



ВАЛЕРИЙ ПИСИГИН

ПРИШЕСТВИЕ БЛЮЗА

Том 4

ВАЛЕРИЙ ПИСИГИН

ПРИШЕСТВИЕ
БЛЮЗА

Том 4

Москва
2013

УДК 681.171

ББК 65.422

П 80

В.Ф. Писигин

П80 **Пришествие блюза. Т.4. Country Blues. Книга четвертая:**
Блайнд Лемон Джефферсон. — М.: 2013.

ISBN 978-5-9902482-7-4

Редактор С.А. Брезицкая

ISBN 978-5-9902482-7-4

© В.Ф. Писигин, 2013 г.

Country Blues

книга четвертая:

Блайнд Лемон Джефферсон

*Инге Розовской и Леониду Невлеру,
моим московским друзьям с Пречистенки*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предыдущие три тома *Пришествие блюза* посвящены самому яркому и самобытному явлению кантри-блюза — блюзам Дельты и его главным героям Чарли Пэттону, Эдди «Сан» Хаусу, Вилли Ли Брауну, Томми Джонсону, Миссисипи Джону Хёрту и Скипу Джеймсу, при этом третий том серии, названный *По следам Чарли Пэттона*, повествует о великих блюзменах прошлого, проживавших вне миссисипской Дельты или даже вне штата Миссисипи, но имевших с Дельтой и её наиболее важным представителем — Чарли Пэттоном — бóльшую или меньшую связь. Таковыми, на наш взгляд, являются Кид Бэйли, Гэрфилд Эйкерс, Джо Кэлликот, Фрэнк Стоукс, Роберт Уилкинс, Джеймс «Бо Вивил» Джексон, Вильям Хэррис, Уолтер «Бадди Бой» Хокинс, Самюэль «Сэм» Коллинз, Кинг Соломон Хилл, Блайнд Джо Рейнолдс. Всем перечисленным музыкантам в наших книгах посвящены отдельные главы, и мы будем благодарны читателю, если он к ним обратится. Добавим также, что в этих главах более или менее подробно рассказывается и о других блюзовых музыкантах, в зависимости от их роли в развитии блюза, а также от наличия источников, которыми мы располагаем. Так, например, реверенд Ишмон Брэйси из миссисипского Джексона, в своё время несомненно выдающийся блюзовый сингер, но всё же не тянущий на звание *великого*, прожил долгую жизнь, встречался с исследователями, оставил после себя важные воспоминания о многих музыкантах, — и потому он часто фигурирует в наших книгах как ценный источник.

В самом конце третьего тома ставится вопрос: рождались ли великие блюзовые гитаристы и сингеры вне Дельты, за пределами удивительного штата Миссисипи? И там же мы отвечаем на него утвердительно, называя техасцев Блайнд Лемона Джефферсона и Блайнд Вилли Джонсона; Блайнд Вилли МакТелла из Джорджии; Блайнд

Блэйка из Флориды; Блайнд Бой Фуллера из Северной Каролины; Слипи Джона Эстеса из Теннесси... Мы также обратили внимание на то, что все перечисленные музыканты — слепые. Отсюда идея написать отдельную книгу под названием *Великие слепые*.

Поначалу мыслилось ограничиться одним полновесным томом, посвящая каждому из вышеназванных сингеров отдельную главу, да ещё в одной большой заключительной главе планировалось рассказать о других слепых блюзменах и госпел-сингерах, обитавших на американском Юге и записанных на пластинки в двадцатые и тридцатые годы. Таковыми являются Реверенд Гэри Дэвис, Блайнд Джо Таггарт, Блайнд Вилли Дэвис, Блайнд «Гасси» Несбит, Блайнд Рузвельт Грэйвс, Блайнд Тедди Дарби...

Такие были планы. Но мне уже не раз приходилось признаваться, что только на первых страницах будущей книги мы владеем и распоряжаемся ею. Дальше мы уже сами оказываемся во власти книги, смутно представляя её конечные контуры. Так было и на этот раз.

В процессе сбора музыкального и биографического материала о слепых сингерах, а главное — в результате более внимательного и бескомпромиссного прослушивания их песен и блюзов, стало очевидным (для меня, конечно же!), что претенциозному и не терпящему двусмысленности названию тома — *Великие слепые* — в полной мере соответствуют лишь четверо из упомянутых выше музыкантов, а именно: Блайнд Лемон Джефферсон, Блайнд Вилли Джонсон, Блайнд Вилли МакТелл и Слипи Джон Эстес. Им-то и планировалось посвятить отдельные главы в будущей книге. Об остальных слепых сельских музыкантах (назовём их *выдающимися*) я намеревался рассказать в отдельной, пятой, главе...

И вновь от задуманного пришлось отказаться, потому что собранного материала оказалось столь много, а масштаб главных героев в процессе более детального их изучения проявился настолько, что неповерхностное повествование о них никак не уместилось бы в одной книге. Поэтому ничего не оставалось, как посвятить слепым блюзовым и госпел-сингерам не один, а два, равноценных по объёму, тома. С этими намерениями я приступил к написанию главы о самом великом тexasском блюзовом гитаристе и сингере — Лемоне Джефферсоне.

В процессе написания главы, с каждой страницей которой всё больше и больше открывалась мне исполинская фигура Блайнд Лемона, невозможно было обойти стороной не только среду, из которой произошёл этот необыкновенно одарённый музыкант, но и *техасский блюз* — явление пусть не столь масштабное и влиятельное, как блюзы Дельты, но все же подарившее нам несколько громких и даже великих имён, а потому стоящее того, чтобы о нём рассказать подробнее. И вообще, как можно, рассуждая о Лемоне Джефферсоне, обойти вниманием Техас, Даллас и его знаменитый район Дип Эллум?

Это же касается и чикагской блюзовой сцены, в формировании которой приняли участие многие музыканты со всего Юга Америки, в том числе и Блайнд Лемон Джефферсон, для которого Чикаго на несколько лет стал родным домом. И как, хотя бы кратко, не поразмышлять о среде, в которой формировался *чикагский блюзовый стиль*, достигший своего пика в сороковые и пятидесятые?

Также, во время написания главы о Лемоне, вставляли всё новые и новые вопросы, которые требовали ответа или хотя бы его поиска, при этом всплывали имена музыкантов, значение которых таково, что обойти их молчанием мы были бы не вправе.

К тому же биография Блайнд Лемона Джефферсона, при наличии очень немногих источников, имеет огромную (по масштабам кантри-блюза) литературу. Нет ни одного более-менее значительного исследователя кантри-блюза, который бы не написал об этом блюзмене, так что всю эту литературу следовало не только найти и переработать, но и представить.

В результате всего сказанного глава о Блайнд Лемоне угрожающе для моего плана росла и вскоре перевалила за двести страниц с учетом примечаний, при этом конца её видно не было! Еще через какое-то время, когда был почти готов двухсотпятидесятистраничный черновик главы, стало понятно, что мой очередной план рухнул: получилась не глава, а законченная целостная работа, включение в которую ещё одного героя попросту бы её развалило. Одним словом, получилась книга...

Получилась ли?!

Во всяком случае, судить об этом может только читатель. Ведь во всех предыдущих восьми томах — об англо-американской музыке и о

кантри-блюзе — моим героям посвящались отдельные главы: кому-то бóльшая, кому-то меньшая. Здесь же том полностью «отдан» одному герою — и это впервые в моей практике.

Замечу также, что книга эта никак не может претендовать на полноценную биографию слепого сингера: слишком мало источников имеется о Блайнд Лемоне Джефферсоне, чтобы они сложились в целостную картину и составили книгу о его жизни и творчестве. Так что это всего лишь биографический очерк.

Март 2013

Знаете ли вы, что он
знаменит на весь мир
и о нём пишутся тысячи слов
на разных языках?
И так много его песен исполняется
сегодня молодым поколением.
Я так бы хотела, чтобы вся эта
молодёжь смогла бы увидеть
и услышать его лично.
Он был великим блюзменом и
замечательной частью
блюзовой истории.
Мы многим обязаны ему.

Виктория Спиви¹

ВВЕДЕНИЕ

В сентябре 2006 года в миссисипском Кларксдейле мне подарили старую-престарую пластинку — настоящую *race record*! Кто знает — тот понимает, что значит оригинальный парамаунтский лейбл с парящим золотым орлом, несущим в своих железных когтях небольшой земной шар... Но мне подарили не просто *Paramount*, а пластинку под номером 12367 с «Black Horse Blues» и «Corinna Blues» Блайнд Лемона Джефферсона, записанными в апреле 1926 года... Состояние этой пластинки ужасно! Можно даже сказать, что пластинкой, в полном значении этого слова, она была когда-то: вся испещрена большими и малыми царапинами, которые, подобно рою порхающих насекомых, хаотично пересекают вдоль и поперек звуковую дорожку, так что шум и треск от них заполняет собою едва ли не все слышимое пространство... И всё-таки, и всё-таки!.. Из-под этого невообразимого шума, треска и пощёлкивания, словно из-под завалов всех несчастий и катастроф ушедшего XX века, пробирается, протискивается, проталкивается ко мне из *своего* далекого и неведомого мира надрывно-трагиче-

ский голос великого слепого сингера... И чем дольше я слушаю эту пластинку, чем большее количество раз ставлю на свой старый проигрыватель — тем ближе подбирается ко мне этот таинственный голос, сопровождаемый волнами стремительного гитарного аккомпанемента, и тем неотвратимей становится моя встреча с тем, кому принадлежит этот голос... И эта нещадно поцарапанная, истерзанная, запиленная жестокими стальными иглами шеллаковая пластинка дарит ощущение близости и духовного родства с музыкантом гораздо большее, чем самые современные звукозаписывающие технологии, воспроизводимые на самой передовой и дорогостоящей аппаратуре. Старая парамаунтская пластинка передаёт *чувство времени*, да такое, которое способен передать только живой свидетель, очевидец произошедшего, его современник и соучастник. И ты действительно слышишь живой голос Лемона Джефферсона, понимаешь его душу, чувствуешь его тяжелое дыхание, видишь сквозь прозрачные стёкла очков его закрытые невидящие глаза... И он, слепой от рождения, дарит счастливую возможность нам, живущим в ином мире и в иную эпоху, видеть *его* ушедший мир, видеть Коучмен, Вортем, Кёрвин, Даллас, старые церкви Юга, людей вокруг них — одним словом, *видеть* ту жизнь, которую сам Лемон Джефферсон никогда не видел...

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

В отличие от других сельских блюзовых сингеров, включая и великих, имена которых сегодня на слуху, Блайнд Лемон Джефферсон никогда не был, что называется, *забыт*. В продолжение сороковых и пятидесятих Лемона и его блюзы помнили не только на его родине в Центральном Техасе, но и в музыкальной среде. Тем более Блайнд Лемона знали и помнили те, кто изучал блюз и музыкальную культуру американского Юга. Это объясняется, во-первых, большой популярностью слепого сингера во второй половине двадцатых — начале тридцатых; во-вторых, огромными тиражами его пластинок, которые еще в пятидесятые и даже в шестидесятые не были особенной редкостью; в-третьих, огромным влиянием Блайнд Лемона Джефферсона

на новые поколения блюзовых музыкантов, репертуар которых в большей или в меньшей степени отражал его наследие, а значит, нёс в себе прямую память о великом слепом сингере из Техаса. Вместе с Гертрудой «Ма» Рэйни (Gertrude "Ma" Rainey, 1886–1939), Бессии Смит (Bessie Smith, 1894–1937), Луи Армстронгом (Louis Armstrong, 1901–1971) и другими великими чёрными музыкантами Америки, Лемон Джефферсон всегда стоял в первом ряду. Лемона и его блюзы знали и помнили тогда, когда ещё самого термина *country blues* не было в помине. Блайнд Лемон просто считался наиболее значительным и влиятельным техасским блюзовым гитаристом и сингером довоенного времени. Причём его знали и в Европе, где ещё в середине сороковых на английском лейбле *Tempo Records* переиздали некоторые из его блюзов.² Когда же в начале пятидесятых проявился более широкий интерес к истокам англо-американской музыки и к фолк-музыкантам двадцатых и тридцатых, Блайнд Лемон Джефферсон был в числе первых, чьи записи стали переиздавать на виниле.

Одним из тех, кто занялся переизданием великого слепого техасца, был всё тот же Гэрри Смит (Harry Everett Smith, 1923–1991), включивший в свою уникальную *Антологию американской народной музыки* (*Anthology Of American Folk Music*) сразу три его блюза — «Rabbit Foot Blues», «Prison Cell Blues» и «Two White Horses». Напомним, что *Антология* вышла в конце 1952 года на *Folkways Records*, благодаря основателю лейбла Мозесу Эшу (Moses «Мое» Asch, 1905–1986), и включала 84 трека, записанных в период с 1927 по 1932 год. Издание состояло из шести лонгплеев, помещённых в три коробки (*box set*), и подготовленного Смитом буклета с кратким описанием каждого трека, рисунками музыкальных инструментов, копиями обложек старых лейблов, небольшими оттисками фотографий музыкантов и библиографией. Прокомментировал Гэрри Смит и блюзы Лемона Джефферсона, и мы ещё вернемся к этим комментариям.

Антология Гэрри Смита — так её стали называть с тех пор — справедливо считается наиболее важным изданием в истории американской фолк-музыки, переоценить значение которого невозможно, поэтому мы упоминаем о ней в каждой из наших книг. Беспрецедентная работа Гэрри Смита и *Folkways Records* подготовила почву для Фолк-Возрождения (Folk Revival) пятидесятых и шестидесятых

годов: во многом благодаря *Антологии* к фолк-музыке, блюзам и раннему джазу обратились тысячи молодых людей, среди которых оказались и будущие музыканты, в том числе те, кто в дальнейшем прославился на весь мир. Таким образом, Блайнд Лемон Джефферсон был одним из главных вдохновителей нового поколения музыкантов и исследователей блюза.³

Уже в 1953 году восемь блюзов Лемона были переизданы на десятидюймовом (10") альбоме *The Folk Blues Of Blind Lemon Jefferson*, который вышел в Америке (Riverside, RLP 1014) и в Англии (London, AL 3508). Комментарии к этому переизданию написал один из старейших на сегодняшний день продюсеров и джазовых критиков — Оррин Кипньюс (Orrin Keepnews). Ему же принадлежат и примечания к последующим лонгплеям Лемона Джефферсона, изданным на *Riverside: Penitentiary Blues* (RLP 1053, вышел в 1955 г.); *Blind Lemon: The Classic Folk-Blues Of Blind Lemon Jefferson* (RLP 12–125, 1957) и *Blind Lemon Jefferson, volume 2: Classic Performances By A Legendary Folk-Blues Singer* (RLP 12–136, 1960).

Последний из упомянутых альбомов появился уже после того, как в 1959 году была опубликована книга Самюэля Чартерса (Samuel B. Charters) *The Country Blues* с главой «*Blind Lemon*». Чартерс побывал на родине слепого блюзмена в Вортеме (Wortham, TX) и на месте бывшего Коучмена (Couchman, TX), встретился с людьми, помнившими своего знаменитого земляка, и установил приблизительное место захоронения Лемона Джефферсона на местном кладбище для чёрных. Кроме биографических сведений, Чартерс исследовал и музыкальное творчество Лемона, дал характеристику текстам его наиболее известных блюзов, а также рассмотрел взаимоотношения блюзмена с известным чёрнокожим менеджером *Paramount* Джемом Мэйо Вильямсом (Jay Mayo “Ink” Williams, 1894–1980). И хотя повествование Чартерса несколько сумбурно, а временами путано, оно очень ценно, так как является первым серьёзным исследованием о великом техасском блюзмене.⁴ Свои изыскания Самюэль Чартерс продолжил и в вышедшей в 1967 году книге *The Bluesmen*, одна из глав которой посвящена Лемону Джефферсону.⁵

Среди первых, кто анализировал творчество Блайнд Лемона Джефферсона, значится и известный исследователь из Англии Пол

Оливер (Paul Oliver), опубликовавший в июле 1959 года в журнале *The Jazz Review* статью ***Blind Lemon Jefferson: Match Box Blues***.⁶

С тех пор о Лемоне Джефферсоне написаны десятки больших и малых статей в периодических изданиях, в блюзовых и джазовых энциклопедиях, в книгах и сборниках, в примечаниях к переизданиям записей. Среди наиболее известных авторов: Стивен Колт (Stephen Calt 1948–2010), Гэйл Дин Уордлоу (Gayle Dean Wardlow), Лоренц Кон (Lawrence Cohn), Дэвид Эванс (David Evans), Пит Велдинг (Pete Welding, 1935–1995), Ральф Глисон (Ralph Gleason), Питер Гуральник (Peter Guralnick), Алан Говенар (Alan B. Govenar), Френсис Дэвис (Francis Davis), Боб Грум (Bob Groom), Макс Хеймс (Max Haymes), Шелдон Хэррис (Sheldon Harris), Брюс Кук (Bruce Cook), Джилс Окли (Giles Oakley), Джефф Тодд Титон (Jeff Todd Titon), Джеймс Обрехт (James "Jas" Obrecht), Тони Расселл (Tony Russell), Вильям Барлоу (William Barlow), Илия Волд (Elijah Wald)... К работам всех этих авторов мы будем обращаться в процессе написания очерка о Лемоне.

О начальном периоде странствий Джефферсона, о его пребывании в далласском районе Дип Эллум (Deer Ellum) и об отношениях с Ледбелли (Huddie Ledbetter, "Leadbelly", 188?–1949) повествуется в вышедшей в 1992 году известной книге Чарльза Волфа (Charles Wolfe) и Кипа Лорнелла (Kip Lornell) ***The Life & Legend Of Leadbelly***.⁷ Этот же период жизни Лемона Джефферсона исследуют Алан Говенар и Джей Брейкфилд (Jay F. Brakefield) в вышедшей в 1998 году совместной книге ***Deep Ellum And Central Track***.⁸

Ценными сведениями о Блайнд Лемоне Джефферсоне поделилась в 1966 году с читателями журнала *Record Research* замечательная техасская блюзовая певица Виктория Спиви (Victoria Spivey, 1906–1976). Её статья ***Blind Lemon And I Had A Ball*** (*Блайнд Лемон и я играли на танцах*) — важный источник о самом Лемоне и о той среде, в которой родился и развивался техасский блюз.⁹

Не менее ценные воспоминания о слепом блюзмене и о далласском Дип Эллуме оставлены старейшим техасским сонгстером Мэнсом Липскомом (Mance Lipscomb, 1895–1976) в автобиографической книге ***I Say Me For A Parable***.¹⁰

Об этом же периоде жизни Лемона Джефферсона, а также о своих с ним встречах рассказывает на страницах книги ***Stormy Monday*** из-

вестный блюзовый гитарист и сингер Аарон «Ти-Боун» Уолкер (Aaron Thibaux "T-Bone" Walker, 1910–1975).¹¹

Весной 2000 года, под редакцией Дэвида Эванса, вышел специальный номер журнала *Black Music Research*, подготовленный Центром исследования чёрной музыки (*The Center for Black Music Research, CBMR*) при Колумбийском колледже Чикаго (*Columbia College Chicago*). Все 116 страниц периодического издания посвящены Лемону Джефферсону, при этом затрагиваются малоизученные аспекты его творчества. Вот названия статей и их авторы: *Blind Lemon Jefferson: The Myth And The Man* (Блайнд Лемон Джефферсон: Миф и Человек) — Алан Говенар; *Blind Lemon Meets Leadbelly* (Блайнд Лемон встречается с Ледбелли) — Кип Лорнелл; *The Language Of Blind Lemon Jefferson: The Covert Theme Of Blindness* (Язык Блайнд Лемона Джефферсона: скрытая тема слепоты) — Луиджи Монж (Luigi Monge); *Musical Innovations In The Blues Of Blind Lemon Jefferson* (Музыкальные инновации в блюзах Блайнд Лемона Джефферсона) — Дэвид Эванс.¹² Двое последних — Эванс и Монж — в 2003 году опубликовали совместную объёмную статью под названием *New Songs Of Blind Lemon Jefferson* в *Journal Of Texas Music History*.¹³

История взаимоотношений Блайнд Лемона Джефферсона и звукозаписывающей фирмы *Paramount Records* рассматривается в вышедшей в 2003 году известной книге Алекса ван дер Туука (Alex van der Tuuk) *Paramount's Rise And Fall*.¹⁴

Одной из последних работ о Джефферсоне является статья Джеймса Обрехта *Blind Lemon Jefferson: The First Star Of Blues Guitar*, опубликованная в апреле 2011 года.¹⁵

Как видим, о Блайнд Лемоне написано много, причём самыми авторитетными исследователями. И хотя все они признают Лемона одним из величайших блюзовых гитаристов и сингеров, никто из них не отважился написать его биографию. Возможно, поэтому за дело взялся «любитель», в результате чего в 2002 году в техасском Остине (Austin, TX) вышла небольшая книга Роберта Юзела (Robert L. Uzzel) *Blind Lemon Jefferson: His Life, His Death, And His Legacy*, которая, хотя и не тянет на биографию, тем не менее является первой отдельной книгой о великом слепом блюзмене.

Будучи родом из Вэко (Waco, TX), города в Центральном Техасе, Роберт Юзел в 1974 году переехал в Фристоун-каунти (Freestone County), где работал с инвалидами, в том числе со слепыми. В Вортеме он побывал на могиле Лемона, после чего проникся интересом к легендарному сингеру. С 1975 года Юзел собирал газетные вырезки, журнальные публикации, статьи из книг, комментарии к переизданиям записей Джефферсона, то есть изучал тех авторов, которых упоминаем и мы. Но самое главное — он опрашивал старейших жителей Вортема и окрестных селений, которые всё ещё помнили живого Блайнд Лемона. Эти источники, а также несколько фотографий стариков из Вортема — наиболее ценное из всего, что имеется в книге Роберта Юзела.¹⁶

Надеюсь, мы представили всю основную литературу о Блайнд Лемоне Джефферсоне за последние полвека и теперь можем перейти к музыкальным источникам.

Блайнд Лемон был и остается одним из самых записываемых представителей кантри-блюза. Согласно четвертому изданию справочника *Blues & Gospel Records 1890–1943*, с ним было проведено более трех десятков звукозаписывающих сессий и все они, за исключением двухдневной сессии для *OKeh* в марте 1927 года в Атланте (Atlanta, GA), были проведены в Чикаго (Chicago, IL) для лейбла *Paramount*.¹⁷ Во время этих сессий записан сто один трек! Все они — за исключением шести для *OKeh* и одного *парамаунтского* — изданы в двадцатые годы и составляют золотой фонд кантри-блюза и англо-американской музыки.¹⁸

Тиражи пластинок Лемона Джефферсона, издаваемых в двадцатые годы, были огромными, и потому для любителей блюза они не являлись чем-то недоступным. Другое дело, что таких любителей в сороковые годы было немного. Интерес к кантри-блюзу пробудился в начале пятидесятых, вместе с Фолк-Возрождением. Тогда-то и началось переиздание песен и блюзов Лемона. Мы уже упоминали в связи с этим лейблы *Riverside* и английский *London*, на которых в 1953 и 1955 годах переиздавались блюзы Джефферсона, но отметим, что еще в 1950 году лемоновский «Black Snake Moan» переиздали на *Folkways Records (FP-55)*, когда этот блюз вошёл во второй лонгплей

известной серии *JAZZ*, составленной и подготовленной фольклористом и исследователем афроамериканской культуры Фредериком Рэмси (Frederic Ramsey, 1915–1995).¹⁹

Переизданием знаменитого «Matchbox Blues» открывается сборник *The Country Blues* (RBF-1), вышедший в 1959 году. Редактор издания, автор подборки и комментариев — Самюэль Чартерс. Таким образом, этот сборник является музыкальным приложением к его вышедшей в том же году одноименной книге.

В шестидесятые и семидесятые Лемона Джефферсона переиздавали на лейблах *Jazz Collector* (UK), *Milestone*, *Biograph*, *Herwin*, *Roots* (Austria), *Joker* (Italy), *Matchbox* (Austria), а в последующие годы на *Yazoo*, *Document* (Austria), *Collector's Classics*...

Как видим, особенно постарались европейцы, в частности австрийцы, активно возвращавшие к жизни лучшие образцы кантри-блюза, и именно на *Roots Records* вышли три лонгплея Блайнд Лемона, включающие пятьдесят переизданных его вещей! Обратим внимание и на важную (как и всё у *Roots Records*) серию *Texas Country Music*, состоящую из трех частей. Создатели лейбла — Джонни Парт (Johnny Parth) и его жена Эвелин (Evelyn Hruby-Parth), которая являлась также продюсером и составителем серии, собрали с помощью американских коллег записи техасских музыкантов, в том числе и малоизвестных, записанных в двадцатые и тридцатые годы на *race records*, и подготовили их к переизданию. В результате в 1967, 1968 и 1970 годах вышли три лонгплея, тотчас ставшие редкостью, так как тираж каждой пластинки не превышал трех сотен. А в 1971 году вышел еще один сборник — *Texas & Louisiana Country, 1927–1932* (RL 335), который вполне может считаться четвертой пластинкой серии, дающей нам представление о блюзовой сцене Техаса во времена Блайнд Лемона Джефферсона.

В последние годы великого слепого техасского гитариста и сингера переиздавали на CD, а с недавнего времени почти все его записи, некогда труднодоступные, дорогостоящие, составлявшие гордость коллекционеров, *выложены* в интернете в самом разном формате, и заполучить их до обидного просто...

В 2006 и 2012 годах мы с моей неизменной спутницей Светланой Брезицкой побывали в Центральном Техасе, в Фристоун-каунти, в местах обитания Лемона Джефферсона — в Вортеме, Кёрвине (Kirvin, TX), Стритмене (Streetman, TX), Тйге (Teague, TX), Мёксии (Mexico, TX), — обошли все углы и закоулки, где проживало (и проживает сейчас) чёрное население, осмотрели в этих городах все старые церкви, проехали несколько раз по фермерской дороге номер 246, пытаясь распознать во всех встреченных хибарах следы того самого Коучмена, где некогда родился и вырос Блайнд Лемон.

Были и в районе Дип Эллум к северо-востоку от роскошного далласского сити, где высматривали старые тротуары, на которые, как нам казалось, мог когда-то ступить Лемон, и, конечно, побывали на старом кладбище в Вортеме, где покоится прах великого слепого сингера и которое теперь носит его имя — *Blind Lemon Memorial Cemetery*. Уже очень много лет прошло с тех пор, как холодным декабрьским днём его привезли сюда из далёкого Чикаго и спустя несколько дней тихо похоронили...

глава 1. РОЖДЁННЫЙ СЛЕПЫМ

— Родители — Семья — Документы переписи —
— Рождённый слепым — Воспоминания соседей —
— В.Г.Короленко: «Слепой музыкант» —

В вышедшей в 1959 году книге Самюэля Чартерса *The Country Blues* указано, что Блайнд Лемон Джефферсон родился летом 1897 года. Так, с легкой руки автора, эта дата утвердилась на многие годы, кочуя по страницам энциклопедий и справочников, переходя из одного издания в другое. Откуда Чартерс взял эту дату — неизвестно, но, видимо, не с потолка.²⁰

Спустя много лет Чарльз Волф и Кип Лорнелл, работая над биографией Ледбелли, провели собственное исследование, заглянули в перепись населения Фристоун-каунти и в книге *The Life & Legend Of Leadbelly*, вышедшей в 1992 году, вывели совершенно иную дату рождения Лемона: 24 сентября 1893 года.²¹

Сегодня каждый пользователь интернета может провести собственное исследование. Для этого достаточно выйти на сайт *ancestry.com* и разыскать данные о переписи в Фристоун-каунти за 1900 год (*The 1900 Freestone County Census List*). Прodelали эту работу и мы, и вот что обнаружилось: 5 июня 1900 года прибывший к месту проживания семьи Джефферсонов счетчик (*enumerator*) Леонард Хэррис (Leonard Harris) заполнил учётный лист (*Schedule № 1. — Population*), из которого следует, что Лемон Джефферсон родился *в сентябре 1893 года*. Причем над месяцем — *Sept.* — счетчик вывел число 24, а имя написал с двумя мм — *Lemmon* и рядом поставил отметку *Bl*, что означает *blind* (слепой). Таким образом, если верить документу переписи, будущий великий блюзмен родился 24 сентября 1893 года в селении Коучмен. Разумеется, Леонард Хэррис делал запись со слов родителей шестилетнего Лемона.

Кто же его родители?

Это также можно узнать из бланка переписи.

Отец — Алекс Джефферсон (Alex Jefferson), родился в 1862 году в Техасе, а уже его родители (это указано в отдельной графе) — родом из Алабамы; мать Лемона — Клэррисси Джефферсон-Бэнкс (Clarricy Jefferson-Banks) родилась в 1860 году и тоже в Техасе. Её родители — из Вирджинии. Поскольку Алекс и Клэррисси родились в Техасе, можно предположить, что их родители (бабушки и дедушки Лемона), покинув Алабаму и Вирджинию, обосновались в Техасе до 1960 года, то есть до начала Гражданской войны 1861—1865 годов. Скорее всего, ближайшие предки Лемона Джефферсона находились в рабстве, и, вероятно, до семидесятых годов рабами были и его родители.²²

Счётчик написал имя главы семейства — *Alex (Алекс)*, но на бланке переписи 1910 года он уже отмечен как *Alek (Алек)*. Мать Лемона была указана как *Clarricy (Клэррисси)*, а в переписи 1910 года её зарегистрировали уже как *Clarisa (Клэриса)*. Чартерс в книге *The Country Blues* называет отца Лемона — *Alec (Алек)*, а мать — *Classie (Клэсси)*. Будем их так называть и мы, потому что исследователь слышал эти имена от людей, хорошо знавших Джефферсонов.

Из этой же книги мы узнаём, что Алек женился на Клэсси Бэнкс в начале девяностых, причем Клэсси была вдовой и у неё после смерти первого мужа остались двое сыновей — Клэрэнс (Clarence Banks) и Изакия (Izakiah Banks).²³ Документ переписи отчасти подтверждает эти сведения, но уточняет, что от предыдущего брака Клэсси Бэнкс имела ещё и дочь Френсис (Francis), которая родилась в 1886 году, и трёх сыновей — родившийся в 1887 году Инсия (Incia), в 1888 — Клэрриенс (Clarrience) и Джонни (Johnnie), появившийся на свет в 1892 году. Еще два ребёнка — Лемон, а также родившаяся в 1896 году Марта (Martha) — появились у Клэсси уже в браке с Алеком и, как и их старший сводный брат Джонни, носили фамилию Джефферсон. Кстати, на бланке в специальной графе отмечено, что к 1900 году Алекс и Клэсси состояли в браке четыре года, следовательно, их брак оформлен в 1896 году, когда у пары уже был как минимум один общий ребёнок — Лемон.

И ещё. В графе об общем количестве детей, рождённых Клэсси, поставлена цифра 12, а в графе о количестве детей, живущих в настоящее время, — 9. Из этого можно заключить, что у Клэсси до замужества с Алексом их было не двое, как пишет Чартерс, и не четве-

ро, чьи имена фигурируют в бланке переписи, а, возможно, десятеро. Не забудем, что Клэсси было за тридцать, когда она вышла за Алека Джефферсона, а на момент переписи ей было уже сорок. К 1900 году трое из оставшихся в живых семерых её детей от предыдущего брака проживали отдельно, и их регистрировал другой счетчик, в другом месте. Таковы правила: заполнять анкетные данные только на тех, кто присутствует в настоящий момент в доме.

Из переписи следует, что Алек был фермером (*farmer*), а всё семейство жило в арендуемом доме: о последнем сообщает пометка *R* в соответствующей графе. Из этого можно вывести, что на ферме в Коучмене, как и на всем Юге, была развита так называемая *система шеаркроппинга* (*sharecropping system*): именуемый громким словом *фермер* в действительности им не был, так как не владел землей, но лишь пользовался ею, расплачиваясь за это половиной(!) урожая. Такое дело было непосильным, поэтому на выплату доли землевладельцу трудилась вся семья, и чем больше в семье работников, тем вернее было решить эту главную задачу шеаркроппера (*sharecropper*). Во многом из-за этого семьи работников плантации были большими и особенно ценились сыновья. Но для работы на хлопковом или кукурузном поле годились и дочери, поэтому четырнадцатилетняя Френсис отмечена как работник фермы (*farm laborer*), наряду с тринадцатилетним Инсией и двенадцатилетним Клэрриенсом. Всем им, понятно, было не до учебы: в графе об образовании у них поставлены нули. Они не умеют ни читать, ни писать, в отличие от своего грамотного отчима.

Итак, согласно переписи населения 1900 года, шестилетний Лемон жил в семье, где, кроме матери и отца, проживали ещё трое сводных братьев и сводная сестра, а также младшая родная сестра Марта. Чартерс в книге *The Country Blues* «прибавляет» к ним ещё четыре сестры — Марту (Martha), Мэри (Mary), Кэрри (Carrie) и Гасси Мэй (Gussie Mae), а Лемона называет младшим ребёнком в семье. Но из следующей переписи, 7 мая 1910 года, следует, что в семье Алека и Клэсси прибавились девятилетняя Мэри (Mary), восьмилетняя Сиби (Sebe) и пятилетняя Гасси (Gussie M.). А всего у Клэсси в графе об общем количестве детей поставлена число 14...²⁴

Увлекательное дело — изучение документов переписи за прошлые годы. Мы уделили им столько места и времени, чтобы читатель по-

нял, сколь далеки еще исследователи от ответа на вопрос: какой в действительности была семья, из которой произошел величайший блюзовый сингер Америки?

Но ведь и переписи тоже проводились людьми, следовательно, не были застрахованы от ошибок. Тут случалось и неверное написание имён и того, что переписчику слышалось в ответах; были и опечатки в названиях, в датах рождения, в количестве детей; сказывалась и плохая память того, кто сообщал переписчику сведения о себе и о родных; были такие, которые по разным причинам утаивали о себе правду, а кто-то привирал, понимая, что это действие не повлечёт серьёзных последствий... Так, например, в переписи 1910 года Алеку Джефферсону счетчик вывел сорок лет от рождения, а Клэсси — сорок два, хотя на деле каждому из них было как минимум на десять лет больше! Откуда переписчик взял эти даты? Ясное дело, от опрашиваемых, которые зачем-то ввели его в заблуждение! Словом, до конца верить документам переписи тоже нельзя... Но всё же эти ветхие пожелтевшие листы, выставленные в интернете для всеобщего обзора, — бесценные источники, по которым мы сейчас восстанавливаем хронику жизни своих героев...

И что удивительно: заполняя анкету переписи 1900 года в Фристоун-каунти, счётчик указал точную дату рождения только одного из всей семьи Джефферсонов. Более того, на всём опросном листе дата рождения отмечена лишь у одного из пятидесяти опрошенных — у шестилетнего слепого мальчика, которому суждено стать одним из величайших сингеров Америки! Что это, если не само Провидение, которое в тот июньский день водило рукой Леонарда Хэрриса, невольно ставшего первым биографом Блайнд Лемона Джефферсона!

Но вернемся в 1893 год и к тому времени, когда в семье Джефферсонов-Бэнксов только что родился сын, которого назвали Лемоном. Вернемся в связи с очень важным вопросом, который всё ещё не до конца решен.

Самюэль Чартерс еще в конце пятидесятых вполне определённо написал о Лемоне, что **он родился слепым** (*Lemon was born blind*),²⁵ и спустя восемь лет подтвердил это в книге *The Bluesmen*: «*He had been born blind*».²⁶

Основания так полагать у Чартерса были потому, что он встречался с важными свидетелями в Вортеме и Коучмене — с соседями Джефферсонов, знавшими Лемона с детства.

Тем не менее некоторые исследователи в последующих статьях о блюзмене подвергают сомнению его полную слепоту. Скептиков смущают и прозрачные стекла в его очках, через которые четко просматриваются глаза, как им кажется, не до конца прикрытые и потому отчасти зрячие; и тексты некоторых песен, содержащие образность и живое восприятие действительности, явно недоступное слепому от рождения; и то, что сингер обходился без проводников, с легкостью преодолевая большие расстояния; наконец, комплиментарные реплики Лемона женщинам — вроде «*ты хорошо сегодня выглядишь!*», — которые может отпускать только видящий... Так, Пол Свинтон (Paul Swinton), которому посчастливилось в 1994 году найти одну из двух известных фотографий Лемона, убежден, что сингер имел (или мог иметь) «некоторое остаточное зрение» (*have had some residual vision*), доказательством чего, кроме прозрачных очков, является и то, что в молодости он увлекался борьбой и как борец даже участвовал в театральном шоу. К тому же сообщалось, развивая тему Свинтон, что Лемон частенько носил при себе заряженный шестизарядный револьвер, «крайне опасный предмет в руках слабовидящего».²⁷

Таковы основные аргументы авторов, считающих, что Слепой Лемон Джефферсон был не слепым, но лишь *слабовидящим* (*visually impaired*)...

Аргументы, на первый взгляд, веские, но легко опровержимые.

Во-первых, прозрачные очки служили одним из элементов безопасности странствующего сингера: он для того их и носил, чтобы злоумышленники не подозревали в нём слепого. Во-вторых, не все тексты исполняемых блюзов написаны Лемоном, кое-что он заимствовал, да и те, что сочинял, нередко подгонял под общие стандарты, как того требовала публика или менеджеры *Paramount*, поскольку перед ним всегда стояла задача заработка. В-третьих, не всегда Лемон обходился без проводников: бывало, он сбивался с пути и вызывал о помощи, к тому же нам известны имена музыкантов, причем имена громкие, в разное время сопровождавших Джефферсона в его турах по южным штатам. В-четвёртых, Лемон был великим сингером

и его успех у женщин тоже был великим: он лучше многих знал утонченную женскую натуру и понимал, что реплика *«ты хорошо сегодня выглядишь!»* из уст слепого музыканта куда весомее, чем если бы её произнес простой зрячий. В-пятых, слепой Лемон боролся с братьями и сверстниками ещё в детстве, чему имеются свидетельства. Наконец, о револьверах. Было время, когда Лемон зарабатывал большие деньги — за многочисленные записи и выступления в южных штатах, где он был необычайно знаменит. Будучи слепым и при деньгах, он постоянно подвергал себя опасности и потому не расставался с пистолетом, причём оружие не особенно прятал: пусть все видят пушку и не нарываються! Ну а то, что револьвер — *«крайне опасный предмет в руках слабовидящего»*, — так это-то как раз то, что надо!.. Только не *в руках слабовидящего (in the hands of a visually impaired individual)*, как настойчиво пишет Свинтон, а *в руках слепого!* С л е п о г о! Кстати, Блайнд Джо Рейнолдс, ослепший в результате перестрелки, по выздоровлении первым делом приобрел пушку 45 калибра, выучился стрелять на слух и не раз демонстрировал это свое умение, так что к нему никто не рисковал подойти...²⁸

Приведем отрывок из книги Чартерса, где имеется важное воспоминание о детстве Лемона, записанное исследователем со слов бывших соседей Джефферсонов из Коучмена:

«Был воскресный день, и взрослые сидели на кухне в лучах света, проникавших сквозь узкое оконце. Они обсуждали своих детей. Старик Алек Вофер (Alec Wafer) уже умер, но его вдова, Саванна (Savannah Wafer), хорошо помнила детей Джефферсонов, в том числе Лемона, совсем маленькими. Её дочь, тёмная и грузная женщина, разъезжала по Вортему с водителем блюзмена и помнила толстого и шумного Лемона, навещавшего свою мать и прогуливавшегося по ферме, на которой прошло его детство... На похороны они не ходили, потому что было очень холодно, но, когда пришло известие о смерти Лемона, они отправились через поля, чтобы провести несколько часов с Клэсси. Они сидели там и вспоминали толстого мальчугана, который любил бегать по брёвнам и боролся с братьями во дворе, хотя его глаза были слепы и закрыты (*his eyes blind and closed*). *"Давненько я не вспоминала этого парня, но я, несомненно, помню Лемона. О да, я, конечно же, помню Лемона!"*»²⁹

Таким образом, соседи в Коучмене, жители Вортема, прихожане церкви в Кёрвине — все они видели слепого мальчика, а потом и слепого музыканта. Видели они и горе Клэсси, чей сын появился на свет слепым... Так что можно согласиться и со счётчиком Леонардом Хэррисом, поставившим ещё в 1900 году напротив имени шестилетнего Лемона отметку *blind*, и с современными исследователями Луиджи Монжем и Дэвидом Эвансом, которые в опубликованной в 2003 году статье *New Songs Of Blind Lemon Jefferson* заключили: «Можно вполне определённо сказать, что он (*Лемон Джефферсон — В.П.*) родился слепым» (*As best can be determined, he was blind from birth*).³⁰

Что испытывает мать, обнаруживая у своего ребёнка этот страшный недуг? Можно ли это передать словами?

За несколько лет до того как у Клэсси родился слепой сын, в далёкой России ещё молодой тогда Владимир Галактионович Короленко (1853—1921) вовсю работал над рассказом «Слепой музыкант». Психология незрячих занимала писателя едва ли не с детства, когда он познакомился со невидящей девочкой. Изучал он слепых и в последующие годы, так что самый знаменитый из рассказов Короленко основан на глубоких знаниях предмета. Обратимся к началу этого рассказа, где описывается мучительная догадка матери:

«...Сначала никто этого не заметил. Мальчик глядел тем тусклым и неопределённым взглядом, каким глядят до известного возраста все новорожденные дети. Дни уходили за днями, жизнь нового человека считалась уже неделями. Его глаза прояснились, с них сошла мутная поволока, зрачок определился. Но дитя не поворачивало головы за светлым лучом, проникавшим в комнату вместе с веселым щебетаньем птиц и с шелестом зеленых буков, которые покачивались у самых окон в густом деревенском саду. Мать, успевшая оправиться, первая с беспокойством заметила странное выражение детского лица, оставшегося неподвижным и как-то не по-детски серьезным.

Молодая женщина смотрела на людей, как испуганная горлица, и спрашивала:

— Скажите же мне, отчего он такой?

— Какой? — равнодушно переспрашивали посторонние. — Он ничем не отличается от других детей такого возраста.

— Посмотрите, как странно ищет он что-то руками...

— Дитя не может еще координировать движений рук с зрительными впечатлениями, — ответил доктор.

— Отчего же он смотрит все в одном направлении?... Он... он слеп? — вырвалась вдруг из груди матери страшная догадка, и никто не мог ее успокоить.

Доктор взял ребёнка на руки, быстро повернул к свету и заглянул в глаза. Он слегка смутился и, сказав несколько незначащих фраз, уехал, обещая вернуться дня через два.

Мать плакала и билась, как подстреленная птица, прижимая ребёнка к своей груди, между тем как глаза мальчика глядели все тем же неподвижным и суровым взглядом.

Доктор действительно вернулся дня через два, захватив с собой офтальмоскоп. Он зажег свечку, приближал и удалял ее от детского глаза, заглядывал в него и, наконец, сказал с смущенным видом:

— К сожалению, сударыня, вы не ошиблись... Мальчик действительно слеп, и притом безнадежно...

Мать выслушала это известие с спокойной грустью.

— Я знала давно, — сказала она тихо...»³¹

У Клэсси Бэнкс было много детей и много забот, но это не значит, что у неё было меньше переживаний. Наверное, так было и с нею, когда она стала замечать странную особенность у своего маленького сына. И нам эти страницы помогут лучше понять трагедию, случившуюся в семье Джефферсонов: ведь в том и другом случае речь идет о рождении будущего музыканта. Слепого музыканта!

глава 2. КоучМЕН

— История поселения — Старая почтовая карта —
— Фермерская дорога — Исчезновение из географии —

Блайнд Лемон Джефферсон появился на свет в небольшой комьюнити (*населенном пункте*) Коучмен, некогда расположенной в полях между Стритменом и Вортемом.

Современные справочники сообщают, что Коучмен (или Коутчмен) был основан в 1850 году и назван по имени местного землевладельца Вильяма Коутчмена (William Couthman).³² В самый расцвет селения, а он приходился как раз на время проживания там семейства Джефферсонов, в Коучмене обитало до трехсот человек. В селении были две масонские ложи, продуктовый магазин, коттон-джин и школа, в которой в свое время обучались до пятидесяти учеников. Имелись также четыре церкви — методистская (*Methodist Church*), две баптистские (*Baptist Church*), а одна принадлежала к религиозной организации Ассамблея Бога (*Assembly of God*). С января 1894 года в Коучмене, в магазине Вильяма Стаббса (W.T.Stubbs's grocery store), функционировало почтовое отделение, при этом сам Стаббс большую часть своего времени работал почтмейстером. В 1905 году почтовое отделение было перенесено в Вортем, а вслед за ним туда перевели и школу. Уже в 1910 году в Коучмене насчитывалось не больше сотни жителей, а к 1930 году селение с таким названием даже не значилось в справочнике, хотя там еще оставалось несколько домов.

Сохранилась и с некоторых пор выставлена в интернете большая Почтовая карта Фристоун-каунти (*Large Old Post Office Map*), которая в начале XX века, видимо, висела на стене в почтовом офисе, и ею пользовались почтовые работники для доставки почты. Эта карта — бесценный исторический источник, потому что даёт самые точные географические представления о месте, где некогда родился и вырос Блайнд Лемон Джефферсон.³³

На карте точно указано месторасположение Коучмена, который обозначен как *Coutchman*. Он действительно находился у дороги между Вортемом и Стритменом, но явно ближе к Стритмену. На карте отмечены все дороги, включая просёлочные, некогда проходившие между полями и соединявшие Коучмен с Вортемом, Стритменом, Кёрвином, а также с плантациями соседнего Наварро-каунти (Navarro County), и мы можем наблюдать точные маршруты следования жителей Коучмена, следовательно, можем определить, какими дорогами ходил в юности слепой Лемон. Также на карте обозначены железнодорожные ветки, включая *Trinity and Brazos Valley Railway*, которую в 1906 году провели через Фристоун-каунти. На старой Почтовой карте отмечены все речки и даже ручьи вокруг Коучмена, и мы можем наблюдать их извивающиеся русла, какими они были в начале прошлого века, но главное, мы видим *Cedar Creek* — ту самую речку, у которой прошло детство Лемона. Рукою почтового служащего начертаны на карте и неизвестные нам фамилии: *Tyner, Miller, Burleson, Coleman, Esterling, Cooper, Harris, Bounds...* — они выведены по краям плантаций, очерченных просёлочными дорогами. Вероятно, это владельцы плантаций. У самой дороги, недалеко от въезда в Коучмен, видим начертанную фамилию *Stubbs* — наверное, там находился магазин Вильяма Стаббса, в котором размещалось почтовое отделение. Особыми знаками на старой Почтовой карте отмечены школы, церкви и, самое важное, жирными точками обозначены разбросанные по плантациям дома. На территории Коучмена таких точек-домов можно насчитать больше тридцати. В одном из них и проживала семья Джефферсонов... А вообще, в полях условного треугольника *Стритмен—Вортем—Кёрвин* можно насчитать около сотни точек-домов, в которых наверняка жили семьи чёрных шеаркропперов.

Великое дело — старая карта! На ней — застывший мир Блайнд Лемона Джефферсона. И не где-нибудь на абстрактном «американском Юге», в Центральном Техасе или во Фристоун-каунти, как обычно пишут, а точно на том самом месте, где этот мир когда-то и был в действительности!

В конце пятидесятых, собирая материал для своей самой первой книги о кантри-блюзе, Самюэль Чартерс побывал на родине блюзмена и увидел, сколь безжизненно и тихо на бывшей ферме в Коуч-

мене. «Дорога разрушилась, дома оставлены. Бóльшая часть полей обратилась в пастбища, и в низкорослых кустах по берегам речушки *Cedar Creek*, там, где в детстве Лемон играл с братьями и сестрами, теперь бродят стада».³⁴

С восьмидесятых годов XX века Коучмен уже не значится как территориальная единица и чаще всего упоминается в связи с рождением там Блайнд Лемона Джефферсона.

В наши дни на место, где когда-то находился Коучмен, можно только поглядеть с узкой *фермерской* дороги *FM 246*, которая отходит от федеральной трассы № 45 близ Стритмена и заканчивается неподалеку от Вортема. Как и во всём Техасе и повсюду в Америке, все окрестные поля, бескрайние луга и пастбища представляют собой бесчисленные частные хозяйства — ранчо, которые огорожены колючей проволокой и сеткой, а дорога пролегает между ними узкой полосой. Вот этой полосой и ограничивается твоя свобода передвижения, поэтому выйти из автомобиля и прогуляться «вглубь Америки», как это мы любим делать в России, можно разве что в Неваде или в Небраске. Всюду частная собственность, священная и неприкосновенная, и этот, возведенный в абсолюте, принцип отбивает охоту рисковать. Можно лишь ненадолго остановиться на бровке, пройти несколько десятков метров вдоль дороги, подойти к проволочному заграждению или к воротам какого-нибудь пустынного ранчо, пока никто не видит — щелкнуть несколько раз фотоаппаратом и... тотчас вернуться к машине...

Так же и в том месте, где некогда находилась комьюнити Коучмен. Никаких тучных стад мы здесь не встретили — только в двух местах видели небольшие группки коров, истосковавшихся по хозяину: заведя нас, эти коровы устремились навстречу и если бы не заграждения, то бросились бы к нам в объятия... Никаких нефтяных вышек, качающих насосов и прочего нефтяного оборудования мы также не заметили, равно как и вообще каких-либо следов нефтяного бума двадцатых... Привлекли внимание лишь редкие развалины давно покинутых деревянных построек — амбаров, сараев, загонов для скота, — поглощаемых травой и бурьяном, но и эти развалины тоже находятся за проволокой, а значит, на чьей-то земле, преступать границу которой — значит посягать на чью-то собственность... Надеялись увидеть *Cedar Creek* — заветную речушку, у которой прошло детство Лемона, но от неё остались лишь следы, петляющие по карте мест-

ности. Вокруг всё тихо, спокойно, безлюдно... Та жизнь, в которой жил Лемон Джефферсон и которую отчасти успел застать Самюэль Чартерс, давно отсюда ушла вместе с обитателями, и даже память о ней выветрилась. Взамен — сюда пришла новая жизнь и другое бытие, с прежним никак не связанное...³⁵

В чём причина исчезновения Коучмена?

Не совсем понятно, потому что как раз в годы заката этого населённого пункта экономика Фристоун-каунти стремительно развивалась: обрабатываемые земли увеличивались, хлопчатника собирали с каждым годом всё больше, возрастали урожаи кукурузы, крупный рогатый скот множился, разводили овец, а еще успешнее — кур... Как результат — увеличилось население каунти.³⁶ А в это же время Коучмен, наоборот, исчезает! И не в открытой здесь нефти причина. Её в Техасе найдут в 1916 году, а в полях близ Вортема первый фонтан забьёт только в ноябре 1924 года: тогда начнется настоящая лихорадка, и в течение нескольких месяцев население города вырастет с одной тысячи до тридцати пяти!.. Возможно, семьи из Коучмена предпочли переселиться в более удобный Вортем, потому что там имелась железнодорожная станция, а может, были другие, более веские, причины, о которых мы попросту не знаем. Но в том, что Лемон ещё подростком предпочёл именно Вортем, «главная заслуга» принадлежит железной дороге, проходящей через этот город...

Мы еще побываем в Вортеме, но прежде зададимся вопросами: где и при каких обстоятельствах необычайно тонкий и восприимчивый слух слепого ребёнка был впервые поражен красотой и гармонией звука? где и когда Лемон пришел к музыке?

глава 3. ПЕРВЫЕ УЧИТЕЛЯ

— *Познание Природы — Воскресная литургия —*
— *История Shiloh Primitive Baptist Church — Преподобный*
Иеремия Сили — Клэсси Джефферсон-Бэнкс —

Мы не ошибёмся, если назовём самым первым учителем Лемона Джефферсона — окрестную природу: у родительского дома, вокруг фермы, а затем и в полях у родного Коучмена... Да, он природу не видел. Но он её осязал, чувствовал, он ею дышал, он её слышал! При чем много лучше тех, кто эту природу видел... И здесь уместно вновь обратиться к страницам из рассказа *Слепой музыкант*, где идет речь о пробуждении эстетического сознания слепого ребёнка, как и Лемон, ставшего впоследствии музыкантом.

«Тёмная голова ребёнка обогащалась новыми представлениями; посредством сильно изопрённого слуха он проникал все дальше в окружающую его природу. Над ним и вокруг него попрежнему стоял глубокий, непроницаемый мрак; мрак этот навис над его мозгом тяжёлою тучей и, хотя он залёг над ним со дня рождения, хотя, повидимому, мальчик должен был свыкнуться с своим несчастьем, однако детская природа по какому-то инстинкту беспрестанно силилась освободиться от тёмной завесы. Эти, не оставлявшие ребёнка ни на минуту, бессознательные порывы к незнакомому ему свету отпечатлевались на его лице все глубже и глубже выражением смутного страдающего усилия.

Тем не менее бывали и для него минуты ясного довольства, ярких детских восторгов, и это случалось тогда, когда доступные для него внешние впечатления доставляли ему новое сильное ощущение, знакомили с новыми явлениями невидимого мира. Великая могучая природа не оставалась для слепого совершенно закрытою. Так, однажды,

когда его свели на высокий утёс над рекой, он с особенным выражением прислушивался к тихим всплескам реки далеко под ногами и с замиранием сердца хватался за платье матери, слушая, как катились вниз обрывавшиеся из-под ноги его камни. С тех пор он представлял себе глубину в виде тихого ропота воды у подножия утёса или в виде испуганного шороха падавших вниз камешков.

Даль звучала в его ушах смутно замиравшею песней; когда же по небу гулко перекатывался весенний гром, заполняя собою пространство и с сердитым рокотом теряясь за тучами, слепой мальчик прислушивался к этому рокоту с благоговейным испугом, и сердце его расширялось, а в голове возникало величавое представление о просторе поднебесных высот.

Таким образом, звуки были для него главным непосредственным выражением внешнего мира; остальные впечатления служили только дополнением к впечатлениям слуха, в которые отливались его представления, как в формы».³⁷

Порывистый шум техасского степного ветра и, напротив, равномерный — от течения речки *Cedar Creek* — и от неё же неожиданные веселящие всплески... Бесконечные, умолкающие лишь к ночи голоса домашних животных: храп и ржание лошадей, мычание коров и быков, блеяние овец, лай собак, мяуканье кошек... А ведь там водились еще и животные дикие, издававшие свои особенные, таинственные звуки... Щебет, клёкот, трели самых разнообразных птиц, во множестве обитавших в тех краях; жужжание и стрекот насекомых; жутковатый вечерний лягушачий гвалт... Еще какие-то звуки, нам, нынешним, неведомые; и еще другие — нам, зрячим, недоступные... Одни звуки стихали, на смену им раздавались новые, еще более увлекательные и загадочные... И если гром — пугал, то шум дождя успокаивал... И так день за днем, месяц за месяцем, год за годом... А по осени работал коттон-джин, заглушая все прочие звуки в округе. В это время к джину без конца подъезжали и отъезжали телеги, груженные хлопчатником, их колёса скрипели, и каждое по-своему...

Слышались бесконечные разговоры старших, их команды, крики, брань... А между тем кто-то пел, и один пел грустно, а другой — весело, и эти песни, эти голоса тоже улавливал необычайно восприимчивый слух слепого ребёнка... Но чтобы все эти хаотичные, несмолкающие звуки, вся эта необъяснимая, бесформенная, увлекающая и одновременно пугающая какофония соединилась в нечто единое и стала симфонией, сложилась в то, что мы называем *Музыкой*, — слепому ребёнку надо было постичь тайну гармонии. И здесь у Лемона оказался второй учитель — божественная литургия.

Будущий великий сингер не учился в школе, что подтверждается опросным листом переписи, где имеется графа об образовании. То же относится к его братьям и сестрам. Единственной школой для детей Джефферсонов, как и для большинства чёрных детей в Техасе, была семья и баптистская церковь. Там учили всему, что может пригодиться в жизни чёрного человека в Америке. Семья Джефферсонов входила в конгрегацию (церковную общину) при *Shiloh Primitive Baptist Church* в Кёрвине, небольшом городке, находящемся в пяти милях восточнее Коучмена, и Лемон, как и другие дети общины, с грудного возраста участвовал в воскресной литургии... Божественная служба, в центре которой распятый на кресте Спаситель, не только развивала душевную восприимчивость и укрепляла духовную стойкость слепого ребёнка, но и прививала эстетический вкус, настраивала слух: где ещё так соединяются человеческие души и голоса и где ещё на всей земле так поют, как в чёрных баптистских церквях американского Юга?!

Ещё не ведая, где он и что с ним, слепой мальчик вслушивался в пленительную гармонию литургии. Клэсси брала Лемона на руки, и он без страха и напряжения слушал голоса соплеменников, и среди этих голосов, самых добрых, самых родных, — звучал голос его матери!.. Клэсси Джефферсон была еще одним учителем Лемона, быть может самым главным...

Пожилая Кордел Батчер (Cordell Butcher), родившаяся в 1915 году, утверждала, что мать Лемона обладала очень мощным голосом и часто пела в *Shiloh Primitive Baptist Church* и в других церквях Фристоун-каунти. Батчер также рассказывала, что Джефферсоны часто ходили

в гости к другим чёрным семьям и посещали церковные богослужения во всех близлежащих сельских комьюнити.³⁸

Краткая история *Shiloh Primitive Baptist Church* сообщает, что начало христианским богослужениям среди местных чёрных невольников было положено Иеремией Сили (Jeremiah Seely), белым священником-миссионером из миссисипского Эбердина (Aberdeen, MS). Этот христианский подвижник проповедовал рабам Евангелие и был основателем многих церковных общин в Техасе. Конгрегация в Кёрвине, основанная в 1853 или в 1854 году, была одной из трех, созданных Иеремей Сили в Фристоун-каунти...

В предисловии к Первому тому *Пришествие блюза* мы обращали внимание на то, какую важную (если не решающую) роль в становлении культуры афроамериканцев сыграли белые священники-миссионеры (их называли *white saints* — *белыми святыми*), которые помогали афроамериканцам организовывать приходы в сельских районах Юга. В условиях сегрегации и расизма белым святым строго-настрого запрещалось собираться вместе с чёрными и строить церкви, поэтому им приходилось осуществлять свою миссионерскую деятельность тайно, пробираясь прямо на плантации, где чёрные работали в течение дня. Некоторые белые миссионеры проповедовали Евангелие по ночам, непосредственно в жилищах чёрных, покидая их лишь перед рассветом. В случае разоблачения подобного собрания белые миссионеры и их чёрные собратья рисковали быть избитыми, а то и убитыми расистами. Но ничто не останавливало проповедников на их пути к новообращенным. История донесла до нас несколько имен белых миссионеров: реверенды ЭсЭй Йорк (S.A.York) и СиДи МакЭллистер (C.D.McAllister), а также Сестры Грэйер (Sisters Graer)... Эти неизвестные миру проповедники, несшие с риском для жизни Слово Божие, имеют прямое отношение к появлению самобытной музыкальной культуры афроамериканцев, и значит, имеют отношение к рождению блюза.³⁹ Теперь мы можем добавить к этим именам и миссионера из миссисипского Эбердина — Иеремию Сили...

Он проводил богослужения прямо на поляне, неподалеку от жилищ рабов, для чего построили примитивную беседку и покрыли её ветвями, так что священнодействие походило на евангельские проповеди первых апостолов. Подобная беседка и поныне стоит на лу-

жайке у заднего фасада церкви и является почитаемой реликвией у членов конгрегации. Официально община в Кёрвине была зарегистрирована в 1866 году и называлась Фридмен (*Freedmen*), а её первым старейшиной стал избранный реверенд Бони Моффетт (Reverend Boney Moffett). Примерно тогда же построили и первое здание церкви, а спустя год, в 1867 году, организовали церковно-приходскую школу. В 1891 году тexasский меценат Майнард Хэррис (Minyard Hickerson Harris, 1846—1914) передал общине во владение два акра земли, на которых в 1922 году было возведено новое здание, и сейчас стоящее на северо-западной окраине Кёрвина...⁴⁰

Церкви на американском Юге не живут долго, потому что век деревянного строения там короток. Это ведь не наши сибирские избы из могучих брёвен. В Вышнем Волочке, например, есть такие, коим четверть тысячелетия! Перекосились немного, а так — ничего, в них и по сей день живут!.. А в Миссисипи, Луизиане, Техасе, Алабаме... всё по-другому, там долгая жара и влажный климат. Обветшает церковь — на её месте возведут новую. Баптистские церкви Юга предельно просты. Ни куполов, ни башен, ни роскошных крылец, ни золоченых иконостасов, ни впечатляющих настенных росписей, никаких изысков. Это только в последнее время стали возводить модерновые строения из кирпича, стекла и бетона. И то обстоятельство, что почти столетняя *Shiloh Primitive Baptist Church* в Кёрвине до сих пор стоит и в ней проходят богослужения, — чудо: ведь это живой памятник Блайнд Лемону Джефферсону! Он много раз бывал в этой церкви, произносил там свои самые сокровенные молитвы. Мы можем сказать и то, что именно на этом самом месте, еще в прежнем строении, он впервые услышал и запел церковные гимны и спиричуэлсы, включая те, которые стали первыми песнями, записанными им в конце 1925 года под именем *Deacon L.J. Bates*.

«Lord, I want to love my neighbor in my heart, in my heart...»

О Боже, всем сердцем я хочу возлюбить ближнего своего!.. — пел Блайнд Лемон, и вместе с ним пела вся конгрегация *Shiloh Primitive Baptist Church*, всё чёрное население Фристоун-каунти от мала до велика, и этот спиричуэлс звучал в стенах церкви в Кёрвине.

«*Lord, I don't want to be like Judas in my heart, in my heart...*»

О Господи, всем сердцем своим я не хочу быть таким, как Иуда... — умолял небеса Лемон, и трагическим унисоном его поддерживал хор церковной общины. И во всей Фристоун-каунти, во всем Техасе не было для чёрного сердца молитвы насущнее и спасительнее...

Что вообще означает часто нами употребляемое слово *spirituals*, если только не ограничиваться общими словами о том, что это религиозные песнопения белых и черных церковных общин во время божественной литургии? Что вообще значат спиричуэлсы для чёрных на американском Юге, и в частности — что они значили для прихожан *Shiloh Primitive Baptist Church* в Кёрвине?

глава 4. КЁРВИН

- *Убийство Юлы Осли — Страшная книга Уолтера Уайта —*
- *Суд Линча на центральной площади — Хроника событий —*
- *Поиск правды Монти Эйкера — Рождение спиричуэлса —*

Как раз в те дни, когда на северо-западной окраине Кёрвина возводили новую церковь для чёрных, на небольшой площади в центре этого городка, прямо у двух церквей, толпа белых прихожан — мужчины, женщины, старики, молодежь — сжигала заживо трёх своих темнокожих единоверцев, обвиненных в страшном преступлении: изнасиловании и жестоком убийстве семнадцатилетней школьницы Юлы Осли (Eula Ausley, 1904—1922), несчастной сироты, которую воспитывал одинокий дедушка...

В Центральном Техасе, как и на всем американском Юге, и до того было беспокойно и на расовой почве то и дело возникали кровавые стычки между белыми и чёрными, заканчивавшиеся пресловутыми судами Линча: расправлялись обычно с чёрными, но бывало, в отместку линчевали и белых. В 1893 году таких расправ по всей Америке было двести(!), и почти все они случились на Юге, и в основном линчевали чёрных.

...Отвлекитесь от нашей книги, проставьте на карте США двести жирных точек — и сразу увидите, много это или мало... 1893 год — это, напомним, год рождения Лемона Джефферсона. И в том же году родился некто Уолтер Уайт (Walter Francis White, 1893—1955).

В 1926 году, когда Блайнд Лемон Джефферсон всю жизнь записывал свои блюзы в Чикаго, Уолтер Уайт, служивший в то время помощником секретаря Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения (*National Association for the Advancement of Colored People, NAACP*), в очередной раз стал свидетелем линчевания. На этот раз в городе Эйкен (Aiken, SC), штат Южная Каролина, где трое чёрных были убиты на глазах многотысячной толпы белых. Уайт был афроамериканцем, но имел светлую кожу, светлые волосы, голубые

глаза — словом, был *уайт* (белый!), поэтому мог беспрепятственно наблюдать за подобными расправами, получая информацию «из первых рук». Жуткий суд Линча в Эйкене переполнил чашу терпения Уолтера: он взял отпуск и, поддерживаемый фондом Гуггенхайма (*Guggenheim Foundation*), уехал во Францию, где в течение года работал над книгой, получившей название *Rope And Faggot: A Biography Of Judge Lynch*. Впервые эта мужественная, страшная и до поры до времени замалчиваемая книга опубликована в 1929 году. В 1969 году она была переиздана небольшим тиражом и уже в наши дни, в 2002 году, переиздана в третий раз.⁴¹ Так вот, согласно исследованиям Уолтера Уайта, к началу двадцатых внесудебные расправы пошли на убыль, но Техас всё же лидировал по этому страшному показателю — десять судов Линча в 1920 году.

1922 год начался в Центральном Техасе напряженно: в январе-феврале, с вступлением в силу жесткого закона против бутлегерства, во Фристоун-каунти совершались рейды на подпольные производства алкоголя... Мы иногда видим хронику тех событий: brave молодцы, при поддержке рейнджеров, громят самодельные винокурни и самогонные агрегаты, проламывают кувалдой бочки с виски, выливают канистры, разбивают какие-то ящики, колотят кувшины-джаги, давят трактором тысячи бутылок. При этом зловредный алкоголь течёт рекой по сточным канавам... Зрелище ещё то. Понятно, что этому активно сопротивлялись и сами бутлегеры, и набравшая силу мафия. Так было и в Центральном Техасе, в воздухе которого пахло грозой... 4 мая в Кёрвине произошло злодейское убийство белой школьницы, которое взорвало ситуацию. Буквально через день нашли виновных, над которыми без промедления учинили жестокую расправу.

Газеты по всей стране отразили те трагические события, так что обратимся к выдержкам из этой обширной хроники: они нам кое-что расскажут о спиричуэлсах, о мире, из которого произошел великий блюзовый сингер и гитарист Блайнд Лемон Джефферсон, и отчасти ответят на вопрос: откуда у него столь надрывно-трагический голос?

Трое негров сожжены здесь на рассвете за нападение и убийство Юлы Осли, милой семнадцатилетней школьницы, чьё тело, с тридцатью ножевыми ранами, было найдено неподалеку. Доставленные в центр городской площади и привязанные к культиватору, трое негров встретили свою смерть перед толпой из ста человек... Когда пламя охватило двадцатилетнего Снэпа Тэрри ("Snap" Terry), он закричал: *Oh, Lord, I'm coming! (О Боже, я иду к Тебе!)* Сорокачетырехлетний Мос Джонс ("Mose" Jones) и девятнадцатилетний Джон Кониш (John Conish) были сожжены чуть позже... Это произошло после того, как, объятый огнем, Тэрри крикнул: *Burn Jones and John Cornish — they are as guilty as I am! (Сожгите Джонса и Джона Кониша: они так же виновны, как и я!)*

Его возгласы — *Oh, Lord, I'm coming!* — становились всё отчаянее, по мере того как занималось пламя. Затем на него плеснули побольше керосина и нефти — и крики смолкли.

Потом связали Джонса и приволокли к плугу. Набросали на него хвороста, и через минут шесть он был уже мёртв.

А Джона Кониша сначала заарканили, затем втащили в костер. Ещё добавили горючего, и три тела сгорели до углей. В восемь утра огонь всё ещё полыхал.

Поимке всех троих чёрных предшествовала самая захватывающая в истории Техаса погоня. Фермеры и бизнесмены трёх каунти ещё с утра в пятницу начали поиски убийцы белой девушки. Имея подсказку другого негра о виновности «Снэпа» Тэрри, преследователи весь день прочесывали долины речки и холмы вдоль и поперек. Тэрри был схвачен около 5:30 вечера в пятницу в пяти с половиной милях к югу от Вортема. Весть о его поимке стремительно распространилась, и в течение часа большая толпа собралась у тюрьмы. Негра тайно вывели и увезли в Фэйрфилд (Fairfield), где поместили в местную тюрьму. Во

время сурового допроса негр признался в содеянном и назвал соучастников преступления — ещё двоих негров из Кёрвина.

Следующий репортаж с Юга, опубликованный со ссылкой на *Associated Press* в далеком Солт-Лейк-Сити, штат Юта, многое добавляет. Не совсем верно указаны имена казнённых, но это мелочи: где Техас, а где Юта! Главное в этом документе — стиль изложения: обыденность, повседневность, обыкновенность да ещё немного лирики... Невольно вспоминается: *Пасторальные сцены галантного Юга. / Глаза — навывкат, искривленные рты... / Аромат магнолий, свежий, бодрящий, / И вдруг — приторный запах плоти горящей...*⁴²

The Deseret News (of Salt Lake City, Utah) — May 6, 1922

Kirvin, Texas, May 6 (Associated Press):

...Все трое негров работали на ферме ДжейТи Кинга (J.T.King), видного местного фермера и дедушки убитой девушки, которая была сиротой и проживала у деда. Кинг присутствовал на сожжении. Говорят, что предводители толпы получили от него одобрение, прежде чем подожгли тела. Линчевание проводилось в организованном порядке. Не было ни пальбы из оружия, ни попыток применения какого-либо чрезмерного насилия, хотя понятно, что, прежде чем негров привязали к шесту, их подвергли пыткам. За исключением нескольких выкриков и воплей приговоренных, мало что нарушало утреннюю тишину провинциальной комьюнити. Сожжение проводилось на небольшом открытом пространстве прямо напротив двух маленьких церквей. Сообщается, что один из негров, умирая, пел церковный гимн...

«Снэпп» Карри ("Snapp" Curry), первым оказавшийся у шеста, был арестован, после того как его жена рассказала офицерам, что его одежда была испачкана кровью, когда он вернулся домой в ночь убийства. Карри повезли в Вортем и для его же безопасности поместили в здание банка. Сообщается, что там он признался перед толпой в нападении на девушку и её убийстве, а также обвинил в этом ещё двоих негров, Джей

Эйч Варни (J.H.Varney) и Моса Джонса. Когда Карри переводили в другой город в целях сохранения порядка, он был перехвачен толпой.

Толпа собралась там же и угрожала взять здание штурмом. Офицеры сумели вывести заключенного через заднее окно, сели в машину и уже направились к Мексии, чтобы оттуда ехать в Вэко, но сопротивление толпе оказалось бесполезным, и она завладела заключенным... Люди отобрали у шерифа ключи от тюрьмы Фристоун-каунти, где в качестве подозреваемых содержались под стражей Джонс и Варни, отворили дверь тюрьмы и завладели двумя неграми. Потом всех троих погнали в Кёрвин, где жила убитая девушка. Расправа происходила на небольшой площади в центре города, у железного шеста, вбитого в землю. Рядом с шестом свалили дрова, пропитанные нефтью для лучшего возгорания. Сначала сожгли Карри, а потом Варни и Джонса. При сожжении двух последних возникла небольшая задержка, так как они настаивали на своей невинности. В конце концов их сожгли, на основании показаний Карри... Сегодня, в утренние часы, пламя все еще сильно полыхало, так как телам должно было сгореть дотла...

Скорая расправа над предполагаемыми убийцами невинной девушки ещё больше разожгла огонь ненависти разъярённой толпы, и спустя два дня был казнён Фредерик Грин (Frederick Green), ещё один чёрнокожий. Он стал четвертым... Прикрываясь ожиданием мести со стороны чёрного населения и распуская слухи о «вооружённых отрядах негров», белые ковбои продолжали преследовать чёрных, устроив в продолжение месяца самый настоящий террор. Афроамериканским семьям вокруг Кёрвина, а это относилось и к семейству Джефферсонов-Бэнксов из соседнего Коучмена, нельзя было выйти из дому. Но и эти убогие строения едва ли спасли бы их, поэтому многие семьи бежали из своих селений, прятались у родственников или у знакомых в других каунти, а некоторые и вовсе ночевали в полях, при этом никто их не защищал. У них попросту не было своего государства! И конечно, ни

о каком сопротивлении вооруженным до зубов и прикрытым законом белым ковбоям на лошадях даже не было речи... Тем не менее, опасаясь мести, белые (вот у них государство — было!) обратились к губернатору штата с просьбой выслать рейнджеров, и тот, войдя в положение, оперативно отреагировал... Обратимся вновь к хронике, которая больше напоминает военные сводки...

Lewiston Daily Sun (of Lewiston, Maine) — May 8, 1922

Обещанные тремястами негров неприятности не сбылись!

Сообщалось о готовящемся уничтожении техасского города цветными мужчинами.

Kirvin, Texas, May 7:

Несмотря на поступавшие из разных городов этой местности слухи о том, что вооружённые негры направляются на город, чтобы отомстить за смерть троих негров... в городе сегодня было тихо. Ничто не предвещает проблем, по мнению Оу Си Кинга (O.C.King), судебного пристава города.

Berkeley Daily Gazette (of Berkeley, CA) — May 8, 1922

Austin, Texas, May 8:

Губернатор Нэфф (Pat Neff, 1871–1952) приказал сегодня двум отрядам техасских рейнджеров тотчас направиться в Фэйрфилд, центр Фристоун-каунти, для пресечения восстания негров, которое шериф Мэйо (H.M.Mayo) объявил неизбежным.⁴³ Мэйо сказал, что негры Фристоун-каунти угрожали отомстить за убийство троих негров, сожженных на площади в Кёрвине...

Lewiston Daily Sun (of Lewiston, Maine) — June 2, 1922

Негры и белые готовятся к сражению под Кёрвином.

Несколько тысяч вооружённых до зубов белых мужчин срочно продвигаются к месту, где поселился дурной дух со дня сожжения там трёх негров. Один белый убит вчера.

Fort Worth, Texas, June 2: Джек Маршалл (Jack Marshall), главный диспетчер местной железнодорожной станции, сегодня в 9:45 вечера утверждал, что вооруженная пулеметами группа из четырехсот белых мужчин из ближайших к Кёрвину городов спешит на ферму Пауэлла (Powell farm), к югу от Кёрвина.

Teague, Texas, June 2: Группа мужчин, приблизительно 500 человек, вышла из Тига в 7:25 вечера и направилась в пригород Кёрвина, где, как сообщалось, от 75 до 100 негров готовили нападение на белых жителей района.

Mexia, Texas, June 2: Один белый мужчина сегодня погиб и двое других серьезно ранены неграми на ферме Джона Кинга, под Кёрвином. Сообщается, что эти белые — родственники покойной мисс Юлы Осли... Есть информация о том, что один из раненых — мистер Кинг, дедушка мисс Осли. Количество вовлечённых в происшествие негров неизвестно, хотя говорится, что их было довольно много... Заместитель шерифа Кинг и городской судебный исполнитель Кинг, в сопровождении отряда своих людей, арестовали сегодня негра Лироя Гибсона (Leroy Gibson). Это произошло после обеда в доме Моса Гибсона (Mose Gibson), приблизительно в пяти милях к северу от Тига. Трое негров из этого же дома открыли стрельбу из ружей, когда офицеры уводили арестованного. Во время схватки Лирой Гибсон погиб. Вскоре после того как молодой человек был застрелен, поступила информация, что от 40 до 60 негров захватили заброшенный дом на ферме Пауэлла в четырёх с небольшим милях к югу от Кёрвина. Вооружённые ружьями, они грозились дать отпор всем белым, которые посмеют войти в этот дом.

Houston, Texas, June 2: Из Корсики (Corsicana, TX) и Вортема сообщают, что получены предупреждения о расовых противостояниях в

Кёрвине. Несколько тысяч серьёзно вооружённых мужчин устремились в город.

Dallas, Texas, June 2: По сообщениям местного телефонного узла, все телефонные линии между Далласом и Кёрвином, кроме одной, проходящей через Вортем, повреждены...

Corsicana, Texas, June 2: Сообщается, что группа негров в количестве от 75 до 100 выстроилась приблизительно в трёх милях к юго-востоку от Кёрвина. Они серьёзно вооружены. Все жители Стритмена, что в восьми милях к северу от Кёрвина, за исключением нескольких оставшихся на дежурстве... ответили на призывы о помощи. Оружейный магазин Корсиканы сегодня получил приказ из Кёрвина доставить сразу всё имеющееся оружие и амуницию. Многие жители Корсиканы сейчас на пути к месту драматических событий.

И только 4 июня, спустя месяц после убийства Юлы Осли, в газетах появились обнадеживающие сообщения о затишье.

The Victoria Advocate (of Victoria, Texas) — June 4, 1922

Teague, Texas, May 3 (United Press): Во Фристоун-каунти затишье после одной из самых бурных ночей в её истории. Рейнджеры штата патрулировали улицы ночью, но они полагают, что опасность расовых мятежей миновала.

Мы привели лишь малую часть той ужасающей хроники, которой были насыщены американские газеты. И мало кто в те дни обращал внимание на следующие крохотные заметки, затерявшиеся в общем информационном потоке.

The Norwalk Hour (of Norwalk, Connecticut) — May 6, 1922

Fairfield, Texas, May 6 (United Press): По словам шерифа Мэйо, двое белых удерживаются в тюрьме в связи с убийством Юлы Осли в Кёрвине, за которое этим утром были сожжены трое негров. Мэйо гово-

рит, что обнаружены следы, ведущие с места преступления к дому этих двоих братьев, и они идентичны следам от их обуви. Один был схвачен вчера, а второй сдался у здания тюрьмы прошлой ночью, после того как толпа, захватив негров, удалилась.

The New York Times (of New York, NY) — May 7, 1922

Teague, Texas, May 6: Двое белых мужчин задержаны сегодня для дальнейшего выяснения их действий, предшествовавших убийству молодой белой девушки, за которое в Кёрвине этим утром были сожжены трое негров. Как сообщается, никаких обвинений против этих двоих пока не выдвигалось.⁴⁴

Пройдет почти семьдесят лет, прежде чем трагическими событиями в Кёрвине всерьез заинтересуется... нет, не юрист — историк! Как и у нас, у Монти Эйкерса (Monte Akers) что-то не складывалось, когда он читал шокирующую хронику о скорой расправе над тремя предполагаемыми убийцами несчастной Юлы Осли. Как и мы, Эйкерс обратил внимание на заметки о двух белых, задержанных полицией, на обилие Кингов среди начальников Кёрвина и на многое другое. И по мере изучения доступных документов, а также после встреч со всё еще жившими свидетелями тех событий сомнения исследователя переросли в полную уверенность в том, что 6 мая 1922 года в Кёрвине перед двумя церквями сожгли невинных! «Снэп» Тэрри, Мос Джонс, Джон Кониш и Фредерик Грин — не убивали Юлу Осли и не имели к этому преступлению никакого отношения! Они пали жертвами слепой мстительной ненависти белых расистов, наглого оговора со стороны тех, кто покрывал настоящих убийц, и преступного попустительства местных властей. Под жестокими пытками, перед угрозой истребления семей и близких, назначенные в жертвы дали признательные показания и тотчас были жестоко убиты. Настоящие же убийцы Юлы Осли — те самые двое белых, имен которых газеты так и не назвали, — наказания избежали...

В 2011 году у Монти Эйкерса вышла книга *Flames After Midnight*, в которой расследуется расправа в Кёрвине и на основе документаль-

ного материала доказывается полная невиновность жертв безумного произвола жестокой толпы и расовых предрассудков.⁴⁵

Еще раз повторим: события, на которых мы задержались, неотделимы от жизни и судьбы Лемона Джефферсона, для которого Кёрвин был родным городом. Там находилась церковь, прихожанами которой долгие годы были он сам и его семья. В Кёрвине Джефферсоны посылали молитвы своему Распятому Богу и получали утешение. Каково было им и каково было сотням и тысячам других чёрных семей из Фристоун-каунти, когда неподалеку от их дома и от их храма, на площади перед другим храмом, также считающимся христианским, ослепленная ненавистью толпа заживо сжигала их невинных соплеменников?! Причём невиновность их была известна чёрному населению каунти с самого начала.

Когда гнев, ненависть, жажда мщения и обида от собственного бессилия застилают глаза, можно разувериться в Высшей справедливости и даже потерять веру в Спасителя... Тогда-то и появляется проповедник, который призывает отчаявшуюся паству молитвами укреплять свои сердца и умягчать ожесточившиеся души. Вот откуда отчаянная мольба — *Господи, всем сердцем своим желаю возлюбить ближнего своего...* Вот откуда спиричуэлс «I Want To Be Like Jesus In My Heart», вот что он означал для всей конгрегации *Shiloh Primitive Baptist Church* в Кёрвине и для одного из её сыновей — Блайнд Лемона Джефферсона.

О Господи, всем сердцем своим не желаю
быть таким, как Иуда...

Господи, всем своим сердцем этого не хочу.

Всем своим сердцем,

Всем моим сердцем, всем сердцем,

О Господи, всем сердцем не желаю быть Иудой.

Я всем сердцем своим хочу переплыть реку Иордан...

Хочу переплыть Иордан всем своим сердцем.

Всем своим сердцем, моим сердцем,

Моим сердцем, моим сердцем

Я желаю переплыть реку Иордан.

О Боже, не хочу, чтобы в сердце моем поселилась ложь...
Господи! Я не хочу носить в своем сердце ложь.
В своем сердце, в моём сердце,
В моём сердце, в моём сердце,
Боже, я не хочу в своем сердце лжи.

Да, в сердце своем я хочу быть подобным Иисусу,
в моем сердце...
Да, я желаю своим сердцем быть как Иисус.
В своём сердце, в своём!
В своём сердце, в моём сердце,
Я хочу быть подобным Иисусу, в сердце своём.

Господи, всем сердцем своим я желаю возлюбить
ближнего своего...
Боже, всем сердцем хочу возлюбить соседа своего.
Всем своим сердцем, моим сердцем,
Моим сердцем, моим сердцем,
О Господи, я желаю возлюбить ближнего своего.⁴⁶

Теперь вернемся в первое десятилетие 20-го века, к тому времени, когда слепой подросток Лемон Джефферсон стал появляться в Вортеме, также важнейшем городе в его жизни.

глава 5. ВОРТЕМ

- *История города — Первые публичные выступления —*
- *Свидетельства очевидцев — Между Коучменом и*
- *Вортемом — Гибель брата — Овладение гитарой —*
- *Выступления на религиозных праздниках —*
- *Сэм «Лайтнинг» Хопкинс — Спиричуэлсы и блюзы: историческое*
- *противостояние — Были ли в Вортеме блюзы? —*

Источники, в нашем случае это всё те же заметки в газетах прошлого, сообщают, что основание города связано с неким Робертом Лонгботемом (Robert B. Longbotham), предприимчивым выходцем из английского Дарема (Durham, England), и относится к 1839 году, когда Лонгботем выкупил здесь у кого-то землю. Еще через какое-то время он построил два бревенчатых дома и перевёз в них свою семью. Позже сюда переселились другие семьи, завелись хозяйства, появились новые дома, открылась почта, а поселение стало называться Лонг Боттом (Long Bottom) — так почтальонам слышалось имя основателя комьюнити. Название это, впрочем, не продержалось долго.

В 1871 году Роберт Лонгботем уступил за пять долларов полосу земли, проходившую через его владения, дельцам из *Houston and Central Railway Company*, строившим здесь железную дорогу, а еще через какое-то время продал и всю остальную землю, на которой вскоре построили депо. В поселок переехали новые предприимчивые люди, они тоже строили дома и перевозили семьи, затем открывали магазины, парикмахерские, отели, бары, лавки, прочие бизнесы, и очень скоро здесь разросся небольшой городок, который в июле 1874 года переименовали в Вортем: в честь полковника Лютера Райса Вортема (Luther Rice Wortham, 1819—1873), видного бизнесмена, активно продвигавшего идею железной дороги...

В заметке о Вортеме, опубликованной в газете *Dallas Morning News* от 24 июля 1893 года — ровно за два месяца до рождения Лемона Джефферсона в соседнем Коучмене, — сообщалось, что в городе, на-

считывающем около 650 жителей, успешно развивается предпринимательство, имеется десять универсальных магазинов, дюжина или даже больше других форм бизнеса, включая два хороших отеля. Также в городе организована программа по восьмимесячному школьному обучению, в которой заняты 185 жителей; имеется и частная школа, обеспечивающая двухмесячное начальное образование. В городе есть и две церкви... И вообще, отмечается в заметке, что касается *нравственности и морали*, то в этом Вортеме не превзойден никаким другим городом во всём Техасе! Также город славится здоровьем своих граждан, что объясняют хорошей экологической обстановкой — чистой водой и открытой сухой местностью... Благодаря плодородной почве, вокруг Вортема процветают фермерские хозяйства, выращивается хлопок, кукуруза и овёс, а также разводится крупный рогатый скот...

В упомянутой заметке приводятся и некоторые цифры за прошедший 1892 год: в сентябре того года из Вортема вывезено 3500 тюков хлопка (*cotton bales*), около ста вагонов хлопковых семян (*cotton seed*) и сто пятьдесят вагонов крупного рогатого скота. Последним занимается большое количество фермеров, которые по весне продают скот в Сент-Луис (St. Louis, MO) и Чикаго и имеют с этого очень большой доход... Нам, живущим в России, трудно представить, что такое 3500 тюков хлопка — много это или мало, но *150 вагонов крупного рогатого скота*, разведённого в селении с 650 жителями, должны нас впечатлить... Между тем, хотя в заметке о Вортеме и сказано, что бизнес там идет куда лучше, чем в других городах подобного типа, в то же время отмечается, что никакого бума нет — экономика города развивается стабильно и равномерно... В 1893 году в Вортеме появился новый элегантный отель и еще несколько строится, выходят две еженедельные газеты — *The Christian Advance* и *The Freestone Vindicator*, наконец, в городе имеется духовой оркестр, известность которого быстро растет...

Газеты конца XIX — начала XX столетия характеризуют Вортема как безусловный коммерческий центр Фристоун-каунти и один из самых привлекательных малых городов Техаса. Кроме доходного бизнеса в самом Вортеме и в его окрестностях, здесь стремительно развивалась так называемая сфера обслуживания: рестораны, закусочные, отели, парикмахерские, а *сфера обслуживания*, как известно, предполагает и наличие *индустрии развлечений*, так что и она в Вортеме развивалась стремительно, чему способствовало пассажирское

сообщение с самыми крупными городами Техаса — Далласом и Хьюстоном (Houston, TX). В Вортеме приезжали на заработки артисты, в том числе музыканты, а в самом городе, как сообщают газеты за 1907 год, существовал муниципальный оркестр *The Wortham Band*, который много раз играл на собраниях ветеранов-конфедератов. Наверняка этот бэнд играл и на городских праздниках, и на ярмарках... Примерно к этому же времени относятся и первые появления в Вортеме юного Блайнд Лемона Джефферсона.

В 1907 году ему исполнилось четырнадцать лет. Как пишет Самюэль Чартерс, «к этому времени он уже был тучным, как и его отец и мать, и в это же время он начал петь и играть на гитаре. Слепой мальчик с бедной фермы в Центральном Техасе должен был как-то жить, и попрошайничество на улице с гитарой было практически единственным выходом для слепого при отсутствии какого-либо образования. Соседи учили его тому, что знали сами, но ...*"у Лемона был талант"*. Музыка, казалось, жила в его пальцах. После нескольких месяцев игры на гитаре он принялся ходить пешком в Вортеме, сажаясь на стул под козырьком продуктового магазина или у бакалеи и играл для людей, приезжавших в город за покупками. Он сидел там весь день до вечера, серьезный полный мальчик в очках, поющий в темноту, в то время как шум смеющихся и разговаривающих заполнял пространство вокруг него. Прежде чем ему исполнилось двадцать лет, Блайнд Лемон уже пел на пикниках и вечеринках на фермах, разбросанных между Вортемом и Мексией. Он был одним из наиболее любимых артистов в этой части каунти...»⁴⁷

Конечно, петь он начал гораздо раньше, когда ещё совсем ребёнком участвовал в литургии в *Shiloh Primitive Baptist Church* в Кёрвине, а вот точно выяснить, как и когда он выучился играть на гитаре, вряд ли возможно. Не больше у нас шансов узнать и то, какие песни слышал Лемон в Вортеме во время своих первых визитов и какие разучил, чтобы затем петь.

Рассказывая о юности Лемона Джефферсона, авторы обычно ссылаются на воспоминания его кузена Алека Джефферсона (Alec Jefferson), с которым в конце пятидесятых встречался Самюэль Чартерс; на старого жителя Вортема Квинси Кокса (Quince Cox), кото-

рого в 1988 году расспрашивал Роберт Юзел; и на бывшего почтальона из все того же Вортема — Уэла Эл Дэвиса (Uel L. Davis, Jr.), с которым беседовал Стив Джеймс (Steve James), исследователь блюза из Остина. Приведем и мы эти важные источники.

Квинси Кокс, родившийся в 1905 году, будучи ребёнком натирал ботинки в парикмахерской Джейка Ли (*Jake Lee's Barbershop*). Он помнил, как слепой музыкант появлялся в городе по субботам, сидел на лавочку у парикмахерской, держа в руках гитару и жестяную кружку, в которую люди бросали монеты. Порой Лемон оставался на улицах Вортема до часу ночи, а затем отправлялся домой в Коучмен, причём без посторонней помощи. По дороге Лемон обычно тоже пел. *«Слепой человек вопил на дороге всю ночь» (Blind Man stood on on the road and cried all night)*, — вспоминал Квинси Кокс. При этом он не слышал, чтобы Блайнд Лемон хотя бы раз заблудился по пути домой. Он также вспоминал, что там, где хоть сколько-нибудь собирался народ, — обязательно пел Лемон. Кокс запомнил его опрятным, аккуратным, в хорошей одежде и обуви. Иногда он видел слепого музыканта курящим сигару.⁴⁸

Стив Джеймс из Остина так описывает свой разговор с бывшим почтальоном из Вортема: «Уэл Дэвис знал Лемона еще до Первой мировой, когда семья Уэла владела банком и аптекой в центре Вортема. Ребёнком Дэвис со своими друзьями любили сбегать в центр поглазеть на Лемона. Тот приходил в город каждую субботу, устраивался напротив банка и играл с обеда, когда люди находились в городе по делам, и до самого вечера. Уэл помнил, что у Лемона была жестяная кружка, прикреплённая к гитаре. Также Уэл Дэвис был одним из многих, кто рассказывал о сверхъестественной способности Лемона точно знать, что происходит вокруг, хотя он либо очень плохо видел, либо не видел вовсе. *"Если после какой-нибудь строчки из песни кто-то отпускал смешок, Лемон чуть позже подносил свою кружку прямо ему под нос"*. На вопрос о поводах Уэл Дэвис отвечал, что чаще всего музыкант приходил в город без сопровождения. *"Он преодолевал заграждения и заборы и шёл вдоль ручьёв самостоятельно, используя трость"*. Уэл также рассказывал, что если Лемон и приходил в чьей-то компании, то чаще всего это был мандолинист: *"Кроме*

блюза, они исполняли самые разные песни" (*Besides blues, they would play a variety of songs*)». ⁴⁹

Наконец, двоюродный брат сингера Алек Джефферсон коротко поведал о танцах, на которых играл Блайнд Лемон:

«Конечно, мама не часто позволяла мне ходить на эти деревенские танцы (*country suppers*). Там царили грубые нравы: крутились сутенеры и проститутки, продавался *бутлег*, а тем временем Лемон пел и играл для них всю ночь. Они там не особенно и танцевали-то, просто переваливались с ноги на ногу. (*They didn't even do any proper kind of dancing, just stompin'.*) Где-то после обеда они шли на станцию, забирали его. Около восьми вечера он начинал петь и продолжал до четырёх утра. Иногда какой-нибудь парень подыгрывал ему на мандолине или на гитаре или подпевал, но чаще всего Лемон был один — садился, играл и пел всю ночь». ⁵⁰

...Наберёмся отваги, включим воображение и перенесёмся на век назад, представив себя затаившимися в невысоких техасских зарослях на обочине проселочной фермерской дороги, что ведёт из Вортема в Стритмен, минуя Коучмен. Время далеко за полночь. Мирады звезд от горизонта до горизонта, а прямо над нами — Млечный путь и та самая звездная пыль (*Stardust*), о которой когда-нибудь Хоги Кармайкл (Hoagy Carmichael, 1899—1981), вот так же засмотревшись, сочинит свою великую мелодию... Когда ещё это будет!.. О том, что мы здесь, никто не знает! Всё, что жило и заявляло о себе днем, теперь стихло, замерло, схоронилось. Зато слышны звуки ночной жизни, они исходят от невидимых обитателей этой степной местности. В другое время они бы нас испугали, но только не сейчас, когда мы напряженно ждём и наш слух и не видящий в темноте взор обращены к юго-западу... И вот, когда уже терпение наше почти иссякло, со стороны Вортема донёсся какой-то необычный звук, похожий на завывания неведомого зверя или на глуховатый крик ночной птицы... Этот странный звук усиливался, приближался и по мере приближения приобретал всё более отчетливые контуры... Вскоре стало ясно, что мы слышим человеческий голос, слышим песню, и поёт её приближающийся к нам Блайнд Лемон Джефферсон!.. Это задорная, веселая песня, явно танцевальная: только что Лемон исполнял её на танцах, наверняка неплохо заработал, у него

отличное настроение... То он громко распевает, то переходит на речитатив и разговаривает с собою и тут же смеётся, о чем-то повествуя... И всё это без аккомпанемента, так как гитара у него наперевес, а в руке трость, которой он «ощупывает» дорогу. Мы не видим сингера, как и он, мы слепы: ночь уравнила нас. Но мы слышим, как Лемон прошагал мимо и вскоре свернул вправо, на просёлочную дорогу, — где-то там, в одном из домов, его ждут, несмотря на поздний час, Клэсси, Алек и вся его большая семья...

О, крошка, пусти меня обратно...
Зачем же снова не примешь?
Послушай, детка, я переменялся:
Готов дрова рубить да печку топить...

Пока жили вместе — тебя было не допроситься.
Теперь другого я нашла, ты мне ни к чему...

Ну, давай же, парень, старую песню заводи:
Как только к зиме поближе —
 умоляешь обратно пустить.
Знай, мне на тебя наплевать!
Что же ты мне жить спокойно не даешь?
Обращался со мною так, словно уж сам
 давно задумал уходить.

Детка, теперь выслушай меня: довольно скверно
 ты себя уже дней тридцать, как вела.
После полудня, придя домой, не получал я обеда своего!
Сама же знаешь, я такого ну никак не мог терпеть:
Хоть тресни, должен я поесть в положенное время!

Дружок мой, послушай, ты меня совсем утомил,
Замолкни сейчас же. Поищи себе заботу
 в другом месте...

Каждый день, часов так с полдевятого вечера,
Сижу в кустах у калитки богача одного.

Всё голову ломаю, придумываю,
Как вырвать милую из его ручищ.
Из ручищ богача, денежного мешка...
Как же мне вырвать любимую из его объятий?

Послушайте, женщины, скажите, что же это с вами?
Детка, ты поступаешь просто смешно, страшно некрасиво!..

Теперь слушай, только раз скажу, повторять не стану:
За старое не вздумай братья, не будь невыносимым
 таким, как был весь последний этот месяц.
Если не изменишь поведения, то вечером,
 домой возвратясь,
Найдешь повозку у ворот, да свою одежду на пороге,
Да еще погонщика, что будет ждать спокойно и,
 поверь, никуда не сбежит...
Вот и все, милый...

Чёрной женщине голова не для того, чтобы думать.
Обратно проситься не стану...

После всё кругами я бродил,
Надеялся, что передумает она.
И действительно: оборачивалась раза два-три, мол,
«Может, и вправду пушу тебя снова, как наступит зима».⁵¹

Воспоминания очевидцев важных событий для нас бесценны, так как дают пищу воображению, а уже оно оживляет историю!

Но все же, все упомянутые нами свидетели повествуют о Лемоне Джефферсоне уже как о *музыканте*, вовсю поющем и играющем на улицах Вортема или на частных вечеринках, зарабатывающем деньги исполнением песен, пользующемся благосклонностью местных жителей... Ответа на вопрос: *когда и при каких обстоятельствах Лемон овладел гитарой и начал петь и что именно он пел, какие песни?* — эти воспоминания не дают. А ничего другого у нас, похоже, нет, так что остается лишь гадать да предполагать.

Так, Алан Говенар и Джей Брейкфилд полагают, что учителями Лемона могли быть Хенри «Рэгтайм Тексас» Томас (Henry Thomas, 1874–193?) и Элджер «Тексас» Александер (Alger "Texas" Alexander, 1900–1954), которые, странствуя по Восточному Техасу, наверняка заезжали и в Вортем, чтобы поиграть там блюзы и модные танцевальные мелодии (*traveled around East Texas and performed a variety of blues and dance tunes*), а если так, то юный Лемон Джефферсон вполне мог их слышать.⁵²

На чем основывается это предположение?

Очевидно, на том, что Хенри Томас, из городка Биг Сэнди (Big Sandy, TX) в Восточном Техасе, был старше Лемона почти на двадцать лет и действительно путешествовал по Техасу, следовательно, мог остановиться в процветающем Вортеме, чтобы поиграть там на какой-нибудь вечеринке, а из-за угла его мог слышать слепой мальчуган из Коучмена. Только вряд ли старый сонгстер Хенри Томас исполнял блюзы до начала двадцатых. Он был впервые записан для *Vocalion* в 1927 году, в возрасте пятидесяти трех лет, и это редкий случай, когда на *race records* издали столь немолодого сельского музыканта.⁵³ Кроме традиционных песен, Хенри Томас записал и блюзы, в которых явно прослеживаются интонации, присущие сингерам доблюзово́й поры. Его записи — лучший пример того, как старым сонгстерам, взявшимся в двадцатых еще и за исполнение модных блюзов, было непросто перестроиться на совершенно другой лад и стиль.

Что касается Элджера «Тексас» Александера (безусловно, великого техасского блюзового сингера!), то он был младше Лемона на целых семь лет и в интересующую нас эпоху — первое десятилетие XX века — скорее, мог бы сам чему-то научиться у Лемона. В обширных примечаниях к переизданию блюзов Тексаса Александера на лейбле *Agram* сообщается, со ссылкой на важного свидетеля из Навасоты, что Элджер «начал развлекать людей пением на вечеринках и пикниках», то есть начал выступать на публике, только в 1923 году.⁵⁴ Блайнд Лемон к этому времени уже сформировал свой основной блюзовый репертуар и был звездой Дип Эллума, если не всего Техаса.

Роберт Юзел, кажется, ближе к истине: ссылаясь на свои интервью с Квинси Коксом и Хобартом Картером (Hobart Carter) в сентя-

бре 1989 года, он называет среди возможных учителей Лемона местных блюзовых гитаристов (*local blues guitarists*) Джесси Воффера (Jesse Waffer), Дока Кэстилла (Doc Castille) и Лоренцо Россса (Lorenzo Ross). Причем последний якобы и научил Лемона игре на гитаре.⁵⁵

Возможно, это и так, и мы должны быть благодарны Юзелу за то, что он оставил в блюзовой истории имена этих трёх техасских гитаристов, но мне представляется, что юный Лемон более всего обязан вовлечением в музыку своей матери — Клэсси Джефферсон-Бэнкс. Она научила его петь, и, скорее всего, именно она обучила его игре на гитаре: сама или при помощи кого-то из местных музыкантов, кого смогла нанять в учителя. Кому ещё, кроме матери, нужен слепой чёрный мальчишка? Кому вообще есть дело до чужой беды, когда у каждого полно своих? Только мать Лемона была озабочена его будущим. Как верно пишет Чартерс, «*попрошайничество на улице с гитарой было практически единственным выходом для слепого при отсутствии какого-либо образования*». Клэсси тоже понимала, что это наиболее вероятный удел её слепого сына, но вместе с тем она знала и о другой возможности существования Лемона: он мог стать музыкантом при церкви, стать гитарным евангелистом (*guitar evangelist*). В те времена таковые были во многих баптистских церквях Юга, и нередко ими становились слепые, и мы знаем их имена, в том числе из Центрального Техаса... В том, что Лемон был способным к музыке и хорошо пел, Клэсси и другие члены церковной общины убедились давно. Когда же Лемону исполнилось двенадцать-тринадцать, Клэсси и Алек купили ему простую дешёвую гитару, и Лемон, посещая воскресную школу при *Shiloh Primitive Baptist Church* в Кёрвине, где у него наверняка нашлись учителя-гитаристы, быстро её освоил и вскоре участвовал в церковной литургии уже как музыкант — *гитарный евангелист*...

Мы пишем об игре на гитаре — «*быстро освоил*». А ведь и этому есть объяснение: кроме того, что Лемон оказался способным музыкантом, у него была масса времени: ему не надо было трудиться с утра до вечера в полях или на ферме, ему нельзя было доверить пасти скот, и тем более он не мог помогать матери в уходе за младшими детьми; он был ограничен в передвижении, и, кроме субботы и воскресенья, у него даже не находилось товарищей для игр или для

борьбы, которой он также был увлечён. Кстати, его страсть бороться — тоже следствие слепоты: плотно соприкасаясь с партнёром, он в полной мере чувствовал его, осязал, он сравнивался, соединялся с ним в *единоборстве* и отчасти переставал быть слепым! Но, повторим, все его товарищи-сверстники были заняты в полях и составить ему компанию могли лишь по выходным. Поэтому Лемон чаще всего одиноко сидел с гитарой, учился играть, и, к счастью, его это очень увлекало. Оттого он и стал тучным ещё в раннем возрасте, что мало двигался... Так что когда Лемон стал регулярно наведываться в Ворме, примерно с 1907 года, он уже хорошо пел и неплохо себе аккомпанировал. Такова наша версия, которую мы, впрочем, ничем, кроме логики и некоторых знаний, подкрепить не можем...

Всё, что нужно мне, — это истинная вера...

Аллилуйя!

Всё, что нужно мне, — это истинная вера...

Аллилуйя!

Мне необходима лишь чистая вера, вера, что приведет
меня домой, на небеса!

И тогда мне понадобится эта истинная вера,
аллилуйя, аллилуйя!

Что ж, священную реку Иордан тебе не обойти,
аллилуйя, аллилуйя!

Реку Иордан тебе не миновать, аллилуйя...

Эту священную реку Иордан тебе никак не обойти,
без веры в сердце суждено тебе в ней утонуть...

Тебе так понадобится истинная вера,
аллилуйя, аллилуйя!

Переплывая Иордан, не бойся, аллилуйя...

Переходя через Иордан, страхи прочь гони,
аллилуйя, аллилуйя!

Переплывая Иордан, не бойся, Иисус о нас позаботится,
И тебе так понадобится истинная вера,
аллилуйя, аллилуйя!

Смерть бродит повсюду, аллилуйя!
Смерть, она бродит всюду, аллилуйя...
Смерть — повсюду, не пощадит она
 безбожников и балагуров,
И тебе так нужна будет истинная вера,
аллилуйя, аллилуйя!

Доктор бессилен и опечален, аллилуйя...
Доктор бессилен и опечален, аллилуйя...
Доктор стоит глубоко опечаленный:
«Тяжелейший случай из всех, что были у меня...»
И тебе никак не обойтись без истинной веры,
аллилуйя, аллилуйя!

Отец и мать склонились над кроватью и плачут,
 аллилуйя...
Мама и отец рыдают у кровати моей, аллилуйя...
Мать и отец рыдают у кровати моей:
 «Господи, помоги! Наше дитя умирает!»
И тогда убережет только истинная вера,
аллилуйя, аллилуйя...

Поезд подходит, уже виден из-за поворота, аллилуйя...
Поезд, он показался из-за поворота,
аллилуйя, аллилуйя...
Поезд приближается, вынырнул из-за поворота,
 он унесет меня прочь из этого грешного мира,
И теперь мне поможет только истинная вера,
аллилуйя, аллилуйя...

Прокатись на поезде Смерти, разгонись посильнее,
аллилуйя...
Прокатись на Смерти, да с ветерком,
аллилуйя...
Садись на поезд Смерти да езжай побыстрее,
 сердце мое хочет этого, я давно готов,
Вот когда мне так необходима истинная вера,
аллилуйя, аллилуйя...⁵⁶

Легко сказать о Лемоне: «стал появляться в Вортеме», «стал туда наведываться», «приходил, садился и пел под гитару»... Словно речь идет об обычном молодом сельском сингере, начинающем музыкальную карьеру, этаким юном Хьюди Ледбеттере, который втайне от родителей прыгал в окно, садился на подаренного отцом коня да и скакал в ближайший город на танцы... А каково всё это проделать слепому подростку из многодетной семьи чёрного техасского шеар-кроппера?! Попробуйте вслепую заварить себе кофе... Здесь же Лемону предстояло пройти по сельской пересеченной местности миль этак пять-шесть, прежде чем он оказывался на улицах Вортема. Вспомним рассказ очевидца: «Он преодолевал заграждения и заборы и шел вдоль ручьев...» Да и в самом городе надо было разобраться, что к чему, где можно петь, а где нельзя, куда можно примоститься со своей жестяной кружкой для сбора монет, а откуда тебя тотчас вытурят. Поводыря у него не было, да и не могло быть. Вряд ли здесь ему помогали мать или отец, которые в будние дни допоздна трудились на ферме, а по воскресеньям с утра шли вместе с ним пыльными просёлочными дорогами в противоположную от Вортема сторону — в Кёрвин... Скорее всего, Лемона на первых порах водили в Вортем старшие братья — Инсия, Клэрриенс и Джонни, который, напомним, был старше Лемона на год. Братья обучали его правилам поведения на улицах, объясняли — *что, почём и как...* Поскольку Инсия и Клэрриенс были гораздо старше Лемона, они всюду трудились на ферме и у них уже были свои заботы. Наверное, слепого Лемона приводил в Вортем Джонни. Но Джонни, всё в том же 1907 году, погиб под колесами поезда...

Тогда только-только провели железную дорогу — *Trinity and Brazos Valley Railway*, по которой стали курсировать товарняки между фермерскими хозяйствами, и одна ветка проходила неподалёку от Коучмена. Поезда по этой ветке ходили медленно, и местные ребятишки на них катались, и однажды Джонни, взбираясь на подножку, не рассчитал силы и сорвался прямо под колёса...⁵⁷ Не от этой ли трагедии появились строки о *поезде Смерти* в лемоновском спиричуэлсе?..

После трагической гибели старшего брата Лемону предстояло осваивать новые пространства уже самостоятельно. Согласитесь, что одно только преодоление дороги от дома до Вортема и обратно было

для слепого юноши подвигом. Лемон падал, получал ушибы и ссадины, нередко терялся, и, бывало, его выручали из беды, о чём свидетельствует Хобарт Картер, родившийся в 1897 году в Коучмене и проживший там более ста лет. По его словам, Лемон обычно ходил в одиночку: шёл через лес, по тропинкам, через мосты, а если сбивался с пути, то кричал, звал на помощь, тогда кто-нибудь приходил и помогал ему. Тот же Картер вспоминает, как Лемон пел в Вортеме и в соседних Стритмене и Кёрвине. В конце концов он в совершенстве изучил местность, передвигался очень уверенно и уже не нуждался ни в каких проводниках.

По этому поводу однажды высказался более молодой техасский блюзмен Сэм «Лайтнин» Хопкинс (Sam "Lightnin'" Hopkins, 1912–1982): «Он никому не позволял себя сопровождать. Говорил, что тогда его будут считать слепым. Нет, его не надо называть слепым! Никогда он себя таковым не ощущал. Он был рождён таким!»⁵⁸

Уолтер Йелделл (Walter Yeldell), старый друг семьи Джефферсонов, рассказывал, что у Лемона был исключительный слух, какой редко встречается у человека. Он, например, никогда не сталкивался с проволочным ограждением, поскольку, по его словам, *слышал музыку в проволоке*, причем слышал эту «музыку» даже в безветренные дни, когда приближался к забору. (*He would never walk into a wire fence because he said he could hear music in the wires, even on the stillest of days when he drew nigh.*) Можно было сплясать что-нибудь, а Блайнд Лемон, подслушав издаваемый ступнями ритм, тут же повторял этот танец. Так же, *на слух*, он учился играть на гитаре...⁵⁹

Теперь зададимся вопросом: какие песни, кроме спиричуэлсов, пел Лемон в самом начале своей музыкальной карьеры — до того времени как впервые появился в Далласе? Проще говоря, за исполнение чего он получал деньги на улицах Вортема, Стритмена или Кёрвина?

Увы, имеющиеся в нашем распоряжении источники вряд ли смогут помочь ответить на эти вопросы.

Вот некая Мэтти Бэрри Дэнсер (Mattie Barree Dancer) из Стритмена, но выросшая в Вортеме и когда-то сходявшая с ума по Лемону (*she was "crazy about Blind Lemon"*), рассказывает, что слепой сингер часто исполнял вещь под названием «Going To Chicago».⁶⁰ Но о каких именно годах идет речь, ни сама Мэтти, ни её интервьюер не

уточняют, как не указывают они, *что* за песня «Going To Chicago» — блюз ли это? Известно, что песню с таким названием в своё время исполнял известный блюзовый сингер и пианист из Оклахомы Джимми Рашинг (James "Jimmy" Rushing, 1903—1972), и это был блюз, но пел он его в иную эпоху и в другом месте. Кстати, Рашинг в дни молодости был страстным поклонником Лемона Джефферсона и отправлялся послушать его при каждой представившейся возможности.⁶¹

Мы уже упоминали Уэла Дэвиса, сообщившего, что Лемон иногда играл с мандолинистом и что, *«кроме блюза, они исполняли самые разные песни»*. Из письма фольклориста из Хьюстона Лэрри Скога (Larry Skoag) этому же Дэвису мы узнаём, что уже в ранние годы своей карьеры, играя на улицах Вортема, Гросбека (Groesbeck, TX), Марлина (Marlin, TX) и Коссе (Kosse, TX), Лемон имел репутацию как исполнителя спиричуэлсов, так и исполнителя блюзов (*Lemon gained a reputation as a singer of spirituals as well as blues*).⁶² И если верить Сэму «Лайтнин» Хопкинсу, то эту репутацию Лемон Джефферсон сохранил до двадцатых годов. Сэм в восьмилетнем возрасте слышал слепого сингера во время религиозного праздника, организованного Генеральной ассоциацией баптистских церквей (*General Association of Baptist Churches*) в тexasском Буффало (Buffalo, TX). По рассказу Сэма, он весь день неотрывно следовал за Блайнд Лемоном, пока не решился с ним поиграть. Заслышав что-то невнятное, Лемон Джефферсон якобы повернулся к Хопкинсу и серьезно произнёс: *«Ты, парень, играй как следует!»* (*Boy, you got to play it right!*) А когда Сэм выдал из себя какое-то словцо, слепой сингер сразу же понял, что имеет дело с ребёнком. Он засмеялся и показал юнцу несколько приёмов игры на гитаре.⁶³

Но были ли эти *приёмы* (аккорды) блюзовыми?

Едва ли.

Во время религиозного праздника или собрания музыканты могли исполнять лишь церковные, в крайнем случае традиционные песни, но только не блюзы — они для церковного сообщества, как, впрочем, для всего старшего поколения афроамериканцев, являлись верхом кощунства и дьявольским наваждением. От них оберегали детей так же, как в своё время нас оберегали наши бабушки от блатных куплетов! Вряд ли бы авторитетная религиозная организация пригласила на своё мероприятие музыканта с дурной репутацией.

Так что же, местные причеры (*проповедники*) ничего не знали о Лемоне-блюзмене? Или они были более терпимы, чем их коллеги из других южных каунти?

Некий Артур Картер (Arthur Carter), родившийся в Вортеме в 1908 году, рассказывал, что видел, как на пикнике под Вортемом возник спор между Блайнд Лемоном и одним из местных причеров, который настаивал, что исполнение блюзов — грех. Лемон дождался, когда церковная служба достигнет кульминации, настроил гитару и запел блюз. Заслышав его, толпа оставила священника и собралась вокруг блюзмена. Таким образом Лемон, по сути, выиграл тот спор. (*Thus, Lemon, in effect, won the argument.*)⁶⁴

А здесь мы уже сталкиваемся с мифотворчеством: возможно ли, чтобы во время богослужения прихожане покинули проповедника и демонстративно перешли к блюзмену, пусть даже это и сам Блайнд Лемон Джефферсон? Невероятно! Тем не менее сам этот миф (спор священника с еретиком-блюзменом) симптоматичен и отражает имевшее место противодействие церкви проникновению в чёрные комьюнити новой песенной культуры — блюза.

На «теоретическом уровне» противостояние спиричуэлса и блюза доходчиво сформулировано в вышедшей в 1940 году книге *American Negro Songs*, которую написал композитор, фольклорист, профессор Университета Фиска (Fisk University) Джон Весли Уорк-III (John Wesley Work-III, 1901–1967):

«Блюз радикально отличается от спиричуэлса. Спиричуэлс характеризуется хоровым, коллективным исполнением, а блюзы — сольным, индивидуальным. Спиричуэлсы исключительно религиозные, а блюзы же сугубо мирские. В спиричуэлсах поётся о небесах и выражаются пылкие надежды на то, что после смерти сингер сможет наслаждаться небесными радостями. Блюзового сингера небо не интересует вовсе, да и с землёй у него не много связано надежд: это вконец разуверившийся, разочаровавшийся человек. Спиричуэлсы создавались в церкви, а блюз — продукт ежедневной жизни. Возвышенные тексты многих спиричуэлсов вполне допустимо читать с самых величественных церковных кафедр, между тем как бóльшую часть блюзовой лирики даже нельзя публиковать. Спиричуэлсы были созданы и исполнялись без инструментальной поддержки, в то

время как гитарный, фортепианный или оркестровый аккомпанемент является неотъемлемой частью блюзового выступления. И ещё: создателям спиричуэлса каждое событие в природе видится эпическим — Божьим Промыслом или Посланием. Блюзовый же сингер преобразовывает каждое событие в свои собственные внутренние переживания. Автором спиричуэлса страшное наводнение на реке Миссисипи, что произошло несколько лет назад, трактовалось бы как наказание, ниспосланное грешным людям разгневанным Богом. Что до блюзового сингера, то он лишь задался вопросом: *"Куда же бедной девушке податься?"*⁶⁵

Уж не Бесси Смит ли, с её «Back Water Blues», подразумевается под *«бедной девушкой»*?

Или, может, Чарли Пэттон (Charley Patton, 1887–1934), сочинивший умопомрачительную балладу «High Water Everywhere» — *«Боже, всю землю вокруг, Боже, вода речная заливает... / Всю землю, дружизе, вокруг затопило. / Знаешь, я не могу здесь больше оставаться, па-рень, я поищу местечко повыше!»*?

А может, имеется в виду наш Блайнд Лемон, который первым отозвался на трагедию в Миссисипи, записав уже в мае 1927 года «Rising High Water Blues»⁶⁶

Надо полагать, что отец Джона Уорка-третьего — Джон Весли Уорк-младший (John Wesley Work Jr., 1872–1925), в конце XIX века восстановивший знаменитый негритянский хор *Fisk Jubilee Singers* и путешествовавший с ним по стране, пропагандируя чёрные спиричуэлсы как альтернативу легковесным и унижительным менестрельшоу, — был в оценках блюза куда более категоричным. А что касается главы династии, дедушки Уорка-III, который также был музыкальным деятелем и занимался популяризацией музыкальной культуры афроамериканцев ещё в середине позапрошлого века, то тот, скорее всего, блюза не слышал вовсе и умер в счастливом неведении о таковом...

В десяти и двадцатые годы XX века на американском Юге можно было или иметь высокую репутацию исполнителя спиричуэлсов, или слыть блюзменом. Едва ли возможно было открыто сочетать одно с другим. И уж никак не мог это соединять в себе молодой слепой музыкант, с младенчества состоявший в религиозной общине *Shiloh Primitive Baptist Church* в Кёвине.

Возможно, свидетели рассказывают об уже взрослом, состоявшемся музыканте, знаменитом на весь Техас, на весь Юг, блюзмене, который приезжал в родные места, чтобы повидаться с родственниками, с матерью, а заодно немного поиграть для соотечественников. Просто по прошествии многих десятилетий всё связанное с Блайнд Лемоном Джефферсоном в их представлении уже относилось к одному и тому же времени, к их далекой и невозвратной юности, о которой они, как могли, вспоминали...

Утверждения о том, что Лемон в свои ранние годы играл блюз в Вортеме и в других окрестных городах, ничем не подкрепляются, поскольку у нас нет ответа на следующие вопросы: от кого слепой от рождения бедный чёрный молодой человек из фермерского селения в Центральном Техасе мог научиться блюзам в первом десятилетии двадцатого века? слышал ли вообще кто-нибудь блюзы в Центральном Техасе до начала двадцатых годов?

Но ведь ясно сказано очевидцем, что, «кроме блюза, они (*то есть Лемон и его напарник-мандолинист*) исполняли самые разные песни». И потом, названы ведь и возможные учителя Лемона — местные блюзовые гитаристы (*local blues guitarists*) Джесси Воффер, Док Кэстилл и Лоренцо Росс. Какие нужны ещё доказательства того, что блюзы в Вортеме играли еще в первое десятилетие и юный Лемон вполне мог их слышать и разучить?..

Тем не менее мы можем предполагать и даже утверждать, что блюзы в небольших городах Центрального Техаса не были известны до начала двадцатых, а то, что там называлось *блюзом*, на самом деле *блюзом* не было. И ничего парадоксального в этом нет.

Вот что рассказывал техасский сонгстер Мэнс Липском о старинных песнях «Sugar Babe» и «Out And Down», которые он исполнял в продолжение всей своей долгой жизни, принимая их за «оригинальный блюз»: «Я выучил наизусть и играл свою первую песню лет этак в тринадцать-четырнадцать... Тогда я увлёкся гитарой. Играл я тогда две песни: “Sugar Babe” и “Out an Down”. “Out an Down” стала первым блюзом, появившимся в Техасе. Это был блюз. Но когда мы играли эту самую “Out an Down”, то мы не знали, что она считается блюзом. (*Well we playin "Out an Down", but we was playin the blues and didn know what it was*)». ⁶⁷

И далее сонгстер признаётся: «Я играл тогда старым стилем — блюзом *моего* времени. Мы вообще ничего не знали о “блюзе”, но при этом он у нас *был*. Это спустя некоторое время люди начали называть песни блюзами». ⁶⁸

Мэнс Липском родился в 1895 году, следовательно, речь идет о 1908—1910 годах, то есть о том самом времени, когда Лемон Джефферсон уже пел и играл в Вортеме. ⁶⁹ При этом нас не должны смущать воспоминания Липскома, потому что в понятие «блюз» он вкладывал не форму, а соответствующее настроение или даже образ жизни. «Sugar Babe» никакой не блюз, а традиционная песня *белых и черных* сонгстеров, которая с первых же тактов навеивает воспоминания о Миссисипи Джоне Хёрте (Mississippi John Hurt, 1892—1966) и гитарном стиле Пьемонта (*Piedmont Blues*). «Out And Down» в исполнении Липскома структурно более похожа на блюз, коль скоро в ней имеются повторяющиеся строчки, но всё же, мелодически и эмоционально, она очень далека от того блюза, о котором мы пишем вот уже четвёртую книгу. Вернее будет, если мы назовем «Sugar Babe» и «Out And Down» олд-таймами (*old time*) — старыми песнями сонгстеров, странствующих сингеров доблюзово́й поры вроде Хенри Томаса из Биг Сэнди, Джона «Фанни Папа» Смита (John T. "Fanny Papa" Smith, 1890—1940) или самого Мэнса Липскома... Таким же сонгстером был и Хьюди Ледбеттер, в репертуаре которого были сотни песен и почти не встречались блюзы, и таким же сонгстером до поры до времени оставался Блайнд Лемон Джефферсон.

К двадцати годам, кроме спиричуэлсов, он знал множество песен и танцевальных мелодий, коими был пресыщен американский Юг и Центральный Техас. При чем знал как «чёрный», так и «белый» репертуар, чтобы за него платили и те и другие. Кроме упомянутой «Out And Down», этими песнями могли быть и «Beggin' Back», и «How Long, How Long», и «Hot Dogs», — их Лемон Джефферсон впоследствии запишет для *Paramount*.

Ножонки-то мои — ещё ничего!

Только что от доктора...

Дайте ж мне гитару — ещё раз их испытаю!

Говорю же вам, мои ноги сами в пляс идут!

Они словно разгорячённые гончие,
прямо докрасна раскалённые!
Послушайте теперь меня: ноги мои только
раз меня подвели...
Случилось это в прошлую субботу, там,
на танцульках этих, четвертого июня,
куда полицейский вдруг появился...

Я был... Был я в полном шоке!
Пришёл да разогнал вечеринку.
Все, кроме меня, дёру оттуда дали:
Вот тогда-то они, мои ножонки, меня и подвели.
Но теперь вы просто должны увидеть,
на что они способны!

Хммм... И зайцу бы они не дали шанса!
Разве не гвоздь программы?!
Хэй-хэй!.. Смотрите ж все, как я умею!
Лемоновские горячие борзые движутся
без остановки!

Ха-ха!.. Не нужны мне больше костыли —
Выбросил их прошлой ночью!
Я и мои ноги — мы никогда не опоздаем!
Я и мои ноги — мы никогда никого не ждём!
Это не какие-нибудь уставшие псы.
Это самые настоящие ретивые борзые!
Да от этих щенков просто пар валит!
Нет, теперь это вылитая цыганская гончая!
Не пропустите ж, как я буду
танцевать *Black Bottom*!..
...Ой-ой! Чёртовы эти ноги!
Что-то совсем плохи стали...
Ну, довольно, ребята, хватит уже записывать!
Теперь-то я вам всю правду открою
Об этих изнуренных паршивых псинах... ⁷⁰

При исполнении подобных песен у Лемона не могли возникнуть противоречия с местными причерами, и он запросто пел их на церковных и прочих праздниках, ничуть не поступаясь репутацией. А вот блюзы — настоящие, первородные, те самые, о которых мы пишем, — Блайнд Лемон Джефферсон впервые услышал, наверное, только после того, как отправился на Восток и побывал в миссисипской Дельте... Впрочем, может, он их слышал еще прежде — в Далласе, в районе Дип Эллум, — и нам уже пора следовать туда вместе с ним, тем более что там нас уже поджидает Хьюди Ледбеттер, с которым Лемон на некоторое время составит творческий тандем.

глава 6. ДАЛЛАС

— Ледбелли — Основание Далласа — Появление Дип Эллума —

— Индустрия развлечений — Театры для чёрных —

— Хьюди и Лемон: совместные странствия —

Хьюди Ледбёттер, по прозвищу Лёдбелли, родился в январе 1888 года в комьюнити Шалó (Shiloh), расположенной на границе Луизианы и Техаса, у небольшого городка Му́рингспорт (Mooring-sport, LA). Сам Хьюди называл разные даты своего рождения, то на-кидывая, то сбрасывая сразу по несколько лет. Путался он и в чис-лах, зная лишь, что родился в третьей декаде января. На надмогиль-ном памятнике Ледбелли начертано, что музыкант родился в 1889 году; его биографы, Чарльз Волф и Кип Лорнелл, называют наибо-лее вероятной датой рождения Ледбелли январь 1888 года; в крае-ведческом мини-музее Мурингспорта датой рождения Хьюди счи-тают 15 января 1888 года. Благодаря всё тем же бланкам переписи, можно определенно назвать год, в котором действительно родился Хьюди Ледбеттер, — 1888.

Его родителями были шеаркропперы Джон Весли Ледбеттер (John Wesley Ledbetter) и Сэлли Пью (Sallie Pugh), которым на мо-мент рождения сына было уже далеко за тридцать.⁷¹ Хьюди оказался единственным ребёнком, поэтому отец и мать прощали ему шалости и по возможности баловали. Родить других детей Джон и Сэлли не могли, потому в 1892 году удочерили девочку Австралию (Australia Carr Ledbetter), после чего семья шеаркропперов (испольщиков) увеличилась до четырех человек. Родители у Хьюди были крепкими, здоровыми, работающими и спустя несколько лет после рождения сына обзавелись землей в восточной части соседнего Техаса...⁷² Столь тесная изначальная связь с Техасом послужила причиной то-го, что в будущем Ледбелли будут причислять к техасским фолксин-герам, и это не лишено оснований, если добавить, что становление его как музыканта произошло в Дип Эллуме, а закрепилось в *Sugar*

Land — главной тейхасской тюрьме (*Central State Farm*), расположенной неподалеку от Хьюстона.

Самые первые музыкальные опыты Хьюди получил от матери, которая знала много песен, особенно детских, и исполняла спиричуэлсы в местной *Shiloh Baptist Church*. Не меньше Хьюди обязан и дяде — Террелу Ледбеттеру (Terrell Ledbetter), подарившему семилетнему племяннику аккордеон и обучившему игре. С восьми лет Хьюди посещал школу, где не только учился грамоте, но и пел в ансамбле, и, вероятно, именно в школе он научился играть на шестиструнной гитаре и мандолине. Поскольку Хьюди играл на аккордеоне, ему не составило труда овладеть и фортепиано, после чего он мог играть ещё и на органе в баптистской церкви. В шестнадцать лет отец подарил ему лошадь, седло и кольт, определив в ковбой. Тогда же Хьюди выпросил у отца гитару, едва входившую в музыкальный обиход на севере Луизианы. Разучив несколько песен, юноша участвовал в традиционных сельских вечеринках, так называемых *sukey-jumps*, и имел неизменный успех...

В те дни в обязанности Хьюди входило отвозить тюки с хлопком на рынок в Шривпорт (Shreveport, LA), при этом отец и особенно мать наказывали ему сторониться Фаннин-стрит (Fannin Street), имевшей дурную славу далеко за пределами города. Между тем как раз эта улица более всего и влекла Хьюди: там можно было получить уроки настоящей жизни и услышать настоящую музыку. На Фаннин-стрит обретались музыканты, которые исполняли совсем не то, что играл Хьюди в школе или в церкви: позже Ледбелли вспоминал пианиста Чи-Ди (Chee-Dee), исполнявшего буги-вуги, и сонгстера Пайнтоп Вильямса (Pinetop Williams). В пятнадцать лет Хьюди уже стал отцом, но жениться на матери своего ребёнка не собирался и ретировался из родных мест.⁷³ Какое-то время он пребывал в Шривпорте, зарабатывая пением на перекрёстках и углах улиц, но после одной из ножевых стычек вернулся к родителям залечивать раны. В летние месяцы он работал на ферме отца, приручал необъезженных лошадей, а в зимний период, который в тех краях длится недолго, подрабатывал песнями в городах Техаса, в основном в Далласе, в районе Дип Эллум, где наконец и закрепился... В Далласе Хьюди многое увидел и услышал впервые, в частности джазовый бэнд, так

пленивший его, но главное — он приобрёл столь заворожившую его двенадцатиструнную гитару. Хьюди освоил её, используя басовые рэгтаймовые аккорды, которыми пользовался при игре на пианино, и вскоре уже называл себя «*королем двенадцатиструнной гитары*». Кроме того, неподалеку от Далласа он обзавелся подругой — Алетой Хендерсон (Aletha «Lethe» Henderson), на которой в июле 1908 года женился. Таким образом, можно предположить, что Хьюди Ледбеттер появился в далласском районе Дип Эллум в 1908—1910 годах и ко времени появления там Лемона Джефферсона, в 1912 году, уже имел устойчивую репутацию уличного сингера.

Основанный предприимчивым Джоном Нили Брайаном (John Neely Bryan, 1810—1877), Даллас рос стремительно и, соединившись с соседним Форт-Вортом (Fort-Worth, TX), всего за сто пятьдесят лет превратился в один из крупнейших американских мегаполисов...

В 1841 году, внимательно оглядев окрестность, Брайан купил кусок девственной земли — на живописном пригорке, рядом с рекой Тринити (Trinity River) и важной дорогой *Preston Road*. «Теперь-то, — наверное, думал Джон Брайан, — мимо меня не пройдет ни один торговый караван!» Так и случилось. Там, где был всего лишь брод, Брайан наладил паромное сообщение, привлек к делу коллег, столь же предприимчивых, как сам. Они построили несколько домов, организовали почту, судопроизводство, перевезли семьи — словом, зажили, положив начало строительству посёлка, а затем и города...

...Между прочим, всё это происходило на нынешней Дили Плаза (Dealey Plaza), на том самом месте, где всего через век с небольшим среди бела дня кто-то застрелил тридцать пятого Президента США...

...Дело со строительством города ускорилось тогда, когда прямо через Даллас в 1872 году с юга, из Хьюстона, протянули железную дорогу *Houston & Texas Central Railroad, H&TC*. Уже через год эта ветка продолжилась далее на север к городу Шерман (Sherman, TX), воссоединяясь с *Missouri—Kansas—Texas Railroad*, вследствие чего Даллас обретал транспортную связь с производствами Северо-Востока и Среднего Запада, а также получил столь необходимые развивающемуся городу материалы и технику. В том же 1873 году к югу от Далласа пролегла ещё одна железная дорога — *Texas & Pacific*

Railway, T&P. Её прокладывали с востока на запад: после Далласа она, минуя Форт-Ворт, шла в направлении Эль Пасо (El Paso, TX).

Обе дороги пересеклись в местечке Браудер Спрингс (Browder Springs, TX), расположенном всего в миле к юго-востоку от далласского здания суда, то есть в черте города. Это пересечение двух основных железных дорог тотчас привлекло предпринимателей со всей Америки и стало главным основанием и стимулом разрастания Далласа и утверждения его в качестве одного из важнейших городов Техаса.

Население росло не по дням, а по часам и состояло в основном из лихих предпринимателей — прообразов будущих голливудских киногероев — и желающих наняться к ним хоть на какую-то работу. Всем им требовалось какое-нибудь особенное место, чтобы «отвести душу», и вскоре таковым стал Дип Эллум, район, выросший вдоль железнодорожной ветки *Houston & Texas Central Railroad* к северу от центра Далласа и поглотивший так называемый Стрингтаун (Stringtown) — поселение чёрной бедноты, в недавнем прошлом рабов, построивших вдоль железнодорожной ветки свои убогие лачуги. Вот выдержки из книги *Deep Ellum And Central Track*:

«В 1870-е годы, после прокладки здесь железных дорог, будущий Дип Эллум представлял собой беспорядочное скопление пастбищ, кукурузных полей, животноводческих ферм, где разводили крупный рогатый скот и свиней, ресторанов, постоянных дворов и салунов. Повсюду расхаживали вооруженные люди, а игровые заведения кишели в любое время суток. Ковбои гикали и палили из пистолетов, разъезжая на лошадях по грунтовым улицам, и иногда верхом въезжали в салуны. В театрах варьете (водевиля или пародии) выступали полуобнаженные девицы, а алкоголь и разнообразные наркотики подогревали веселье клиентов...

...Постепенно вдоль *Central Track* выстроились "белые" и "черные" бизнесы, вытеснив хижины Стрингтауна. К началу века установилась следующая деловая модель: *Central Track* был преимущественно "чёрным", на Элм-стрит (Elm Street) располагались главным образом "белые" бизнесы, — но и те, и другие обслуживали клиентов обеих рас. Таким образом, для белых и для чёрных Даллас был городом равных возможностей, а Дип Эллум, находившийся около же-

лезнодорожной станции и относительно далеко от делового района города (*downtown*), стал местом для удачного старта».⁷⁴

Кстати, что это за странные для нашего слуха созвучия — *Дип Эллум*? *Central Track*? Откуда они взялись?

Алан Говенар, в своей книге о техасском блюзе, даёт следующее объяснение: «В начале XX века многие европейские эмигранты, главным образом русские и польские евреи, пооткрывали магазинчики вдоль Элм-стрит, поблизости от её пересечения с железной дорогой *Houston & Texas Central*. Этот район станет вскоре известен как Дип Эллум: "*Deep*" — видимо, из-за расстояния, разделявшего это место с центром города; а "*Ellum*" — оттого что так чёрные и, вероятно, некоторые прибывшие европейцы произносили название улицы "*Elm*". Чёрные бизнесы выстраивались вдоль участка железной дороги, соединявшего Дип Эллум с Северным Далласом — Фридмэнтауном (*Freedmantown*). При этом улицу, официально называвшуюся Центральная авеню (*Central Avenue*), в народе прозвали *Central Track*».⁷⁵

Теперь о том, какие бизнесы размещались в Дип Эллуме.

Ломбарды, ателье по пошиву и ремонту одежды, магазины дешевой одежды *second hand*, мастерские по ремонту обуви, парикмахерские, а также множество кафе, баров, баррелхаусов, салунов и прочих питейных и увеселительных заведений... Авторы книги *Deep Ellum And Central Track* пишут, что, хотя Дип Эллум официально не считался кварталом *красных фонарей*, какими были, например, Фаннин-стрит в Шривпорте или знаменитый Сторивилл (*Storyville*) в Новом Орлеане (*New Orleans, LA*), всё же это был район, где процветали проституция, а также игровой бизнес, владельцы которого часто откупались взятками городским чиновникам. Известный техасский пианист и бэнд-лидер Сэмми Прайс (*Samuel Blythe "Sammy" Price, 1908–1992*), рассказывая о десятых и ранних двадцатых, уточняет, что бóльшим числом питейных заведений Дип Эллума владели женщины, которых там называли *landladies*.⁷⁶

Ещё с конца XIX века в Дип Эллуме стали возникать афроамериканские водевильные (эстрадные) театры. Наиболее старый и известный из них — *The Black Elephant* (*Чёрный Слон*). Среди других театров того времени упоминаются: *The Palace Theatre*, который в местной «белой» газете от 1890 года назывался «негритянским притоном»

(Negro dive); *The Grand Central Theater*, открытый в 1908 году неким Джоном Хэррисом, по прозвищу «Фэт Джэк» (John "Fat Jack" Harris); *The Swiss Airdome Theater*, который работал уже в 1910 году, «управляемый цветными, для цветных, и все исполнители его тоже были цветными»; театры *The Star*, открытый на Элм-стрит в 1913 году, и *The Mammoth*, открытый годом позже; *The Circle*, в котором показывали кино, а с 1920 года ещё и водевильную программу; наконец, *The Park Theater*, открытый в марте 1912 года и ставший в будущем одним из наиболее посещаемых заведений Дип Эллума и всего Далласа. Где-то там же находился и *The High School Theatre*, один из первых кинотеатров Далласа, который работал еще с десятых годов... Разумеется, были в Дип Эллуме и театры для белых: *The Thompson's Varieties*, *The White Elephant*, *Hanlon's Varieties*, *Mascott (Varieties)*, *The Gum Theatre*, *The Camp Street Variety*...⁷⁷

Поскольку Даллас к началу XX века стал городом богатым и денег в нём водилось много, находилось немало желающих их потратить и еще больше — на том заработать. Сюда потянулись артисты со всего Юга, поэтому в увеселительных заведениях и театрах Дип Эллума играли и пели те же музыканты, что и в Новом Орлеане, и в Мемфисе, и в миссисипском Джексоне (Jackson, MS). В то же время Даллас и его окрестности были наводнены сельскими, рабочими и тюремными песнями, старыми и новыми балладами, которые распевались на углах улиц самыми разными исполнителями, прибывавшими в город из разных уголков Техаса и даже из соседних штатов. По мнению Брюса Кука, автора книги *Listen To The Blues*, это была та самая среда, в которой вскоре распространится и блюз.

«Хьюди Ледбеттер прибыл туда (в Даллас — В.П.) из Луизианы в 1909 году и стал первым значительным блюзменом, появившимся в Техасе. Но не следует считать, что он принес блюз с собою. Музыка уже была там, существуя в потенциале: ведь чёрные, работавшие на хлопковых полях Восточного Техаса, по существу своему были теми же чёрными, что занимались уборкой хлопка и зерновых в миссисипской Дельте и проматывали ночи в джук-джойнтах (*juke joints*); этнически это были те же самые чёрные, что и в Новом Орлеане на момент сотворения там нового вида музыки, ставшей впоследствии известной как “джаз”. Та же музыка была и на востоке Техаса, в фор-

ме баллад, *breakdowns* и ранней музыки баррелхаусов, — всё это в те времена имело успех даже в провинции. Блюз тогда только приобретал свои очертания в этой, самой западной, части Старого Юга. Его развитие, пусть и протекало в несколько замедленном темпе, имело тот же алгоритм. Это обусловлено местными особенностями. По некоторым причинам музыка тexasских тюрем и трудовых колоний — такие песни, как “Ain’t No More Cane On This Brazos”, “Another Man Done Gone” и “The Midnight Special”, — расцветала там особенно бурно, и именно через неё в Техасе углублялась и развивалась блюзовая традиция». ⁷⁸

Ледбелли и особенно Блайнд Лемон Джефферсон в будущем прославят Дип Эллум, но в те далёкие дни, когда они впервые там появились, это были всего лишь провинциальные сельские сингеры, в числе сотен других прибывшие в богатый и бурно развивающийся город с единственной целью — заработать. Хьюди, конечно же, был далеко не «первым значительным блюзменом, появившимся в Техасе», как пишет Брюс Кук, если вообще его можно считать блюзменом. Не знал в то время блюза и Блайнд Лемон. Ничего особенного привнести в музыкальную среду Далласа из таких захолаустий, как Мурингспорт или Коучмен, они не могли. А вот получить от Дип Эллума смогли многое. Причем Хьюди Ледбеттер это сделал раньше, поскольку прибыл в Даллас на несколько лет прежде Лемона.

Точную дату встречи и продолжительность сотрудничества двух великих музыкантов установить сложно, и авторы расходятся в сроках: называются годы от 1909 до 1918, а один из первых историков джаза — Маршалл Стернс (Marshall W. Stearns, 1908–1966) считает, что они встретились ещё раньше, причём Стернсу откуда-то известно, как именно это случилось. «Примерно в 1905 году, — пишет он, — Ледбелли зашёл в один из салунов Далласа и там лицом к лицу столкнулся со знаменитым блюзовым сингером Блайнд Лемоном Джефферсоном. Некоторое время после этого они работали вместе, и Ледбелли многое узнал от него о блюзах». ⁷⁹

На самом деле они встретились не раньше 1910 года, возможно даже только в 1912 году, и играли вместе до весны 1915 года...

Рассматривая их союз, не стоит переоценивать его значение как для Лемона Джефферсона, так и для Ледбелли, хотя последний в будущем и станет называть слепого сингера своим учителем. В 1912 го-

ду девятнадцатилетний Лемон еще не был великим блюзменом и, скорее всего, вообще не знал блюза. Он был новичком в большом городе, к тому же — слепым. Хьюди к этому времени уже исполнилось двадцать пять, за его плечами был Шривпорт и Фаннин-стрит, он уже успел освоиться в Далласе, был женат, имел ребёнка, и именно он стал запевалой в тандеме с более молодым и зависимым Лемоном. Хьюди не только обладал обширным репертуаром и имел устоявшуюся репутацию среди таких же, как сам, уличных сингеров, он также был чрезвычайно силен телом, отличался крепкими кулаками, а это было немаловажно: он обеспечивал защиту и покровительство слепому Лемону в довольно жёсткой, если не жестокой, среде. Сэмми Прайс об этом вспоминал:

«В Дип Эллуме был переулок такой, его прозвали "улицей смерти" (*death row*), — там кого-нибудь убивали каждую субботу. И там был один стукач, работавший на полицию, которого называли Жёлтые Штаны (*Yellow Britches*). Если в городе появлялся незнакомый стукачу человек, то он подкрадывался сзади и слегка измазывал штаны незнакомца мелом, чтобы полиция выяснила затем его личность, а то и вовсе арестовала бы его».⁸⁰

По воспоминаниям Ледбелли, они с Лемоном не ограничивались Далласом и отправлялись на поезде в соседние города, в основном южные, расположенные вдоль железной дороги *Houston & Texas Central*. То есть ездили по тем самым местам, где уже хорошо знали слепого Лемона из Коучмена. Кондуктора с них за проезд денег не брали, видя, что имеют дело с нищими бродячими музыкантами, один из которых незрячий.

Заметим, что едва ли не вся информация о взаимоотношениях двух великих музыкантов исходит от Ледбелли, а он редко отказывал себе в удовольствии приукрасить действительность, понимая, что в его устах самые невинные фантазии приобретали черты того самого «фольклора», за который его пытали фольклористы, журналисты и прочие интервьюеры. И особенно любил Хьюди рассказывать о днях своей далёкой молодости, о времени, проведенном в обществе Лемона Джефферсона — его молодого друга, впоследствии ставшего известным всей стране блюзовым сингером. А уж что он наговорил — остается целиком и полностью на совести Хьюди. Например, он как-

то сказал, что впервые встретил Лемона еще в 1904 году и они провели в странствиях ни много ни мало 18 лет! А в другой раз Хьюди отнёс начало их совместных выступлений к 1912 году: он запомнил тот год, потому что одна из песен, которую они с Лемоном распевали на улицах Дип Эллума, была балладой об утонувшем Титанике — «Fare Thee Well, Titanic» (*Прощай, Титаник*).⁸¹

Важные воспоминания о своём слепом приятеле Ледбелли оставил во время сессий звукозаписи, проведённых фольклористом Фредериком Рэмси осенью 1948 года в Нью-Йорке и изданных в 1953 году на *Folkways* под названием *Leadbelly's Last Sessions* (*Последние сессии Ледбелли*).⁸² Приведем часть этих воспоминаний:

«Он и я, мы были приятелями... Мы играли с ним повсюду в Далласе и Форт-Ворте. В те времена мы забирались в электричку *Interurban*, что шла из Вэко в Даллас, Корсикану, Воксахачи (Waxahachie, TX)... из Далласа... Потом, там также была электричка *Interurban*, что ходила в Форт-Ворт... Обычно мы доставали две гитары... Мы просто ехали... В те дни нас не заставляли ничего платить... Мы садились в поезд, и машинист вёз нас туда, куда мы хотели. Что ж... Мы просто заходили, и кондуктор спрашивал: "*Садитесь-ка, ребята. Собираетесь поиграть?*" Мы отвечали: "*Да*". Мы просто хотели немного заработать... Это всё, что нам было нужно, — немножко денег. Так, мы садились, лицом к лицу, понимаете? Он сидел напротив меня, а я — вот тут... И мы начинали...»⁸³

Некоторые места запомнились Хьюди особенно, например Силвер-Сити (Silver City) — тогда ещё пригород Далласа, куда они с Лемоном добирались на рейсовом автобусе. Тут нельзя не восхититься предприимчивостью великого луизианско-техасского сонгстера:

«Там обитало множество красивых девушек, что как раз нам и требовалось. Нам вообще нравилось быть в окружении женщин, потому что если приходят женщины, то ведь они приводят за собой мужчин, а уже те приносят с собой деньги. Ведь пока ты играешь — женщины выпивают, они это любят... Это нас ох как радует, и мы сразу готовы порвать свои гитары в клочья (*that make us feel good and we'll tear those guitars all to pieces*)!»⁸⁴

Пол Оливер в статье *Blind Lemon Jefferson*, опубликованной в 1959 году в журнале *The Jazz Review*, продолжил «случайно» выпав-

шую фразу разоткровенничавшегося Хьюди: «...там мы обитали с Лемоном частенько. Там у нас было по двадцать пять — тридцать девочек на душу... славное было времечко! Они были там повсюду с нами».⁸⁵

Эти чудные откровения, с азартом, без запинки сообщаемые высоким голосом, сопровождаются спорадическими, но уверенными гитарными переборами. Это надо слышать, тем более что, вслед за рассказом, Хьюди поёт песню «Silver City Bound»:

*Я и Блайнд Лемон, мы собираемся туда прокатиться!
Держи меня за руку, приятель!
Блайнд Лемон был слепым парнем,
Помню, кричал он: «Возьми меня за руку, друг,
И поведи меня всюду...»*

*Me and Blind Lemon, goin' to ride on down,
Catch me by the hand — oh baby, —
Blind Lemon was a blind man,
He'd holler «Catch me by the hand, — oh baby, —
And lead me all through the land...»*

Поскольку Ледбелли называл Лемона Джефферсона своим наставником и учителем, Фредерик Рэмси, следуя стереотипам, в комментариях к изданию сделал следующие выводы: «Блайнд Лемон был для Ледбелли тем же, кем "Ма" Рэйни была для Бессии Смит: он взял молодого парня и научил его своему репертуару и своему стилю жизни». (*Blind Lemon was to Leadbelly what Ma Rainey was to Bessie Smith — he took the young boy, and taught him repertoire and his way of living.*)⁸⁶

Напомним, что Ледбелли был старше Лемона Джефферсона как минимум на четыре года...

Итак, нашим приятелям в продолжение нескольких лет удавалось зарабатывать на достойное существование, курсируя по маршруту, включавшему в себя многочисленные салуны, танц-холлы и склады Восточного Далласа и соседних каунти, находящихся к югу от большого города. Иной раз за выходные они зарабатывали до 150 долларов, а их самих частенько забрасывало аж до нефтяного городка Грос-

бек, что в семидесяти милях к югу от Далласа по железной дороге. Но если Хьюди и Лемон выступали в Гросбеке, Воксахачи, Вэко и Корсикане, то наверняка были они в Вортеме, Марлине и в других городах, мимо которых проходят основные ветки железной дороги, ведущей на Юг: Тиг, Джевет (Jewett, TX), Центрвилл (Centerville, TX), Навасота (Navasota, TX). И кто знает, может, именно они способствовали появлению там будущих техасских блюзменов, сонгстеров, госпел-сингеров — Блайнд Вилли Джонсона (Blind Willie Johnson, 1897—1945), Тексас Александра, Мэнса Липскома и других?..

Лемон Джефферсон привлекал к себе особое внимание, используя гитарную технику, которую тогда называли «гавайская гитара»: это была разновидность открытой гитарной настройки, когда сингер водил по струнам боттлнеком, ножом или коротким металлическим цилиндром. Хьюди и сам овладел этим стилем, но, выступая с Лемоном, частенько играл на мандолине или на небольшом кнопочном аккордеоне под названием *windjammer*.⁸⁷ Кроме того, Хьюди блистал своей двенадцатиструнной *Стэллой*, и гордился этим особенно. Он уже тогда владел разными жанрами сельской и городской музыки, в том числе традиционными песнями, различными модными хитами, светскими и религиозными песнями, рэгтаймами, танцевальными мелодиями и балладами. Их-то они с Блайнд Лемоном и исполняли в 1912—1915 годах как для белых, так и для чёрных, получая за это деньги... Но как же блюзы?

Мы можем с большой долей вероятности утверждать, что в период совместных выступлений двух музыкантов блюзы в их репертуар не входили. Одно из двух: либо блюзы ещё не стали модными в Дип Эллуме и в Техасе вообще и за них музыкантам не платили, либо блюзов там ещё не было вовсе... Первое мы должны исключить по той причине, что блюзы не могли быть «немодными» в чёрной среде: они овладевали душой и сердцем, едва коснувшись слуха чёрного человека из поколения, не знавшего рабства, причем овладевали навсегда!..

Значит, до 1915 года блюза в Техасе попросту не было, и потому Хьюди с Лемоном их не пели... Да, в будущем Ледбелли посвятит своему бывшему компаньону несколько песен, в том числе «Blind Lemon's Blues», а при исполнении таких блюзов, как «Black Snake Moan», будет использовать ту же манеру пения, что и Блайнд Ле-

мон, — но Хьюди будет копировать уже не своего молодого друга, с которым когда-то играл на улицах техасских городов, а безвременно ушедшего и знаменитого на всю страну слепого блюзмена, пластинки которого приобретёт и разучит.

С 1915 года дороги Блайнд Лемона Джефферсона и Ледбелли навсегда разойдутся. Хьюди вместе с женой уедет в Хэррисон-каунти (Harrison County), к месту проживания родителей, и летом того же года попадет в переделку, после которой его жизнь навсегда сплетётся уже не только с музыкой и двенадцатиструнной *Стэллой*, но и с тюрьмой, и блюз странным образом пройдет мимо него.⁸⁸ А Лемон Джефферсон останется в Далласе, где продолжит свой музыкальный поиск и вскоре придет к блюзу...

глава 7. Дип Эллум. Блюз

— Миграция блюза — Гертруда «Ма» Рэйни —
— Блюз безвестной девушки — Встреча с блюзом —

И вновь вопрос: когда, где и каким образом Лемон Джефферсон впервые услышал блюз?

Мы точно не ошибемся во времени, написав, что Лемон Джефферсон открыл для себя блюз вскоре после 1915-го и задолго до 1925 года, когда он был приглашен в чикагскую студию звукозаписи; но целое десятилетие — слишком грубая погрешность, чтобы ею оперировать в нашем исследовании. Мы также не ошибемся, предположив, что Лемон услышал блюз, как только блюз появился в Дип Эллуме, следовательно, нам надо ответить на вопрос: когда именно блюзы появились в Далласе? И что это были за блюзы?

Вновь вспомним Мэнса Липскома, утверждавшего, что исполняемая им с юности песня «Out And Down» была первым блюзом, появившимся в Техасе. *«Это был блюз, — уверял сонгстер из Навасоты. — Но когда мы играли эту самую “Out an Down”, то мы не знали, что она считается блюзом... Мы вообще ничего не знали о “блюзе”, но при этом он у нас был...»*⁸⁹ И вслед за этим приведем ещё одно воспоминание Липскома, касающееся Лемона Джефферсона и исполнения им песни «Out And Down»:

«Я сел на междугородний поезд до Далласа и там услышал, как он (Лемон Джефферсон — В.П.) её пел и играл. В 1917-ом — он стоит там, на улице, на железнодорожных путях, и играет эту песню. Ею он представлял настоящий блюз. Первый человек, понявший, из чего сделан блюз. Что ж, потом, вслед за этой песней, пришёл блюз. И был изобретён так называемый блюзовый стиль».⁹⁰

Из сказанного следует, что Мэнс видел Лемона именно в Дип Эллуме, потому что фраза *«там, на улице, на железнодорожных путях»* означает не что иное, как то, что слепой сингер стоял у *Central Track* и пел песню «Out And Down»... Сказать точно, как исполнял он её в

1917 году, мы не можем, но у нас имеются сразу две версии лемоновской «One Dime Blues», которые он записал в октябре 1927 года, и очевидно, что это и есть «Out And Down», трансформированная в блюз, особенно в вокальной части. Возможно, песня так звучала уже в 1917 году, когда Лемона впервые услышал Липском, и если так, то именно этот год можно считать временем утверждения блюза в Дип Эллуме, в Далласе и, возможно, во всем Техасе.

Знал ли Лемон, что те новые песни и новые мотивы, которые он стал исполнять с некоторых пор, именуются *блюзом*, или же он, как и Липском, имел о том смутное понятие — не столь важно. Многие блюзовые музыканты, в том числе и великие, не знали такого слова до начала двадцатых и даже позже, подобно тому как новоорлеанские джазмены до поры до времени не знали слова *jazz*.

Илия Волд, автор вышедшей в 2004 году книги *Escaping The Delta*, задается вопросом: «Представляет ли Лемон Джефферсон изначально-ный корневой стиль, предшествовавший появлению певиц вроде "Ма" Рэйни и влиявший на них, или его блюзовый стиль был яркой и талантливой переработкой той музыкальной формы, которую Рэйни использовала одной из первых?»⁹¹

За ответом на этот важный вопрос, естественный для каждого, кто хочет понять природу блюза, обратимся к истории о том, как Гертруда «Ма» Рэйни впервые услышала блюз. Историю эту великая певица поведала в тридцатые годы Джону Весли Уорку-III.

«"Ма" Рэйни услышала его [блюз] в 1902 году в одном из небольших городков штата Миссури (Missouri), где она выступала с шатровым шоу. Рэйни рассказывает о незнакомой девушке из города, которая однажды утром подошла к шатру и начала петь о некоем, покинувшем её, мужчине. Песня была настолько необычной, горькой и трогательной (*strange and poignant*), что буквально завораживала. "Ма" Рэйни заинтересовалась песней, разучила её от гостыи и уже вскоре пела её в своих шоу, выходя на бис. Необычная песня вызывала впечатляющую ответную реакцию аудитории и с тех пор заняла особое место в программе певицы. Много раз её спрашивали, к какому типу можно отнести эту песню, и однажды, в момент вдохновения, Рэйни ответила: *It's the Blues!* (Это блюз!)

Вот что "Ма" Рэйни рассказала мне, когда позволила взять у себя интервью в *Douglass Hotel* в Нэшвилле (Nashville, TN), где выступала её труппа. Она также сообщила, что случившийся пожар уничтожил газетные вырезки, где упоминалось, что она пела эти удивительные песни еще в 1905 году. Рэйни добавила, однако, что, после того как начала петь блюзы, хотя их тогда так не называли, она часто слышала похожие песни во время своих путешествий». ⁹²

Как видим, до поры до времени будущая великая блюзовая певица тоже не слышала слова *блюз*, причём даже тогда, когда уже его повсюду исполняла. Но что в её рассказе особенно примечательно, так это реакция на песню — самой Гертруды, коллег-артистов, а затем и публики, которые впервые услышали *необычную горькую и трогательную* песню. Реакция была ошеломляющей! И столь же отзывчивыми на новую песню были другие слушатели в больших и малых городах американского Юга, повсюду, где только выступала Рэйни со своим шоу в первые десятилетия нового века: в Миссури, Алабаме, Миссисипи, Джорджии, Флориде, Арканзасе, Луизиане, Теннесси... И мы, узнавшие блюз спустя много десятилетий, хорошо понимаем ту, куда более счастливую, публику: всё же они услышали блюз от самой Мадам Рэйни!..

Но особенно восприимчивыми оказывались местные музыканты, которые моментально подхватывали репертуар популярной заезжей певицы, переделывали услышанное на свой лад и исполняли его уже на собственный манер. Поскольку шатровые шоу обычно были однодневными, запомнить слова песен было трудно — куда проще запоминался бесхитростный мотивчик. Оставалось присочинить к нему слова, о своём, наболевшем, — и новая песня готова!.. Не тем же ли самым занимались и *профессиональные* музыканты вроде Вильяма Хэнди (William Christopher Handy, 1873–1958), которые так же переделывали на свой *профессиональный* манер услышанные однажды *горькие и трогательные* песни, перекладывали их на ноты и затем присваивали авторство. В десятки и двадцатые годы этим активно занимались как чёрные, так и белые музыканты и композиторы: Джо Джордан (Joe Jordan, 1882–1971), Юби Блэйк (Eubie Blake, 1883–1983), Нобл Сиссл (Noble Sissle, 1889–1975), Спенсер Вильямс (Spencer Williams, 1889–1965), Клэрэнс Вильямс (Clarence Williams,

1893–1965), Перри Брэдфорд (Perry Bradford, 1893–1970), Джеймс Прайс Джонсон (James Price Johnson, 1894–1955), Мэйсео Пинкард (Maceo Pinkard, 1897–1962)... Хэрри Вон Тилзер (Harry Von Tilzer, 1872–1946), Тед Снайдер (Ted Snyder, 1881–1965), Густав Кан (Gustav Gerson Kahn, 1886–1941), Ирвин Берлин (Irving Berlin, 1888–1989), Рой Турк (Roy Kenneth Turk, 1892–1934), Джек Йеллин (Jack Selig Yellen, 1892–1991), Милтон Эйджер (Milton Ager, 1893–1979), Уолтер Доналдсон (Walter Donaldson, 1893–1947)... Поистине, каждый из них мог присоединиться к известному откровению нашего Михаила Ивановича Глинки (1804–1857) о том, что *«сочиняет музыку народ, а мы, композиторы, только аранжируем её»*...⁹³ Упомянутые композиторы сами играли *«сочинённые»* блюзы, снабжали ими артистов, в основном модных блюзменов, которые затем распевали эти блюзы по всей стране, а с начала двадцатых еще и активно записывали их в студиях грамзаписи...

Так блюз, однажды вырвавшись из миссисипских сельских глубин и достигнув больших городов, прежде всего Нового Орлеана, вернулся затем в большие и малые города Юга в лице водевильных певиц и музыкантов из медицинских, цирковых и прочих странствующих шоу, а с начала двадцатых и в виде *race records*, которые многотысячными или даже многомиллионными тиражами распространялись на Юге, да и на Севере... Исключение составляли разве что замкнутые сельские комьюнити Дельты: но не в том, что там не слушали *race records*, а в том, что блюз, однажды там зародившись, уже никогда от туда не уходил. В джуках и плантационных фроликах (*frolics*) вокруг таких городов, как Дрю (Drew, MS), Рулвилл (Ruleville, MS), Кливленд (Cleveland, MS), Кларксдейл (Clarksdale, MS), – слова песен не имели большого значения. Там больше ценился сам голос сингера и драйв, следовательно, мастерство гитариста, а лучше – сразу двух: так было вернее раскатать тамошнюю публику, чтобы довести её до иступления, до экстаза, такого же, в какой эта страстная сельская публика впадала при исполнении песен *санктифайд* (*sanctified*) во время истовой воскресной литургии.⁹⁴ И кстати, авторитетный исследователь Дэвид Эванс вполне обоснованно отмечает, что миссисипские блюзмены порицали Лемона Джефферсона за то, что он *«ломал ритм»* и исполнял непригодную для танцев музыку (*accused him of "breaking time" and playing music that wasn't danceable*), хотя его пластинки хоро-

шо раскупались в Миссисипи, а сам слепой блюзмен был там очень известен и почитаем...⁹⁵ Но вернёмся к «Ма» Рэйни...

Справочник Шелдона Хэрриса сообщает, что где-то в 1917 году (*circa 1917*) Рэйни выступала в составе знаменитого менестрель-шоу *Silas Green from New Orleans* в далласском *Ella B. Moore's Park Theater*.⁹⁶ Хэррис не указывает, в каком месяце состоялись гастроли менестрель-шоу в Далласе и какие именно блюзы исполняла Рэйни, но точно известно, что в том же 1917 году «Ма» Рэйни вместе со своим *Georgia Smart Sets* выступала в городе Баден, штат Северная Каролина (Badin, NC), и молодой тромбонист Клайд Бернхардт (Clyde Bernhardt), побывавший на её шоу, оставил о нём подробные воспоминания и даже запомнил названия блюзов, которые исполняла «Ма» Рэйни: «A Good Man Is Hard To Find», «Memphis Blues», «Royal Garden Blues», а также другие, которые она никогда не записывала.⁹⁷ Частично воспоминания Клайда Бернхардта опубликованы в 12 номере журнала *78 Quarterly*, и мы приведём из них выдержки. Уточним, что Клайду тогда было всего двенадцать лет, и возраст, конечно, наложил отпечаток на его рассказ.

«Все тогда только и говорили о её знаменитом золотом ожерелье. Никогда прежде я не видал такого: нанизанные на нитку, золотые стодолларовые монеты чередовались с пятидесятидолларовыми, несколькими двадцатипятидолларовыми и десятидолларовыми! Монетами меньшего достоинства были пятидолларовые. Это ожерелье словно было её торговой маркой...

...Я сидел в переднем ряду, в цветной секции, и наблюдал шоу. Шатёр был большим, квадратным, почти двести футов в длину. Там продавался попкорн и жареный арахис в шелухе...

...После оркестровой увертюры поднялся занавес и явились во-семь длинноногих девиц в коротких платьицах. Это не были самые красивые девушки, каких я видел в своей жизни. Вообще-то, они были просто страшными, хотя легкий макияж делал их сносными. Зато они действительно умели здорово танцевать в шеренге (*dance up a streak*). Затем выходили парни, что были на подпевках (*the chorus boys*), и танцевали в той же шеренге. Зрители просто обожали этих тёртых девчонок и парней. Когда они закончили свой танец, на за-

днем плане возникли огромные декорации, изображающие хлопковое поле... Выступление "Ма" Рэйни завершало представление. Приготовляясь к своему выходу, великая леди начинала петь ещё из-за сцены, а когда поднимался занавес, она величественно являлась публике, сверкая золотыми зубами и дорогим золотым ожерельем... Когда она доходила до центра сцены и представляла в янтарном свете прожекторов, публика буквально неистовствовала. "Ма" Рэйни являла собой всё то, чем должен был быть шоу-бизнес. Да она и была шоу-бизнесом!..

...Её первой песней был "*St. Louis Blues*" в медленно тянущемся темпе. Потом, кажется, последовал "*Yellow Dog Blues*", с речитативным вступлением, повествовавшим об её '*Изу Райдепе*' (*Easy Rider*, т.е. любовник — В.П.) и о других личных проблемах. Заканчивала "Ма" Рэйни собственным "*See See Rider Blues*", а в финале переходила к громкому "*Walkin' The Dog*", который также называли "*Get Over Sal, Don't You Linger*". Затем весь её хор выступал за нею, стоя в едином ряду, а она принималась танцевать, выстукивая каблучками. В словах её песни содержались инструкции к танцу, и когда она объявляла шаг, то все также вышагивали. И вскоре вся труппа была на сцене — жонглёры, наездники, сингеры, комедианты, — все плясали, словно обезумев, а "Ма" Рэйни кричала, притопывая! Она требовала: "*Walk!*" (*Шагайте!*), — но все тотчас замирали! После многих её команд она в конце концов приказывала: "*Squat!*" (*На корточки!*), — и вся труппа, включая и саму "Ма" Рэйни, давась диким хохотом, бухалась на корточки...»⁹⁸

Но если в 1917 году Рэйни пела блюзы в Северной Каролине, то наверняка пела их в том же году и в далласском *Ella B. Moore's Park Theater*. А ведь этот театр, управляемый чёрными антрепренерами Эллой Мур (Ella Moore) и её мужем Чинцем Муром (Chintz Moore), — одно из мест в Дип Эллуме, где часто играли Хьюди Ледбеттер с Лемоном Джефферсоном! Конечно же, в 1917 году Лемон слышал «Ма» Рэйни и её бэнд, поскольку, я в этом уверен, ходил на каждое выступление певицы. Значит, слышал исполняемые ею блюзы! Возможно, какие-то из них, в какой-то форме, он слышал и прежде, но по-настоящему проникся ими только после того, как услышал Рэйни...

Мой милый пришёл домой сегодня
пьяный в стельку.

Папочка мой явился сегодня
пьяный в стельку.

Давно я заметила, как он сильно ко мне
переменился.

Он и раньше поздно возвращался, а теперь
не ночует вовсе.

Раньше поздно домой приходил, а теперь
и вовсе не ночует. (Я не шучу!)

Знаю хорошо, в моей конюшне уж бьёт копытом
другой ретивый конь.

Раз не нравится тебе мой океан, не рыбачь
в моём море.

Не нравится мой океан — нечего в море моём
рыбку ловить.

Держись подальше от моей долины,
оставь мою гору в покое.

Не было у меня любовника, один Господь знает
с какой поры.

Не занималась любовью я, один Господь знает
сколько.

Потому всё цацкаюсь с этими дурными,
легкомысленными типами.

Ты не станешь тосковать по солнышку,
пока дождь не польёт.

Солнца, его ведь не хочется, пока дождик
не прольётся.

О прежнем своём вспоминать начинаешь,
когда другой уже рядом.⁹⁹

Ну как тут не проникнуться! Тем более что Лемону, слепому от рождения, совсем не мешал весь тот цирковой антураж с многодолларовым ожерельем и девицами в коротеньких платьицах, который отвлекал от сути дела двенадцатилетнего тромбониста. Богатое воображение Блайнд Лемона Джефферсона было способно нарисовать картину куда более впечатляющую...

Казалось, ответ на вопрос автора книги *Escaping The Delta* — «Представляет ли Лемон Джефферсон изначальный корневой стиль, предшествовавший появлению певиц вроде "Ма" Рэйни и влиявший на них, или его блюзовый стиль был яркой и талантливой переработкой той музыкальной формы, которую Рэйни использовала одной из первых?» — очевиден: Блайнд Лемон Джефферсон, как никто до него, талантливо и ярко перерабатывал ту музыкальную форму, которую уже десятилетие с успехом популяризировала по всему Югу «Ма» Рэйни.

Но эта очевидность — мнимая. Ответ (если он вообще возможен!) безмерно усложняется присутствием в нашей истории той самой безымянной девушки, которая однажды подошла к шатру заезжего шоу и спела о своей несчастной любви.

Кто она? Откуда? От кого услышала ту жалостливую песню, так цепко схватившую за душу «Ма» Рэйни? Ведь в свете того огромного влияния, которое оказала Рэйни на других музыкантов, в том числе на Бесси Смит, Лемона Джефферсона, на сотни, если не тысячи других сингеров и сингерш по всему Югу, включая и молодых тогда джазменов, аккомпанировавших ей во время выступлений или на сессиях звукозаписи — в свете того огромного влияния, которое оказали (и продолжают оказывать!) *парамаунтские* записи «Ма» Рэйни на последующие поколения музыкантов во всей Америке, во всем мире, — как не задуматься и о роли этой безымянной отчаянной девушки?..

...Мы, наверное, уже никогда не узнаем её имени и не ответим в точности ни на один из поставленных вопросов. Но мы можем предположить, что девушка эта родилась в самом конце восьмидесятых годов XIX века, что, скорее всего, она дочь очень бедных родителей, вчерашних рабов, затем освобождённых, но, как и прежде, с утра до ночи вкалывавших за гроши на одной из хлопковых плантаций в миссисипской Дельте. А может, родители девушки умерли или по-

гибли, и она, а также её братья и сёстры вовсе остались сиротами и, чтобы прокормиться, разошлись кто куда: одного приютили родственники, другого — церковная община, а кто-то, возможно, остался на улице... Очевидно, что к тринадцати-четырнадцати годам у этой безвестной девушки не осталось никакой надежды хоть на какое-то сносное существование. Единственное, что у неё было, — это красивое тело и тихие медленные и очень жалостливые песни, которые ей пела мать! Это были колыбельные песни её детства. И она видела много раз, как эти песни, самые дорогие для неё, овладевали сердцами и душами всех тех, кто хотя бы раз их услышал. Это были совсем другие песни, чем те, что пели по воскресеньям в церкви. Они никого ничему не учили, никуда не звали, ни от чего не отговаривали и никого ни в чем не упрекали, — они лишь утешали и были обращены только к тебе самому, к твоему сердцу... И с этими песнями наша безымянная девушка отправилась в заветный Новый Орлеан — огромный и богатый город, о котором в их селении ходили легенды и куда, как она помнит, бежали с окрестных плантаций десятки самых крепких мужчин и самых красивых женщин... И она рискнула и вскоре оказалась в Новом Орлеане, где через какое-то время пополнила ряды тысяч и тысяч индивидуалок, промышлявших чуть в стороне от роскошного Французского квартала и составлявших конкуренцию самым знаменитым салунам...

Джелли Ролл Мортон (Jelly Roll Morton, 1885—1941), один из создателей джаза, рассказывал: «В 1902 году, когда мне было около семнадцати, мне довелось попасть в один из районов, где начиналось зарождение джаза. Новоорлеанский округ Тендерлойн (Tenderloin) считался вторым по величине после Франции (*Французский квартал — В.П.*), а значит, был вторым в мире, его кварталы простирались к северу от Кэнел-стрит (Canal Street)... Этот Тендерлойн, скажу я вам, представлял собой нечто такое, чего никто никогда не видел ни до ни после. Двери салунов были распахнуты все время (*the doors were taken off the saloons there from one year to the next*), сотни мужиков прохаживались по улицам день и ночь, а потаскушки в детских платьицах стояли в дверных проёмах своих комнат, распевая блюзы»...¹⁰⁰

...И среди этих девочек в детских платьицах, которых отметил один из великих пионеров джаза, была и наша безымянная героиня.

Её красота и необыкновенный голос в соединении с невероятно чувственными песнями пленили не одного постояльца новоорлеанских отелей и не одного отважного моряка, сошедшего поразвлечься на луизианский берег, причем пленяла она не только черных или креолов. И потому её настойчиво зазывали в лучшие салуны Сторивилла, включая и салун знаменитой Лулу Уайт (Lulu White), которой рассказали о необычном голосе девушки из Тендерлойна. Но та всякий раз отказывалась, потому что совсем другим видела свое будущее... В том же 1902 году нашу девушку увез в Сент-Луис сошедший от неё с ума заезжий музыкант и циркач из сезонного шоу: он тоже промышлял в Новом Орлеане в поисках работы, но, не добившись успеха, решил вернуться в родной Миссури. И они уехали вместе... Ну а потом, как это часто бывает, страсть прошла. Девушка наша осталась одна, в чужом суровом городе. Что делать? На что жить?.. Прознав, что в небольшой городок неподалеку от Сент-Луиса прибыло шатровое шоу с Юга, она решила попытать счастья: вдруг её песни пригодятся и она получит работу? Так она оказалась у огромного циркового шатра. Было позднее утро, артисты готовились к очередному выступлению, и девушка, примостившись чуть в стороне, но так, чтобы её было слышно, спела одну из своих самых любимых песен... И эту песню, отложив все дела, артисты слушали, затаив дыхание, а больше всех была впечатлена самая молодая из них — Гертруда Рэйни...

Но почему же эту девушку не взяли в труппу?

Да потому, что песня её показалась слишком странной, необычной, и антрепренер шоу не мог рисковать. А может, и вовсе не придавал ей того значения, которое придала Рэйни. Будь она главной, та девушка непременно была бы принята в труппу, как впоследствии была принята двадцатилетняя Бесси Смит. Но в 1902 году Гертруде и самой-то едва исполнилось шестнадцать, она только-только начинала свою карьеру. Вероятно, Рэйни лишь заплатила девушке несколько долларов за песню, после чего они расстались...

Как дальше сложилась жизнь безвестной девушки?

О том мы не можем даже гадать. Хочется верить, что в будущем Судьба оказалась к ней более милосердной и благосклонной: ведь через неё Промысел претворил одну из самых грандиозных своих затей в только что наступившем XX веке — подарил нам *блюз*. И если

мы с благодарностью вспоминаем того нищего сингера, который на вокзале в Татвайлере (Tutwiler, MS) водил ножом по струнам гитары, распевая *Goin' where the Southern cross' the Dog*,¹⁰¹ то с меньшим почтением мы должны помнить и молодую девушку, однажды спевшую у циркового шатра в Миссури горькую и трогательную песню...

В самом высоком, метафизическом, смысле и нищий сингер, вдохновивший Вильяма Хэнди, наречённого *Father of the Blues*, и безвестная девушка, открывшая блюз «Ма» Рэйни, которую называют *Mother of the Blues*, — не просто счастливейшие из смертных — они поистине блаженны, так как, оставаясь в тени, совершили великий *подвиг*, то есть подвигли к новому искусству и новому мироощущению двух необычайно талантливых музыкантов, а уже те сдвинули целые пласты англо-американской музыки. И потому Там, в самой высокой и подлинной из иерархий, эти безымянные герои стоят несравненно выше и Чарли Пэттона, и Лемона Джефферсона, и «Ма» Рэйни, и Вильяма Хэнди, и Луи Армстронга, и того же Джелли Ролл Мортон, выше многих-многих других, самых великих, талантливых и неповторимых,— выше всех! И неизвестными и безымянными они остаются тоже лишь для нас, смертных, но только не для Того, Кто послал их к нам в назначенный день и час...¹⁰²

Теперь вернемся к Блайнд Лемону Джефферсону... Слушая его «One Dime Blues» (*Блюз Десятицентовой монеты*), записанный в октябре 1927 года, мы можем проследить за неотвратимой трансформацией слепого уличного сонгстера из Центрального Техаса в великого блюзового сингера Америки. Несомненно, «One Dime Blues» — один из самых ранних блюзов, исполняемых Лемоном. К 1927 году его гитарный аккомпанемент уже отточен до автоматизма, и мы можем сравнить его с гитарой Мэнса Липскома в его «Out And Down», которую этот старый сонгстер, по его словам, разучил еще в тринадцатилетнем возрасте, пронеся через всю жизнь неизменной, так что мы можем слышать ту самую песню, которая была известна в Техасе еще в начале XX века. Мы уже обратили внимание на то, что в игре Липскома присутствуют явные элементы так называемого *Пьемонского блюза*: не случайно Мэнс проникся симпатией к Джону Хёрту, когда встретился с ним на Ньюпортском фолк-фестивале в 1965 году.¹⁰³ Эта же гитарная техника, даже еще более филигранная, есть и у Лемона, но... как только мы слышим протяжный вокал — мы

тотчас понимаем, что это уже не старый олд-тайм, а *блюз*, самый настоящий! Но особенно впечатляюще то, как Лемон Джефферсон исполняет последний куплет. Прислушайтесь к его аккомпанементу и к тому, как Лемон поёт этот куплет: не напомним ли первая строка — *I bought that Morning News, Lord*, — Гертруду «Ма» Рэйни и её сногосшибательный по энергетической мощи *Jelly Bean Blues*?

Фольклорист Мэк МакКормик (Mack McCormick), открывший Мэнса Липскома широкой публике в 1960 году и вместе с Крисом Стрэшвицем (Chris Strachwitz) записавший его для лейбла *Arhoolie*, написал комментарии к самому первому альбому Липскома *Texas Sharecropper And Songster* (Arhoolie F1001, 1960). В своих заметках МакКормик отметил, что исполняемая сонгстером «One Thin Dime» принадлежит к группе старых полевых блюзов (*old field blues*), известных как семейство *All Out And Down*: в этой форме её будто бы пел Ледбелли, а Лемон Джефферсон сделал эту вещь популярной, включив некоторые куплеты в свои песни. По мнению МакКормика, Липском исполнял «One Thin Dime» в лемоновском стиле (*playing in Lemon's style*), то есть старался петь эту песню точно так же, как когда-то её исполнял Лемон.¹⁰⁴

Между тем «One Thin Dime», какой её пел Липском, на мой слух, не что иное, как старинная баллада «Riley and Spencer», которую испокон веков пели в Аппалачах, то есть в местах очень далеких от Техаса. В 1968 году в Галаксе (Galax, VA) «Riley and Spencer» записали для *Biograph Records* престарелый сингер, фиддлер и банджоист Вэйд Ворд (Benjamin Wade Ward, 1892–1971) в паре со своим племянником гитаристом Филдсом Вордом (Fields Mac Ward, 1911–1987).¹⁰⁵ Не надо быть специалистом, чтобы с первых же секунд звучания определить: вокальные интонации, музыкальная тема и гитарная техника старых музыкантов из Аппалачей точно такие же, как и у Мэнса Липскома. И напротив, в их исполнении, если исключить упоминание о пресловутом *Джесси Джеймсе*, нет ничего общего с Лемоном Джефферсоном. Тем не менее очевидна — и этим-то и поразительна! — связь белых музыкантов из глубин Аппалачей с сонгстером из Навасоты и уже их общая связь с Блайнд Лемоном Джефферсоном. Если же мы добавим сюда еще и блюзы «Ма» Рэйни, которые она принес-

ла с собой в Техас, то перед нами в полный рост предстаёт та удивительная и невероятная соединительная работа, которую проделывал слепой уличный сонгстер из почти невидимого Коучмена...

Да, прав был старик из Навасоты: он действительно видел в 1917 году Блайнд Лемона Джефферсона, стоящего у *Central Track* в Дип Эллуме и поющего «One Dime Blues», которую Мэнс совершенно обоснованно принял за свою любимую «Out And Down», и это был блюз!

Я совсем разбит, но и десятицентовой
не заработал...

Совсем разваливаюсь, хотя и десяти центов
не заработал...

Полностью разбит, но даже десяти центов
не имею...

С каждым такое иногда случается...

Стоял я как-то на улице Ист-Кейро...

Однажды стоял я на улице Ист-Кейро...

Простоял на этой Ист-Кейро целый день...

И десять центов оказались всем моим
заработком...

Дорогуша, не ругай свою дочку...

Ну не ругай свою дочурку, дорогуша...

Дорогуша, нет, не ругай свою дочь...

Она самая несговорчивая женщина
из всех, что могут мужику повстречаться.

Хочешь что ли, чтобы друг твой был таким,
как отморозок Джесси Джеймс? ..

Не желаешь ли, чтобы друг твой был таким же
негодяем, как Джесси Джеймс?..

Хочешь чтобы друг твой стал таким же, как тот
мерзкий Джесси Джеймс? ..

Пожалуй, достану себе парочку шестизарядников
да запрыгну в пассажирский поезд ...

Только и есть за душой что единственная
десятицентовая ...
Лишь одна-единственная десятицентовая
имеется за душой...
Только одна десятицентовая и
осталась за душой...
А все ж пытаюсь за девицами приударить!

Купил себе «Утренние новости», Господи ...
Купил «Утренние новости», о Боже!..
«Утренние новости» себе купил!..
А потом еще и сигару вдобавок...¹⁰⁶

глава 8. ПОИСК РЕПЕРТУАРА

— *Внешность Лемона — Отношения с женщинами —*
— *Роберта Рэнсом — Мэнс Липском — Ти-Боун Уолкер —*
— *Виктория Спиви — Странствия в поисках блюзов —*
— *Дельта и Чарли Пэттон —*

С того самого времени, когда Лемон Джефферсон впервые услышал «Ма» Рэйни, началась трансформация его репертуара. Поскольку главным для него становился блюз, Лемон, во-первых, переделывал в блюзы те песни, которые уже знал и исполнял; во-вторых, приступил к поиску блюзов, следовательно, стал искать встреч с блюзовыми музыкантами; в-третьих, сам начал сочинять блюзы. Эти три задачи стали первоосновой его творческой жизни на ближайшие годы, и он их решил задолго до конца 1925 года, потому что, когда Блайнд Лемон переступил порог чикагской студии, его основной репертуар был не только сформирован, но и отточен. Решение трех упомянутых задач, конечно же, сказалось на жизни Лемона.

Каковой же она была в эти напряженные годы?

К счастью, до нас дошли отрывочные воспоминания о жизни Лемона, поэтому мы можем составить о ней хоть какое-то представление. Вот что сообщил Сэмми Прайс:

«В районе, соседствовавшем с Дип Эллумом, проживали чёрные, и эта комьюнити охватывала около пяти-шести кварталов вдоль Централ-авеню (Central Avenue) и простиралась приблизительно на два квартала по Элм-стрит. Дип Эллум был местом пересечения, откуда забирали работников на уборку хлопка в полях. Блайнд Лемон Джефферсон обычно стоял на этом перекрестке. Чёрные слушатели обступали его, причём чёрные и белые не перемешивались, как это происходило у их бизнесов на Элм-стрит. Там, на противоположной стороне этого же квартала, находились еврейские магазинчики, магазины одежды *second hand*, ломбарды. Вдоль Централ-авеню шли железнодорожные пути, и улица пестрела танцевальными залами

(*dance halls*), салончиками по чистке обуви, пивнушками, там же были *Fat Jack's Theater* и ночной клуб *Tip Top*.

Блайнд Лемон Джефферсон обычно выходил из Южного Далласа (South Dallas) часов в одиннадцать утра. Следуя по направлению к Дип Эллуму вдоль железнодорожного полотна, он подходил к месту пересечения *Central Track* и Элм-стрит к часу-двум дня и играл и пел там приблизительно до десяти вечера». ¹⁰⁷

«Знаете, я не верю этим рассказам о том, что кто-то водил Блайнд Лемона Джефферсона по улицам Далласа, — приводят слова Прайса Нэт Шапиро (Nat Shapiro) и Нэт Хентофф (Nat Hentoff) в беспрецедентной по своему значению книге *Hear Me Talkin' To Ya*. — Мне кажется, он не нуждался ни в каком поводе. Он имел сверхъестественные способности ориентироваться и ходил по всем этим далласским улицам, распевая блюзы. Коренастый, плотный, упитанный паренёк с большой чёрной шляпой на голове. Его знали все...» ¹⁰⁸ И тут же, в качестве примера сверхъестественных способностей Блайнд Лемона, Прайс приводит следующее: «Одну вещь он прекрасно проделывал. У него дома всегда была бутылка с виски, и, поболтав её, он совершенно точно мог вам сказать, сколько в ней осталось. Если же в ней оставалось меньше, чем до его выхода из дома, то его жена рисковала быть побитой». ¹⁰⁹

Насчет угроз Лемона жене из-за глотка виски Сэмми Прайс, конечно, присочинил. Фольклор! Что ж тут поделаешь!.. В воспоминаниях более старшего техасского блюзового пианиста, харпера и сингера Алекса Мура (Alexander Herman "Alex" Moore, 1899—1989) есть свидетельства совсем другого рода. Мур, начавший выступать в Далласе еще в 1915 году, вспоминал, что часто видел Лемона, игравшего вечерами на улицах Томас (Thomas Street) и Холл (Hall Street) на своём *starvation box* (сленговое выражение, обозначающее гитару). Они никогда не играли вместе, так как оба были соло-артистами, и Алекс Мур вообще не помнит, чтобы кто-нибудь играл вместе с Лемоном, которого он знал как очень приятного человека. Мур также рассказывал, что над Блайнд Лемоном частенько подшучивали в связи с тем, что каждый раз, когда тот заявлялся в Северный Даллас, у него с собой была курочка (*he had a chicken*). ¹¹⁰

Упоминание этой самой *курочки*, которую всякий раз приносил с собой Лемон, говорит о многом. Это значит, что кто-то ему её покупал, готовил, затем заботливо упаковывал, укладывал в сумку через плечо... Значит, кто-то беспокоился о нём, переживал, чтобы слепой сингер не был голоден во время своих многочасовых выступлений у *Central Track*... Женщина! Жена, просто любимая... Кто же еще? И если бы Лемон действительно угрожал ей из-за глотка виски или другой подобной мелочи, едва ли она о нём так бы трогательно заботилась...

Хотя о Лемоне Джефферсоне пишут, что он был грузным — Чартерс пишет, что он весил около 250 фунтов (это больше 113 килограммов)¹¹¹, да и на обеих фотографиях он выглядит полноватым, — на самом деле внешние данные сингера не были столь впечатляющи, а на фоне нынешних его соотечественников они и вовсе скромны. Виктория Спиви, которая познакомилась с Лемоном еще до своей и его известности, так вспоминала о нём:

«Блайнд Лемон был средней комплекции, коричневокожий, одевался всегда очень опрятно. Он был осанист, а речь его была красивой, ясной и прямой. Когда я увидела его впервые, на нём не было очков. Один юноша, который был весьма внимателен к нему, выполнял роль поводыря при нём. Хотя считалось, что он совершенно слепой, я всё ещё полагаю, что он мог немного видеть. Если нет — то он, чёрт возьми, прекрасно ощущал пространство вокруг себя (*старый волчара!.. всё улыбается!*). Лемон никогда не позволял себе расстраиваться по поводу слепоты. Он всем давал понять, что он точно такой же человек, как любой другой. Одно из наиболее употребляемых им выражений — *"Не играйте меня задёшево!" (Don't Play Me Cheap!)*. Люди его любили и уважали».¹¹²

Волф и Лорнелл, возможно по описаниям Виктории Спиви, Сэмми Прайса, Мэнса Липскома и кого-то еще, определили приблизительный вес и рост Лемона Джефферсона во времена его пребывания в Дип Эллуме: вес около 180 фунтов — это около 82 килограммов; рост — 5 футов 8 дюймов — это 172 сантиметра. Вполне нормальные параметры для *в меру упитанного мужчины в полном расцвете сил*.¹¹³ Возможно, Лемон сильно поправился во второй половине двадцатых, когда не испытывал нужды в деньгах, но в дни Дип Эллума он был вполне нормальным. Если к этому добавить редкий талант му-

зыканта, обаяние, чувство юмора, душевность и широкую известность среди чёрного населения Центрального Техаса, то получится впечатляющая картина, которую отчасти описал Ледбелли, вспоминая клуб *Big Four*, в котором они с Лемоном частенько играли: «**Женщины прибежали к нам! Господи, помилуй! Они обнимали и целовали нас, так что мы с трудом могли играть**». (*De womens would come runnin'! Lawd have mercy! They'd hug and kiss us so we could hardly play.*)¹¹⁴

Хьюди, конечно, любил пофантазировать, но в данном случае он не привирал: мало кто пользовался такой любовью у женщин, как музыканты, тем более блюзовые. А уж великие сполна познали и великую любовь. И у нас нет сведений, что Лемон Джефферсон в своей, увы, недолгой жизни был обделён вниманием женщин. Да, он был слепым. Но девушки-то вокруг него были зрячими. Они-то Лемона видели! И главное — слышали! По воспоминаниям жителей Вортема, он был всегда опрятным, носил хорошую одежду и обувь. Уже цитированный нами земляк музыканта — Артур Картер вспоминал, что Лемон был шутником, никогда не выглядел подавленным или печальным, верил в лучшее в людях.¹¹⁵ Что ещё больше ценят женщины? Разве что музыку — так Лемон Джефферсон и был музыкантом! И вспомним, что еще в дни его юности по нему сходил с ума некая Мэтти Бэрри Дэнсер из Стритмена, оставившая ценные воспоминания о слепом сингере.¹¹⁶ Словом, Блайнд Лемон вовсе не преувеличивал, когда пел: *I got a girl for Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday and Friday too... (Есть у меня девушка на понедельник, на вторник, среду, четверг, и на пятницу — тоже имеется...)*¹¹⁷

Из опросного листа переписи населения Фристоун-каунти, который был заполнен 9 или 10 января 1920 года по месту жительства Лемона, можно определить, что сингер, которому было уже 27 лет (в анкете написано 25), проживал во всё том же Коучмене, только не в доме матери, Клэсси Бэнкс, а у сводного брата Инсии, который, судя по всему, жил по соседству: то есть семья Джефферсонов-Бэнксов к 1920 году разделилась и жила в разных домах. Лемон, судя по документу, обитал в доме Инсии и его девятнадцатилетней жены Лулы (Lula V.). Кроме четы и Лемона, счётчик отметил ещё и двадцативосьмилетнюю (следовательно, родилась в 1892 году) тёмнокожую Мэри Смит (Mary Smith).

Кто она?

Кроме имени, фамилии, цвета кожи и возраста, анкета даёт сведения о том, что Мэри Смит, как и её родители, родом из Кентукки, что у неё публичная работа (*general public*) и что по профессии она — *hooker woman* (проститутка). Лемон Джефферсон также приписан к *general public* и отмечен как музыкант (*musician*). Таким образом, можно утверждать, что Мэри Смит — возлюбленная Лемона Джефферсона, а может, гражданская жена, коль скоро проживала в доме его сводного брата. Несомненно, Мэри и Лемон работали вместе в Дип Эллуме, вместе ездили туда, а в какие-то дни приезжали в Коучмен, который оставался для Лемона родным.¹¹⁸ Если верить Чартерсу, то прожили они вместе недолго, потому что в 1922 или в 1923 году Лемон женился на девушке по имени Роберта, и у них спустя два или три года родился сын.¹¹⁹ Словарь Шелдона Хэрриса подтверждает написанное Чартерсом и добавляет, что сына Лемона и Роберты звали Майлсом (Miles Jefferson). Отмечено также, что в будущем он стал музыкантом.¹²⁰ В книге *Deep Ellum And Central Track* уточняется фамилия жены Лемона — Рэнсом (Roberta Ransom), но датой регистрации брака называется 1927 год, когда у Роберты умер сын от первого брака. Отмечается также, что она была на десять лет старше Лемона и они какое-то время проживали в Мексии, на западной стороне улицы Хопкинс (West Hopkins Street).¹²¹ Противоречий здесь нет: Лемон и Роберта Рэнсом могли жить вместе и не расписываясь...

Мэнс Липском оставил живые и, быть может, самые важные воспоминания о Лемоне Джефферсоне, относящиеся ко времени его пребывания в Дип Эллуме:

«Они (*полицейские — В.П.*) запрещали ему петь прямо в городе, потому что закон предписывал Лемону находиться вне города, так как он — большой и громкий сонгстер. Вокруг него собиралась толпа, да так быстро и в таком количестве, что в городе создавались помехи для движения. Только на определенном расстоянии от города ему разрешалось играть и петь: только так он не беспокоил бы жителей. Некоторым это нравилось, а некоторые ведь это не любили. Так, они дали ему право играть в определенном районе Далласа. Место это называется "*On the Track*" (на рельсах). Он там обычно стоял в тени, под большим старым деревом, на пятачке (*standpoint*), рядом с

железнодорожными путями: это и было место встречи с ним. Люди приходили с 9:30 утра до 6 вечера, а когда темнело, кто-нибудь провожал его домой. Не знаю, сколько денег он зарабатывал, но он на это жил. Он был крупным, упитанным парнем. С громким голосом! Он играл танцевальные песни и никогда не играл церковные. Был блюзменом. К грифу его гитары была прикреплена проволокой жестяная кружка, и когда ты давал ему что-то, то он благодарил. Но он никогда не брал пенни (*одноцентовых монет — В.П.*). Ты мог кинуть пенни, но он распознавал их по звуку, доставал и выбрасывал. Что ж, не могу и припомнить, сколько раз я видел Блайнд Лемона...»¹²²

Мы уже столько раз обращались к Мэнсу Липскому, что самое время рассказать об этом удивительном и необычном сингере, о котором до 1960 года ничего не слышал ни один из специалистов.

Мэнс родился 9 апреля 1895 года в Бразос-каунти (Brazos County), неподалеку от Навасоты, Граймс-каунти (Grimes County). Он прожил долгую и трудную жизнь шеаркроппера, очень редко покидал родные пределы и умер в январе 1976 года, оставив о себе память как о последнем техасском сонгстере — фолк-музыканте, хранившем и исполнявшем песенный репертуар доблюзовой поры.

Мэнс был одним из одиннадцати детей бывшего раба из Алабамы Чарльза Липскома (Charles Lipscomb) и наполовину индианки Джени Прэтт (Janie Pratt). В своё время малолетнего Чарли отобрали у родителей, вывезли из Алабамы в Техас и продали владельцу плантации в долине реки Бразос (Brazos River). В юности Чарли обнаружил музыкальные способности, соорудив фиддл из коробки из-под сигар, и это определило его дальнейшую судьбу: он стал фиддлером и зарабатывал игрой на танцах, развлекая выходцев из Шотландии и Ирландии. Привлекал он к этому занятию и Мэнса, обучив его игре на гитаре, и иногда мальчик подыгрывал отцу. Когда Мэнсу исполнилось одиннадцать, отец, и до того пропадавший неделями, перестал возвращаться домой, так что на попечении матери остались все одиннадцать детей, которых надо было кормить и растить.

«Мне пришлось тогда заняться мужской работой: у матери было много детей, а отец, кажется, решил её оставить. Если бы я этого не сделал, моим братьям и сестрам пришлось бы голодать», — вспоминал Мэнс Липском много лет спустя.¹²³ В восьмилетнем возрасте он

собрал свои первые пятьдесят фунтов хлопка, а в одиннадцать уже стал главой семейства, работая в полях, управляя мулом при пахоте и обработке плантации. В шестнадцать Мэнс занялся шеаркроппингом на двадцати акрах земли, по его словам хорошей и плодородной... В наших книгах мы уже не раз объясняли, что значит так называемая *система шеаркроппинга*, но Мэнс Липском делает это куда лучше:

«Я начал работать под руководством главного менеджера одной из крупных плантаций. В те дни все они были крупными в округе, по пятьсот — шестьсот акров.¹²⁴ Что ж, ты туда приходил и работал за половину урожая (*work on half-handers*). Они выдавали продукты, мулов, корм для скота, инвентарь, плуги... Всё это выдавалось из плантационного магазина (*commissary store*). Потом уже, когда ты собрал урожай, то, если собрал, скажем, десять тюков хлопка (*bales of cotton*), — они забирали себе пять и мне оставалось пять. А затем ещё надо было рассчитаться с плантационным магазином за всё, что тебе выдали раньше. Иногда к концу года у тебя практически ничего не оставалось. При этом они могли тебе сказать: "*Что ж, ты мне не всё выплатил в этом году*". И ты ничего не мог с этим поделать! Ты работал и продавал хлопок по их цене».¹²⁵

Таковой была так называемая *система шеаркроппинга*, в которой трудились десятки тысяч чёрных (да и белых тоже) работников на Юге. Такими шеаркропперами были и родители Чарли Пэттона, и мать Джона Хёрта в миссисипском Авалоне, и так же, за половину урожая, трудились на чужой земле родители Лемона Джефферсона, проживавшие на ферме в Коучмене. Точно так же в продолжение сорока двух лет трудился и Мэнс Липском. По его словам, в самый удачный свой год он заработал семьсот долларов, а в просто «хороший» год обычно зарабатывал от ста пятидесяти до двухсот долларов!

Спросил у начальника:

«Сколько сейчас времени?»

Да, у босса своего поинтересовался:

«Сколько времени?»

Поглядел он на часы — да и прочь пошёл.

Должен я вкалывать, а начальник
платит так неохотно.
Вынужден вкалывать, как вол, а начальник
платить не хочет.
Иногда мне уже безразлично: работать или
ничего не делать вовсе.

«Я не против работать, начальник,
от рассвета до заката.
Что ж, я совсем не прочь, начальник,
трудиться от рассвета до заката,
Если будешь платить мне мои деньги
в день зарплаты...»¹²⁶

Ещё в 1913 году Мэнс женился на Элноре Кемпс (Elnora Kempс, 1897–1978), с которой счастливо прожил до конца своих дней: Элнора пережила Мэнса на два года и покоится рядом с ним на кладбище в Навасоте.¹²⁷ «Вы не отыщите и десяти пар, которые бы прожили так долго вместе. Мы никогда не расставались», — говорил не без гордости Мэнс Липском, и в этих словах слышится невольный упрёк отцу, оставившему его мать и одиннадцать детей, включая самого Мэнса, на произвол судьбы...

Но всё же именно своему незадачливому отцу Мэнс обязан вовлечением в музыку. Ведь это Чарли научил его игре на гитаре, и от него же Мэнс узнал песни и баллады времён Гражданской войны, рилы, танцевальные мелодии, песни чёрных менестрелей... Мы уже знаем, что в дни молодости он бывал и в далласском Дип Эллуме, где слышал самых разных музыкантов, в том числе Блайнд Лемона Джефферсона, у которого многому научился, внимательно наблюдая за слепым сингером. Учился он блюзам и у Ричарда Дина (Richard Dean) и Хемпа Уолкера (Hamp Walker), музыкантов из странствующего водевильного шоу. С середины двадцатых Мэнс слушал ещё и пластинки таких исполнителей, как Биг Билл Брунзи (Big Bill Broonzy, 1893–1958), Бесси Смит, Мемфис Минни (Memphis Minnie, 1897–1973). По его словам, однажды его заметил Джимми Роджерс (Jimmie Rodgers, 1897–1933), проезжавший через Навасоту со своим

шоу, и вроде бы знаменитый белый блюзмен пригласил Мэнса ехать с ним в тур, но тот, занятый домашним хозяйством и обязанностями главы семьи, отказался. Да и со своей Элнорой он никогда не хотел расставаться. Это только в заимствованных песнях он позволял себе быть беспечным, как когда-то отец.

Поеду-ка в город да куплю себе верёвку,
Погоняю свою подружку, расшевелю немножко.
Детка моя, между нами всё кончено.

Крошка моя, что с тобой такое?
Ты не та, что прежде я знавал.
Милая моя, хорошая, всё у нас в прошлом.

Всё, что мне надо от красотки этой, —
Чтоб, заработав пять долларов,
два из них мне отдавала.
Между нами уж всё кончено...¹²⁸

Мэнс Липском пережил Депрессию и видел, как банкротятся и продаются с молока крупные плантации... Только к 1943 году он обзавелся сельскохозяйственным инвентарём и упряжкой мулов, тем самым повысив свой профессиональный и социальный статус: «Мы тогда называли это *third-and-fourths*. Поскольку у меня был свой инвентарь, владелец земли получал каждый третий тюк хлопка и каждую четвертую повозку зерна». В 1954 году владелец земли, оценив трудовые и управленческие способности Липскома, поставил его управляющим фермой в двести акров и определил ему долю из общей прибыли. Казалось бы, Мэнсу впервые представилась возможность вздохнуть. Но уже вскоре землевладелец передумал и решил выплачивать своему управляющему фиксированную зарплату, на что гордый Мэнс не согласился: он привык работать только за возвращенный урожай. Поэтому, собрав урожай 1956 года, он уволился и устроился на работу в одну из деревообрабатывающих компаний в Хьюстоне. Там, однако, он долго не проработал, потому что в сентябре 1957 года перевернулся грузовик с брёвнами, вследствие чего Мэнс получил серьезные травмы, приведшие к ухудшению зрения. С тех пор он пере-

шёл на контрактную работу, получив подряд на подстрижку травы вдоль хайвеев. Сам Липском управлял трактором, и под его началом работали ещё два работника... Так бы и протекала в неустанных трудах и домашних заботах жизнь Мэнса Липскома, если бы не наступила эпоха, которую мы именуем Фолк-Возрождением.

Как мы уже отметили, в 1960 году сонгстера разыскивали продюсер и издатель Крис Стрэшвиц и фольклорист Мэк МакКормик. Тогда же, ещё в старом домике Липскома под Навасотой, они записали множество его песен, которые издали на только что образованном лейбле *Arhoolie*. Альбом Мэнса Липскома *Texas Sharecropper And Songster* вышел под первым номером, положив начало блистательному каталогу *Arhoolie Records*. А вскоре Мэнса слышали и увидели тысячи молодых его поклонников в самых разных частях Америки. Он был одним из первых представителей старшего поколения чёрных фолк-музыкантов, к которым обратилось молодое поколение в начале шестидесятых. С тех пор и едва ли не до самой своей смерти, в январе 1976 года, Мэнс Липском выступал на различных фестивалях, концертах, теле- и радишоу и много записывался. К счастью, бóльшая часть этого материала издана, и в этом огромная заслуга Криса Стрэшвица и *Arhoolie Records*, на котором последовательно были выпущены альбомы Липскома, ставшие фирменным знаком лейбла, классикой жанра и ценным документом эпохи...

Важно и то, что некоторые из выступлений Мэнса Липскома сохранились на видео, и мы можем видеть этого статного, гордого, всегда серьёзного и сосредоточенного и, главное, очень красивого музыканта, глаза которого повествуют о прошлом не меньше, чем его голос.¹²⁹ Таким он предстает во время концерта на Техасском телевидении в 1969 году, и это стоит посмотреть.¹³⁰ Разнообразная и досконально отточенная техника игры, разные стили — рэгтаймы, *вестанол* (*vestapol*), блюзы, олд-таймы, баллады... И почти для каждого исполнения — своя особенная настройка, которыми Мэнс владеет, кажется, в совершенстве...

Таким был великий сонгстер из Навасоты, оставивший после себя не только песни, но и очень важные для нас воспоминания, собран-

ные в автобиографическую книгу *I Say Me For A Parable*, на которую мы ссылаемся в нашем рассказе о Блайнд Лемоне Джефферсоне.

Кстати, себя, в сравнении с Лемоном, Мэнс Липском оценивал более чем скромно:

«Нет, я никогда не докучал ему. Он был могучим, крепким парнем, а я был деревенщиной, понимаете ли. У него было такое разнообразие песен, да и люди считали его лучшим сонгстером в округе. Я знал свое место. Но я мог слышать, *что* он делает, и видеть, *как* он это делает. А он знал, что несколько гитаристов ошиваются вокруг да около. Хотя и не видел их, но понимал, что они перенимают всё то, что делает он. Я не хотел бы о себе подобное рассказывать, что вот так стоял там и перенимал... Что ж, я знал, что ему это не совсем нравилось. Вот почему я держался на приличном расстоянии от него. Ему было всё равно, сколько не играющих на гитаре подходит к нему... Но те, кто именно стоял, слушал и пытался понять, что он делает и как надо играть, чтобы быть таким, как он, — знаете, они-то как раз ему не особо нравились. Я никогда ни о чём его не спрашивал. Лишь стоял себе тихонько да слушал. Ведь иногда какой-нибудь подвыпивший говорил: *"Эй, Лемон! Я умею это играть. Я переиграю тебя в этой вещи"*. А он отвечал: *"Ну давай, сыграй"*. И давал ему сыграть. А тот начинал, но не мог завершить как следует. А Лемон говорил: *"Вот видишь, ты соврал!"* Потом брал свою гитару со словами: *"Посторонись, сынок. Я здесь зарабатываю на жизнь. И у меня совсем нет времени разговаривать с такими, как ты. Ты не умеешь играть мою песню"*.¹³¹

Теперь обратимся к воспоминаниям ещё одного знаменитого тещаса, более молодого и гораздо больше известного в блюзовом сообществе. Речь о гитаристе и сингере Аароне «Ти-Боун» Уолкере. Он также упоминает о жестяной кружке, куда слепой сингер собирал монеты за свои выступления:

«Блайнд Лемона я знал хорошо. И хотя я был тогда только ребёнком, я водил его повсюду. Его гитара была привязана ремнём к груди, а жестяная кружка — к шее (*he kept the guitar strapped on his chest, a tin cup on the neck*), и на Централ-авеню люди останавлива-

лись, чтобы послушать его. И они звенели монетами, чтобы он мог слышать, как они падали».¹³²

Воспоминания Аарона Уолкера о Лемоне Джефферсоне заслуживают особенного внимания потому, что будущий автор десятков популярных блюзов, включая всемирно известную «Call It Stormy Monday», был с детства вовлечён в среду музыкантов Дип Эллума. Его отец Ренс Уолкер (Rance Walker), мать Мовелия Джимерсон (Movelia Jimerson), а затем и отчим Марко Вашингтон (Marco Washington) — все были музыкантами и хорошо знали Лемона Джефферсона. Так что юный Аарон действительно был близок с Лемоном, сопровождал его, при случае оказывал помощь и, как мог, впитывал музыку слепого сингера, его блюзы.

«Я часто был его поводырём, мы ходили вверх-вниз по Централ-авеню. Там было железнодорожное полотно и все такие места, вроде клубов, пивнушек, понимаете? Тогда бы вам виски ни за что не продали бы. Так что были пивнушки и тому подобное. И мы играли в этих заведениях...»¹³³ «...А потом я вёл его обратно, вверх по холму, а мама готовила ужин. Она его угощала, после чего они сидели какое-то время в тишине. А позже, если они играли, мы с Марко их слушали или Марко играл басовую партию... Лемон пел песни, которые написал сам, — о хороших и плохих временах. Главным образом о плохих, я думаю. И каждый понимал, о чём он поет...»¹³⁴

Я уже на грани был и плакал,
и собранным стоял мой чемодан...
Я уже совсем отчаялся,
собрал свой чемодан...
Ну разве не жутко видеть раздавленного человека,
готового сейчас же лечь и помереть?..

И стоял я на углу, и голова моя
раскалывалась на части...
Я стоял на углу, голова моя просто
разламывалась на куски...
Но не мог я заработать
даже на буханку хлеба!..

Детка, времена тяжкие настали,
такие трудные...
Детка, такие тяжкие времена настали,
такие невыносимые...
Не в состоянии заработать даже на хлеб, знаешь,
да и на табак — тоже...

Моя девушка — горничная, получает
доллар в неделю...
Моя девушка — горничная, зарабатывает в неделю
всего лишь доллар...
А я так голоден в день её зарплаты,
что едва ворочаю языком...

Подходите, люди, ко мне,
расскажу вам настоящую правду...
Подойдите, люди, подойдите ко мне,
расскажу вам такую правду!..
Такое невезение меня подкосило,
и в шляпе моей крысы завелись... ¹³⁵

Голос сингера, звучание его гитары, слова песни... — сразу становится ясно, что подобное может сочинить (и так спеть!) лишь тот, кто сам пребывает в нищете и тем самым кровно связан с братьями по несчастью. В самом начале пребывания в Далласе Лемон подрабатывал ещё и борьбой, и щемящий душу аттракцион со слепым борцом (*blind wrestler*), к тому же поющим под гитару, привлекал к арене много страждущих. Но жестокая схватка за деньги — это не детская забава с братьями или с соседскими ребятишками, и потому Блайнд Лемон вскоре от борьбы отказался, полностью сосредоточившись на исполнении песен. ¹³⁶

Чартерс пишет, что «в двадцатые годы в трущобах Северного Далласа царила насыщенная музыкальная атмосфера и Лемон Джефферсон учился буквально у каждого встречного. В его *более поздних записях* имеются полевые песни, церковные гимны, городские блюзы, водевильные песни, и все они почерпнуты, по мнению исследователя, во время *ночного прослушивания других сингеров* (*all from the*

nights of listening to other singers). Он "снимал" песню музыканта и его гитарный стиль. Практически каждый стиль блюзовой гитары уже был понемногу представлен в записи. Техасцы пели высоким плачущим голосом с хватающим за душу звучанием гитары... Когда Лемон оставил улицы и заведения Далласа, его становление как блюзмена было завершено». ¹³⁷

Эти важные, но несколько витиеватые выводы, изложенные более полувека назад, рожают вопросы. Во-первых, что означает понятие «*более поздние записи*», если Блайнд Лемон записывался в продолжение всего-то четырех лет: с начала 1926-го по конец 1929-го? Это был единый период, в течение которого записывались в основном блюзы: они хорошо распродавались. А вот когда именно они были сочинены Лемоном — не известно, и едва ли кто-нибудь сможет на этот вопрос ответить. Во-вторых, не совсем понятно, что подразумевается под «*ночным прослушиванием других сингеров*»: Лемон их слушал в клубах, баррелхаусах, танц-холлах, на пикниках и так далее — или на *race records*, которые с начала двадцатых продавались в Далласе? В-третьих, как мог «*практически каждый стиль блюзовой гитары*» быть «*представлен в записи*», если все самые значительные записи кантри-блюза сделаны уже после того, как появились первые пластинки самого Лемона? Собственно, во многом они и были инициированы Блайнд Лемоном Джефферсоном...

Мы задаем эти вопросы не с целью умалить значение труда весьма уважаемого автора, а только чтобы на них ответить. Ведь если до середины двадцатых Лемон не слушал по ночам *race records* с блюзами сельских сингеров (таких пластинок ещё попросту не было), значит, он с ними встречался непосредственно!

Известно, что Лемон Джефферсон, ещё прежде чем был записан, много странствовал, в основном по железной дороге, которая вела на Юг штата, мимо его родных мест к Хьюстону и далее к побережью Мексиканского залива, в Галвестон (Galveston, TX), где в начале двадцатых он участвовал в различных шоу, в частности с совсем молодой тогда блюзвумен из Хьюстона Викторией Спиви... ¹³⁸

Эта необычайно одаренная и чувствительная блюзовая певица и пианистка родилась 15 октября 1906 года в многодетной семье. Её

родители — отец Грант Спиви (Grant Spivey) и мать Эдди Смит (Addie Smith) — были детьми рабов и иммигрировали в Техас в поисках лучшей жизни. Сначала осели в Галвестоне, но затем переехали в Хьюстон, где и родилась большая часть их восьмерых детей, включая Викторию... Мы пишем *Спíви*, а не *Снайви*, как иногда произносят фамилию певицы, потому что так называл её Лонни Джонсон (Alonzo “Lonnie” Johnson, 1889–1970), представляя на концертах... Семья Виктории (или Вики, как её любовно называли) была музыкальной: отец и старшие братья создали семейный стринг-бэнд, мать исполняла классические и церковные песни, которые Вики очень любила и на которых росла, также пели и сёстры Виктории.¹³⁹ Как пишет в своей книге *Black Pearls: Blues Queens Of The 1920s* Дафни Хэррисон (Daphne Duval Harrison), Виктория росла под музыку стринг-бэндов, водевильных шоу и немного кино.¹⁴⁰ Между тем в 1913 году (или около того) её отец, работавший на железной дороге, погиб в результате несчастного случая, после чего мать воспитывала детей одна. Она хотела, чтобы Виктория стала музыкантом, но не имела возможностей обеспечить ей образование. Однако, способная от рождения, Вики выучилась играть «на слух»: она ходила в магазины, слушала пластинки, запоминала мелодии и затем разучивала их на пианино. Благодаря своей настойчивости, Вики уже в десять лет получила работу в *Lincoln Theater* в Далласе, убедив начальника, что сможет озвучивать немое кино. Но девочка не знала нот, и, когда это обнаружилось, её прогнали. После этого Виктория училась игре у хьюстонского пианиста Роберта Кэлвина (Robert Calvin), по прозвищу «Snake», и в 1918 году выступала вместе с Lazy Daddy’s Fillmore Blues Band, одновременно подрабатывала в составе другого шоу — L.C. Tolen’s Band — в Далласе.¹⁴¹ Чтобы заработать, они вместе с братом Вилли (Willie Spivey) играли в публичных домах и в прочих злочных заведениях... Кумирами Виктории в те дни были Гертруда «Ма» Рэйни, Мэми Смит (Mamie Smith, 1883–1946) и Айда Кокс (Ida Cox, 1896–1967), которых она слушала или в записи, или живую. В начале двадцатых Вики пела блюзы в азартных домах и увеселительных заведениях Галвестона и Хьюстона. Её печально-стонущий голос, сырая искренняя игра на пианино и откровенная блюзовая лирика развились именно в этот период и позволили Виктории уже в середине

двадцатых стать одной из наиболее блистательных блюзвимен... В своей статье, опубликованной во времена Фолк-Возрождения и повышенного интереса как публики, так и нового поколения музыкантов к кантри-блюзу и его главным героям, Виктория Спиви вспоминает о незабываемых днях своей молодости:

«Многие фолк-сингеры сегодня были бы счастливы сказать, что они *"бок о бок"* выступали с Блайнд Лемоном Джефферсоном. Что ж, не могу укорять их за это. Лично мне очень повезло. Ещё до записи своего *"Black Snake Blues"* я познакомилась с Лемоном однажды ночью в Галвестоне, Техас, где я работала блюзовой певицей и пианисткой. Он очень помогал мне, когда садился и начинал играть собственные блюзы, давая мне тем самым возможность перевести дух и пообщаться с друзьями. Его блюзы были очень душевными (*were so full of soul*), и люди их очень любили. Мы с Лемоном продолжали встречаться на домашних вечеринках (*house parties*), где предоставляли друг другу столь необходимую возможность передышки. Какое удовольствие! Всё проходило так здорово, что хозяйки (*landladies*) старались нанять нас обоих одновременно. Мы делали то, что умели делать, и любили это делать. Я просто восхищалась им как великим артистом, очень отважным. Мы играли также и на пикниках, по всей Техасу. Знаете, я написала *"I Ain't Got No More Baby?"* — песню, которая была знаком для него, чтобы он возвращался петь, а я бы пока немного отдохнула. Чем больше хозяйка зарабатывала, тем больше доставалось и нам, хотя мы никогда не работали в клубах (*joints*) меньше чем за десять долларов за ночь... Плюс стопки этих Бодолларов (*Bo dollars, или серебряные доллары — silver dollars*), которые нам оставляли как чаевые на пианино, плюс к этому всё то, чем тебя угощала публика».¹⁴²

Во время этих многочисленных ночных шоу, вечеринок и пикников, о которых с восторгом вспоминает Виктория Спиви, Блайнд Лемон встречался с другими музыкантами — с участниками стринг-и джаз-бэндов, аккомпаниаторами блюзвимен или такими же, как он сам, уличными гитаристами и сингерами, и у каждого из них было чему научиться. Не говоря уже о том, что сам Лемон во время таких выступлений совершенствовался и пополнял репертуар.

Имеются сведения и о том, что Лемон Джефферсон путешествовал по другим городам американского Юга. Всё тот же Чартерс со-

общает, что в середине двадцатых слепой блюзмен уезжал на сотни миль от Далласа и, кроме техасского побережья, побывал в Алабаме и даже в Мемфисе, где его вроде бы видели другие музыканты.¹⁴³

Хобарт Смит (Hobart Smith, 1897–1965), известный белый фолк-музыкант из Солтвилла, штат Вирджиния (Saltville, VA), вспоминал, что видел Лемона еще в начале Первой мировой войны:

«Да, где-то в то время Блайнд Лемон Джефферсон побывал здесь, он остановился в области приблизительно на месяц. Он жил вместе с другими цветными парнями, которые работали на железной дороге. А он просто пел и играл, развлекая рабочих в трудовом лагере. Думаю, что именно тогда я и начал играть на гитаре».¹⁴⁴

Сведения о перемещениях Лемона важны, так как порождают важные вопросы, и первый среди них: был ли он в миссисипской Дельте, прежде чем сделал первую запись?

Всякий настоящий талант не только творчески плодovit, но и чрезвычайно восприимчив. Великий талант (а мы причисляем Лемона Джефферсона к таковым!) восприимчив десятикратно, при этом всегда стремится постичь новое, непознанное, чтобы уже завтра превзойти свои вчерашние достижения, — на этом пути он неостановим и движется вперёд, пока не потерпит Поражение...

Мы уже отметили три основные задачи, вставшие перед Блайнд Лемоном, после того как он открыл для себя блюз: *перекладывать* в блюзы песни, которые он уже знал; *сочинять* блюзы самому; наконец, *искать* их у других... При решении первых двух задач ему не нужен был никто. Для того чтобы решить третью, требовался поиск, и, поскольку записей кантри-блюза ещё не было, Лемону надо было искать и слушать живых музыкантов. И этот поиск привел его однажды в миссисипскую Дельту, потому что, общаясь с десятками и сотнями музыкантов из разных концов Юга, Лемон не мог не знать и не чувствовать, откуда исходят самые новаторские блюзовые *флюиды*...

У нас имеются сведения о том, что Блайнд Лемон бывал в Миссисипи и конкретно в Дельте. Об этом вспоминают Ишмон Брейси (Ishmon Bracey, 1901–1970), Дэвид «Ханибой» Эдвардс (David "Honeyboy" Edwards, 1915–2011), Хьюстон Стэкхаус (Houston Stackhouse, 1910–1980), причём последний утверждал, что Лемон даже проживал какое-то время «к востоку от Кристал Спрингса (*Crystal*

Springs, MS). Где-то под Прентиссом (*Prentiss, MS*) или Пинолой (*Pinola, MS*) или в каком-то другом местечке». И от Стэкхауса же нам известно, что Лемон Джефферсон встречался и играл с одним из гигантов миссисипского блюза — Томми Джонсоном (*Tommy Johnson, 1896–1956*).¹⁴⁵ Известно и о влиянии пластинок Лемона на блюзовых музыкантов Дельты, в частности на Хенри Стаки (*Henry Stuckey, 1897–1966*) и на его молодого приятеля Скипа Джеймса (*Nehemiah “Skip” James, 1902–1969*), который сочинил свой «*Sick Bed Blues*», переделав джефферсоновский «*One Dime Blues*», а я полагаю, что и свой необычный для Дельты вокал Неемия оттачивал под влиянием записей Лемона...¹⁴⁶ Все эти примечательные сведения о посещении слепым техасским сингером штата Миссисипи относятся к 1927–1929 годам, и мы еще к ним вернёмся. Имеются ли сведения о посещении Лемоном Джефферсоном Дельты *до* своих первых парамаунтских записей?

Косвенные доказательства этого у нас есть. Во-первых, если Блайнд Лемон действительно побывал в Мемфисе и даже добрался до Алабамы, то вряд ли он мог миновать Дельту, да еще тогда, когда тот край переполнялся блюзом. Во-вторых, откуда у Лемона взялся «*Black Horse Blues*», записанный им в апреле 1926 года: ведь в нём как минимум два куплета почти в точности повторяют «*Pony Blues*» Чарли Пэттона? Откуда они появились у Лемона? Ведь пластинок Пэттона ещё не было и в помине. Значит, либо он слышал кого-то, кто исполнял пэттоновский блюз, либо слышал самого Чарли Пэттона.

В августе 1963 года, во время экспедиции в Дельту, Гэйл Дин Уордлоу и ещё один исследователь кантри-блюза — Бернард Клецко (*Bernard Klatzko, 1926–1999*) разыскали в Кливленде сестру Чарли Пэттона — Виолу Кеннон (1897-?), у которой, среди прочего, спросили, где в основном играл блюзы её знаменитый брат. И сестра величайшего из блюзменов Дельты чётко ответила: «**Чарли играл повсюду. Он ездил с медицинскими шоу и играл с Блайнд Лемоном**». (*Charley played all over. He traveled with medicine shows and played with Blind Lemon.*)¹⁴⁷

Виола Кеннон во всех своих воспоминаниях отличалась ясностью и точностью, так что едва ли она *придумала* встречу двух великих гитаристов и сингеров.

Вильям Барлоу в своей книге *Looking Up At Down* уже прямо пишет: «Джефферсон записал пару пэттоновских стандартов, включая его коронный "Pony Blues", который переименовал в "Black Horse Blues"». Там же Барлоу сообщает, что «Блайнд Лемон ездил на восток, вплоть до юго-западной Вирджинии, где помнят, как он собирал огромные толпы три ночи подряд, выступая перед местной чёрной комьюнити в здании школы». ¹⁴⁸

В Словаре Шелдона Хэрриса в статье об Ишмоне Брэйси отмечено, что в начале двадцатых этот блюзмен служил проводником и компаньоном Лемона Джефферсона во время работы последнего на улицах и пикниках в миссисипской Дельте (*served as guide/travelling companion for Blind Lemon Jefferson working streets/picnics through Delta area of Mississippi into 20s*). ¹⁴⁹ И в этом же Словаре, в статье о самом Лемоне Джефферсоне, указано, что в начале двадцатых слепой блюзмен активно работал (один или с партнёрами) как странствующий сингер на улицах Луизианы, Миссисипи, Алабамы, Вирджинии (*hoboed extensively working as itinerant singer [solo or with other] on streets through Louisiana, Mississippi, Alabama, Virginia, elsewhere into 20s*). ¹⁵⁰

Известный продюсер, издатель и исследователь блюза Пит Велдинг пишет в примечаниях к двойному альбому *Blind Lemon Jefferson*:

«Лемон много путешествовал, что, вероятно, и объясняет разнообразие его музыки. Несколько блюзменов из Мемфиса, включая Роберта Уилкинса (Robert Wilkins, 1896—1987), вспоминают, что слышали его там в двадцатые годы; также сообщается, что Джефферсон бывал в Алабаме, Джорджии, некоторых частях Восточного Побережья (Eastern Seaboard) и, что ещё более важно для его музыкального развития, в районе миссисипской Дельты. Воздействие музыки Дельты отражается довольно отчетливо в гитарной работе Лемона, особенно в его использовании меняющихся ритмов. (*The impress of the music of the Delta is quite clear in Lemon's guitar work, particularly in his use of mixed-meter rhythms.*)» ¹⁵¹

Как видим, география странствий Лемона Джефферсона ещё до его появления в студии была довольно значительной. И если Ишмон Брэйси действительно сопровождал слепого сингера в его путешествиях по Миссисипи, то не приходится сомневаться в том, что ближайший друг Томми Джонсона водил Лемона по самым *блюзовым*

местам Дельты и знакомил его с такими же, как сам, миссисипскими блюзменами... Вот откуда лемоновский «Black Horse Blues»!

Скажи, в который час поезда идут
через город этот?..
Узнать хочу, когда поезда проходят
через город...
Хочу смеяться и болтать с длинноволосой
дразнящей коричневокожей красоткой...

Один идет на юг, в восемь, а в девять — тот,
что на север...
Один идет на юг, в восемь, а другой — на север,
в девять.
У меня ровно часок, чтобы перекинуться
словечком с этой моей
длинноволосой коричневокожей....

Пойди и приведи мне мою лошадку,
оседлай мою серую кобылку...
Пойди да приведи мне мою лошадку,
оседлай мою серую кобылку.
Отправляюсь я к своей милой, где-то в этом мире
она поживает.

Сам уж не помню, сколько раз плакал
в тишине...
Не помню, сколько раз в одиночестве
слезы лил.
Детка, я, как умею, стараюсь, но всё как-то
наперекосяк...¹⁵²

К 1925 году музыкальное становление Блайнд Лемона Джефферсона — великого техасского блюзмена, гитариста и сингера — было закончено. У него сформировался свой особенный, неповторимый гитарный стиль; его голос приобрёл все те драматические интонации, по которым мы его узнаём, едва слышав; все главные лемо-

новские песни и блюзы, которыми будут восхищаться всё новые и новые поколения любителей и музыкантов, были написаны и отточены в бесчисленных выступлениях; он знал десятки или даже сотни традиционных песен и танцевальных мелодий доблюзовой поры, прекрасно их пел и играл; он был замечательным госпел-сингером, впитавшим с детства музыкальные таинства чёрной литургии в баптистской церкви... Словом, Блайнд Лемон был готов к тому, чтобы прославиться самому и прославить Техас. Для этого ему надо было лишь переступить порог студии звукозаписи... И пока он его не переступил, самое время порассуждать о той блюзовой традиции, которая, по словам Брюса Кука, *«углублялась и развивалась»* в Техасе в двух первых десятилетиях XX века.

глава 9. ТЕХАССКИЙ БЛЮЗ

— География и социальная среда — Техас и Дельта —
— Характеристики и особенности —

Обратимся ещё раз к книге Брюса Кука и к тем её строкам, где он касается музыкальных традиций Восточного Техаса. Автор *Listen To The Blues* пишет, что «чёрные, работавшие на хлопковых полях Восточного Техаса, по существу своему были теми же чёрными, что занимались уборкой хлопка и зерновых в миссисипской Дельте и проматывали ночи в джук-джойнтах; этнически это были те же самые чёрные, что и в Новом Орлеане на момент сотворения там нового вида музыки, ставшей впоследствии известной как “джаз”. Та же музыка была и на востоке Техаса, в форме баллад, *breakdowns* и ранней музыки баррелхаусов, — всё это в те времена имело успех даже в провинции. Блюз тогда только приобретал свои очертания в этой, самой западной, части Старого Юга. Его развитие, пусть и протекало в несколько замедленном темпе, имело тот же алгоритм. Это обусловлено местными особенностями».¹⁵³

Что имеет в виду автор, когда пишет о *несколько замедленном темпе* развития блюза, и какие такие *местные особенности* замедлили его развитие в Техасе в сравнении с миссисипской Дельтой и Новым Орлеаном?

Для начала обратимся к Полу Оливеру.

Рассуждая о техасском блюзе, один из наиболее известных специалистов блюза прежде всего обращает внимание на гигантские размеры штата: «С самой северной окраины Техасского выступа (Texas Panhandle) до города Браунсвилл (Brownsville, TX), раскинувшегося по южному течению Рио-Гранде (Rio Grande), так же далеко, как от Нового Орлеана до пригородов Чикаго. А от Чикаго до Нью-Йорка ближе, чем от Эль-Пасо (El Paso, TX) до Оранжа (Orange, TX), что на границе Техаса и Луизианы.¹⁵⁴ Техас — большой, о чём всегда напоминают нам сами техасцы, и, размышляя о техасском блюзе,

необходимо принимать во внимание физические размеры штата, рассредоточение малых и больших городов, специфику путей сообщения, долю негритянского населения в разных частях штата. Цветное население в основном сосредоточено в восточной трети штата, представляющей из себя довольно обширную территорию между плодородными прибрежными равнинами, с хлопковыми и рисовыми плантациями и сосновыми лесами Восточного Техаса (*East Texas Piney Woods*). Протяженность хлопковых угодий на запад, в Западный Техас, вплоть до равнины *Caprock Plain*, постепенно привела к миграции чёрного населения в западном направлении, а сезонность сельскохозяйственных работ обусловила возникновение передвижной рабочей армии. Всё вышесказанное, а также другие многочисленные факторы повлияли на проникновение блюза в Техас, специфику его развития, особенности записи, отличающиеся от соответствующих аспектов блюза, скажем, в Миссисипи».¹⁵⁵

Возвращаясь к Брюсу Куку, согласимся с ним, что этнически чёрные работники плантаций Восточного и Центрального Техаса были такими же, как и их собратья в Дельте или в Новом Орлеане. Но только этнически!.. В обширном Предисловии к Первому тому *Пришествие блюза* мы уже обращали внимание на то, что в самом начале XX века в миссисипской Дельте сложилась особенная и совершенно иная, чем в Восточном Техасе да и в других южных штатах, социально-экономическая среда. Напомним, что связана она с появлением в конце XIX века новой генерации белых плантаторов, которые скупили огромные участки неосвоенной земли в северо-западной части штата Миссисипи, к востоку от великой реки. Это были уже не примитивные рабовладельцы, снимавшие с несчастных рабов три шкуры, а просвещённые бизнесмены, предпочитавшие наёмный труд и так называемую систему шеаркроппинга. К таким фермерам принадлежал, например, небезызвестный нам Вилл Докери (Will Dockery, 1865—1936), рассказывая о котором Эдвард Комара (Edward Komara) в своем очерке *The Worlds Of Charley Patton* использует звучный термин *industrialist*.¹⁵⁶ Чтобы на необжитых болотистых территориях создать плодородные хлопковые поля, надо было срубить вековые деревья, выкорчевать пни, вырубить непролазные заросли, осушить топкие болота, засыпать небольшие озера... Одновременно с этим требовалось наладить транспортные коммуникации для достав-

ки оборудования и будущего вывоза сельхозпродукции, а также для того, чтобы связать плантации с окрестными городами и населенными пунктами. Кроме того, чтобы защитить возделываемые территории от губительных затоплений, периодически случающихся на всём восточном берегу Миссисипи, требовалось соорудить беспрецедентную по масштабу и протяжённости дамбу — *lévi (levee)*, иначе вся затея с налаживанием здесь хлопкового бизнеса потерпела бы крах. Подобные же дамбы-леви надо было возводить и на довольно протяженных участках рек Язу (Yazoo River) и Таллахатчи (Tallahatchie River), пронизывающих Дельту... Для выполнения всей этой титанической работы требовались грубые рабочие руки, много рук, тысячи, десятки тысяч... И плантаторы-индустриалисты готовы были за них платить, часто закрывая глаза на прошлое прибывшего контингента, и потому слухи о разрастающихся новых фермах и деловых хозяйствах, а позже и о создании в Миссисипи дорожно-строительных лагерей (*road construction camps*) распространились по всему Югу. В Дельту ехали из Алабамы, Луизианы, Джорджии, Теннесси, из Техаса и, конечно, прибывали в Дельту и из самых разных концов самого штата Миссисипи...

Таким образом на плантациях Дельты скапливалось большое количество работников и их семей, и напомним, что именно Дельте принадлежит наивысший показатель концентрации чёрного населения во всей Америке: он был, например, в разы выше плотности чёрного населения в Центральном или Восточном Техасе...

С помощью разного рода новшеств фермеры-новаторы вроде Докери или Стовалла (Stovall plantation) добивались неслыханных успехов в бизнесе, чем привлекали всё новые вложения капиталов и всё большие потоки рабочей силы. Хитростью и уловками им удавалось прикреплять к своему производству потомков вчерашних рабов, лишенных земли, орудий труда, каких-либо накоплений и, наконец, гражданских прав. В ход шло строительство примитивного жилья для семей работников плантации, открытие при плантации специализированных магазинов, в которых в счёт будущих зарплаты или урожая выдавалась скромная провизия и одежда, лучшим работникам давали ссуды, которые надлежало вовремя вернуть... Вместе с тем условия были таковыми, что наиболее предприимчивые и дело-

вые работники плантации могли выдвинуться, приобрести землю и даже стать арендодателями, как, например, Билл Пэттон (Bill Patton), отец Чарли Пэттона. Кроме прочего, на новых плантациях Дельты плантаторы-индустриалисты обеспечивали безопасность *подведомственного* им чёрного населения, выставляя вооруженную охрану: нанятые рейнджеры следили не только за порядком внутри плантационных комьюнити, но и не позволяли никому вторгаться в них извне. В этом смысле защищённость миссисипских чёрных плантационных работников от белых расистов была несопоставимо выше, чем в других штатах американского Юга...

В баптистских церквях Дельты, обустроенных прямо на плантациях, получило особенное распространение церковное песнопение *санктифайд*, о котором мы уже упоминали. Для нас является важным то, что истовой воскресной проповеди, доводившей конгрегацию до религиозного экстаза, предшествовали субботние вечеринки со столь же горячими танцами, устраиваемые в плантационных фроликах.¹⁵⁷ Как правило, на танцах, а затем и в церкви присутствовали одни и те же работники, проживавшие здесь же, в плантационной комьюнити, и нередко музыкант, игравший накануне на танцах, был почитаемым аккомпаниатором песен *санктифайд* во время воскресной литургии. Более того, имело место негласное соперничество между реверендом из баптистской церкви и музыкантом из плантационного фролика.

В такой необычной живой атмосфере рождался потрясающий блюзовый стиль Дельты, главным в котором был *драйв* — ритм, движение... Между тем как грустные и жалостливые песни (в будущем именуемые блюзами) распевались миловидными чёрными и белыми барышнями в Новом Орлеане с намерениями *зацепить за сердце* сошедшего на берег моряка, в миссисипской Дельте всё было обращено к безудержному танцу. Блюз в Дельте возник и оформился прежде всего как *танцевальная музыка*!

Вспомним рассказ двоюродного брата Лемона Джефферсона, который поведал о танцах в Вортеме: «*Там царили грубые нравы: крутились сутенеры и проститутки, продавался бутлег, а тем временем Лемон пел и играл для них всю ночь. Они там не особенно и танцевали-то, просто переваливались с ноги на ногу*».¹⁵⁸

Мыслимо ли подобное в каком-нибудь плантационном *фрوليке* в Дельте или в *джуках* Дрю, Кливленда или Кларксдейла?

Грубые нравы? — О да! Бывало, отрезали головы, а блюзмен никогда не снимал шляпу, чтобы в любой момент бежать... *Бутлег—moonshine?* — На здоровье! Тем более что его обычно поставлял какой-нибудь местный шериф — бескомпромиссный борец за Сухой закон... *Сутенёры и проститутки?* — Если в городском джук-джойнте, то вполне возможно, а в плантационном *фрوليке* — едва ли: им бы повыцарапывали глаза и повырывали бы ноги тамошние *большие Мамы (Big Mamas)*... Но чтобы трудовой миссисипский народ, пришедший в субботу вечером на танцы и заплативший за то честно заработанные центы, не танцевал, а «*просто переваливался с ноги на ногу*» — такого в Дельте не могло быть ни при каких обстоятельствах.

Еще раз повторим: слова в блюзах Дельты значили не много. *Слова, слова, слова...* Что толку в них?! Не важно, о чём петь, важно — как петь!.. И когда в Центральном или Восточном Техасе робко танцевали (переваливались) под *белые* баллады, в Дельте уже существовали блюзовые бэнды из двух хриплых глоток и двух гитар, им аккомпанировавших. Напомним, что первые блюзовые сообщества появились в Дрю и на плантации Пирмана (Peerman plantation) под Кливлендом еще в середине десятых годов, а основной репертуар Чарли Пэттона был сформирован и развит в период с 1910 по 1920 годы. К этому времени он уже владел стандартной настройкой *E* и открытой *G*, а также использовал боттлнек.¹⁵⁹

Таким образом, не столько *замедленно развивался* блюз в Техасе, сколько стремительно и по-иному развивался он в миссисипской Дельте, то есть там, где блюз и зародился в последней четверти XIX века... Но что же техасский блюз? Что пишут о нём исследователи?

Один из самых проницательных, Дэвид Эванс в своей работе *Goin' Up The Country: Blues In Texas And The Deep South* дает замечательную сравнительную характеристику техасского блюза и блюза так называемого *Deep South (Глубокого Юга)*, под которым следует понимать миссисипский блюз, а ещё точнее — блюз Дельты.¹⁶⁰ Приведём обширную цитату из этой важной статьи:

«Несмотря на то что лучшие блюзовые музыканты обладают тотчас узнаваемым персональным стилем, в раннем записанном блюзе между музыкантами *Deep South* и Техаса существует общее стилистическое единство. Поскольку большинство из них были ак-

тивными музыкантами еще до двадцатых, можно с уверенностью предположить, что большая часть этих распространенных стилистических характеристик предшествовала этому периоду. Очень может быть, что они сформировались еще на этапе зарождения блюза в самом начале века. Возможно, самой яркой чертой этой музыки является её глубина, напряжённость, серьёзность, искренность и убедительность. Исполнители кажутся единым целым со своей музыкой, а не лишь инструментом для представления песни. Слушая песню, мы слышим именно исполнителя. Особенно это свойственно музыкантам *Deep South*, где блюз зачастую кажется обнажённым до предела: минимум заполнения, минимум красочности, никакой пустоты (*little filler, little ornamentation, little wasted space*). Каждая нота должна быть прочувствована. Грубый, резкий, скрипучий голос, исторгающийся из самого нутра сингера, полон страсти и пылкости. Мелодии часто пентатонические или на них похожие, иногда не отличающиеся от полевых холлеров. Многие куплеты заимствованы из традиционной блюзовой лирики, а интонация исполнения обычно серьёзна. Подчас затрагивается область духовного: тема смерти или взаимоотношений сингера с божественными или дьявольскими силами.

Техасскому блюзу тоже свойственен подобный уровень напряжённости, но вокал имеет склонность к меньшему резонансу, в нём меньше выкриков, он более мелизматический (*melismatic* — в данном случае более приукрашенный — В.П.) и свободнее от традиционной лирики. Инструментальный аккомпанемент в *Deep South* обычно отличается мощным, энергичным ритмом (*driving rhythm*), часто темп песни ускоряется. Ритмы в том раннем периоде обязательно немного подсвинговывались. (*In the early period, rhythm are generally strongly duple with little sense of swing.*) Обычно музыкант сильно ударял по струнам гитары или колотил по клавишам пианино. Струны как бы повторяли подвижность и гибкость человеческого голоса. Другая часто используемая техника — скольжение стеклянной или металлической трубкой или кольцом (а то и карманным ножиком) по струнам для извлечения завывающих, скулящих звуков. При этом используется совсем немного переходных нот или аккордов, а многие вещи

носят модальный характер (*a modal character*) или содержат только один или два аккорда. После вокальной строки часто следует настойчиво повторяющаяся короткая гитарная фраза.

И вновь: техасский блюз в какой-то степени отличается от описанной схемы. Он склонен к большему соответствию стандартной трехстрочной двенадцатитактной структуре. У некоторых техасских гитаристов ровный, ритмичный, часто приглушенный бас, с повторяющейся отдельной нотой или аккордом, на которые накладывается ритмичная партия на струнах дискантового регистра. В других случаях, однако, гитарный аккомпанемент исчезает вовсе или сильно подчиняется вокалу, а когда возникает — то лишь вторит голосу. Тогда гитарная партия получается довольно украшенной и ритмически свободной, и это даёт основание предполагать, что данная музыка создана в той же степени для прослушивания, что и для танцев».¹⁶¹

А вот в книге *Big Road Blues* Дэвид Эванс более определенен:

«Техасский и оклахомский блюзы знакомы нам в основном по творчеству музыкантов, которые были записаны в Далласе, Сан-Антонио (San Antonio, TX) и Хьюстоне, а после Второй мировой войны — в Калифорнии. Этот региональный стиль довольно трудно охарактеризовать. Ему тоже свойственно много "жалобности и монотонности" (*moaning and droning*), но он менее ритмичен и отличается меньшим акцентированием отдельных нот. Мелодии, а иногда и инструментальные партии более приукрашены, чем в чистом Дельта-стиле (*the instrumental parts are more embellished than they are in the stark Delta style*)».¹⁶²

Отдельно характеризуя Блайнд Лемона Джефферсона, которого Эванс считает величайшим из техасских гитаристов, автор *Big Road Blues* пишет, что слепой сингер «использовал оба типичных для Техаса стиля фолк-блюзовой гитары: иногда он ритмично ударял по басовой струне и одновременно играл ритм основной партии на более высоких струнах, но порой звучание его гитары почти затухало, он отдавал первенство вокалу, а сильно импровизированные гитарные проигрыши, которыми он замыкал вокальные фразы, отличались свободным ритмом. Миссисипские блюзмены обвиняли Лемона в том, что он "ломал ритм" (*accused him of "breaking time"*) и исполнял непригодную для танцев музыку, — но ни одно из этих

обстоятельств не уменьшило его славы. Пластинки Блайнд Лемона хорошо продавались в Дельте, и он часто выступал там, а также в Мемфисе. Никакому другому музыканту так и не удалось скопировать лемоновское звучание, хотя многие пытались это сделать». ¹⁶³

Блюз загнал вконец кролика —
бежал-бежал милую целую...
Блюз гнал кролика несчастного
не меньше мили.
Присел кролик да потом как закричит —
словно дитя малое!..

Что ж, кажется мне, что ты голодна, детка,
приходи ко мне на ланч...
Вижу, что совсем проголодалась, милая,
приходи ко мне на ланч:
Хватит уж мне таращиться на всех этих
замужних цыпочек.

У меня имеется печенье *Uneeda*
да полпинты джина...
У меня есть печенье *Uneeda*
да ещё полпинты джина...
Джин этот чертовски хорош, но печенье
слегка тонковатое...

Расскажи мне о том времени, когда на столе
не было ни мяса, ни хлеба...
Хочу знать о тех днях, когда не было
ни мяса, ни хлеба.
Этот дом не мой, не думаю, что мне стоит
тут задерживаться.

Так хотелось муки настоящей и мяса —
хоть воем вой...
Да, хлеба и мяса страсть как хотелось —
хоть кричи.

Подкармливался этими кукурузными булочками —
не в силах я воздерживаться подолгу.

Есть у меня аэроплан, крошка, хочу достать
и субмарину тоже...

Есть аэроплан, но собираюсь приобрести
ещё и субмарину.

Вот прикуплю себе автомобиль Кайзер —
и меня редко здесь будут видеть.

Мммм-ммм... Пристегни-ка меня к своей тележке,
детка, повези меня, моя лошадка...

Пристегни меня к своей коляске, милая,
да, словно мул, прокати...

Я потому с тобой сразу пошел, хорошая,
что больно падок на женщин...¹⁶⁴

Музыкант, продюсер и исследователь блюза Роберт Палмер (Robert Palmer, 1945–1997) в своей книге *Deep Blues* так размышляет о тexasском блюзе: «Блюз в Восточном Техасе развивался, вероятно, в то же время, что и в Миссисипи. Сопровождаемый гитарным аккомпанементом, блюз имел склонность к ритмической расплывчатости, а такие гитаристы, как Блайнд Лемон Джефферсон, тщательно прорабатывали разные мелодические украшения, отвечавшие их вокальным фразам. В то же время в лесозаготовительных и канифольно-терпентинных производственных лагерях (*turpentine camps*) Техаса и Луизианы зародилась чёрная традиция игры на фортепиано, в которой ставился акцент на мощный танцевальный ритм. Вероятно, стиль буги-вуги произошел из такого рода игры, которую иногда называли *fast western*». ¹⁶⁵

Краткую характеристику тexasскому блюзу Палмер даёт и в комментариях к переизданию записей Сэмми Прайса. В частности, он пишет, «что с раннего периода своего развития тexasский блюз был *приправлен* джазом больше, чем, скажем, блюз миссисипской Дельты. Из этого штата вышло много музыкантов, не игравших ничего, кроме грубого деревенского блюза, подобно Блайнд Лемону Джеф-

ферсону; но эта же земля породила и большое количество таких музыкантов, главным образом пианистов, которые могли исполнять кондовый сельский блюз в баррелхаусах и столь же запросто реализовывались в составе джазового оркестра». ¹⁶⁶

Любопытно в связи с этим высказывание и самого Прайса:

«Я слышал, как Блайнд Лемон использовал термин *"booger rooger"* и играл в этом ритме буги-вуги еще... ох... я полагаю, в 1917–18 годах, когда я слышал его в Вэко, Техас. Пианино не было тогда самым модным инструментом, потому что их не было в большом количестве. Но Блайнд Лемону удавалось сыграть это на гитаре». ¹⁶⁷

Френсис Дэвис пишет в своей книге *The History Of The Blues*:

«Как правило, тexasские блюзовые гитаристы (начиная с Блайнд Лемона Джефферсона) произносили слова блюзов гораздо чётче, а пели в более высоком регистре, чем их коллеги из Дельты. Их гитарные партии более скромные и менее жёсткие, в них больше мелодичности, чем ударных (*more melodic than percussive*), — их ритмический рисунок легче и свободнее, а склонность к украшательству часто принимается за влияние джаза и фламенко. Влияние последнего, вероятно, обусловлено близостью мексиканской *vaquero* (*то есть ковбойской традиции — В.П.*), внедрившей гитару в Соединенные Штаты. Даже после открытия в 1901 году Спиндлтопского месторождения нефти (Spindletop oilfield, TX) экономика штата оставалась более разнообразной, чем в Миссисипи, что способствовало и большему многообразию музыкальных стилей». ¹⁶⁸

Последнее замечание очень точное и важное. И впрямь, хлопково-кукурузный (в основном всё же хлопковый) Миссисипи несопоставим с Техасом в музыкальном многообразии и, кроме блюзов Дельты, не многое дал миру. Поэтому-то его и обходили стороной фольклористы и исследователи, прозевавшие блюзменов Дельты, и, если бы не случайная удача Алана Ломакса (Alan Lomax, 1915–2002) в Лейк-Клорморане (Lake Cormorant, MS) в 1941 году, им бы не удалось вписать в историю блюзов Дельты даже одной строки.

Как видим, почти все авторы, давая характеристику тexasскому блюзу, сравнивают его с миссисипским (читай — блюзами Дельты), отмечая прежде всего, что он уступает последнему в ритмичности, что он менее свинговый, не такой кондовый, более мелодичный, бо-

лее приукрашенный, и, заметьте, почти все в качестве главного примера и аргумента упоминают Блайнд Лемона Джефферсона, признавая именно его главной фигурой тexasского блюза.

Но кто ещё, кроме Лемона, остался в этой истории?

Надо иметь в виду, что ревнивые и патриотичные тexasские исследователи «притягивают» к Техасу не только музыкантов, которым посчастливилось родиться в самом большом из штатов Америки, но и тех, кто проживал на западе Луизианы или на юге Оклахомы, или даже тех, кто родился и жил вдалеке, но реализовался в Техасе: часто играл там, выступал на тexasском радио, записывался на пластинки в тexasских студиях для тexasских лейблов... Так что, определяя причастность к тexasскому блюзу того или иного музыканта, чаще всего руководствуются не его музыкальным почерком и стилем, а биографическими данными. Но этим грешат не только в Техасе.

глава 10. ТЕХАССКИЕ МУЗЫКАНТЫ

— Эджер «Тексас» Александер — Литтл Хэт Джонс —
— Фанни Папа Смит — Сингеры и стринг-бэнды —
— Техасские блюзвимен — Мэгги Джонс — Лиллиан Глинн —
— Хэтти Бурлесон — Техасские пианисты —

Все теории музыкального искусства, все высоконаучные «искусствоведческие» рассуждения, придуманные музыковедами и критиками схемы, категории и классификации, обильно снабжённые соответствующими терминами и тем, что принято называть *понятийным аппаратом*, мало чего стоят (на самом деле не стоят ничего!), если за ними, вернее, впереди них — нет имён, то есть нет главного субъекта искусства — музыкантов. Только они напрямую разговаривают с Богом! Все, даже самые квалифицированные и авторитетные, рассуждения о блюзе, самые компетентные статьи и книги о нём — ничто, если при этом не названы имена музыкантов и вместе с именами не представлена их музыка, их блюзы...

В одном из интервью знаменитого Аарона «Ти-Боун» Уолкера спросили о блюзовых музыкантах из Техаса, попросили назвать имена тех, у кого сам он когда-то учился блюзам, и автор бессмертной «Call It Stormy Monday» прямо ответил, что таковых в Техасе не было особенно много (*there wasn't too many blues artists in Texas*)... **«Никто, кроме Лонни Джонсона, там особенно не показывался... И Блайнд Лемона Джефферсона...»** — добавил Ти-Боун.¹⁶⁹

Довольно неожиданное суждение о блюзовой сцене штата, претендующего если не на первые, то уж точно на вторые роли в развитии блюза. Выходит, если не иметь в виду Лонни Джонсона, для которого Техас и Даллас значили куда меньше, чем Новый Орлеан, Сент-Луис, Мемфис или Чикаго, то, кроме нашего героя, в самом большом из штатов Америки *никто особенно и не показывался...* Но действительно ли было так, как однажды сказал Ти-Боун Уолкер?

Когда заходит речь о техасском блюзе, то, вслед за великим слепым блюзменом — главным героем нашей книги, обычно называют всё тех же Хенри Томаса, Элджера «Тексас» Александера, Мэнса Липскома... Далее непременно упоминаются Блайнд Вилли Джонсон и его необыкновенный коллега из Тига — Вашингтон Филлипс (Washington Phillips, 1880—1954), хотя оба они не блюзмены, а госпел-сингеры. Но ведь не блюзмены в полном смысле этого слова и Хенри Томас с Мэнсом Липскомом — оба старые техасские сонгстеры... Затем в когорте значимых фигур техасского блюза идут более молодые Блэк Эйс Тёрнер (Black Ace Turner, 1907—1972), Сэм «Лайтнин» Хопкинс, «Лил' Сан» Джексон (Melvin "Lil' Son" Jackson, 1915—1976), Ти-Боун Уолкер, ПиВи Крейтон (Connie Curtis "Pee Wee" Crayton, 1914—1985), Эндрю «Смоуки» Хогг (Andrew "Smokey" Hogg, 1914—1960), Фрэнки Ли Симс (Frankie Lee Sims, 1917—1970), Клэрэнс Браун (Clarence "Gatemouth" Brown, 1924—2005)... Конечно же, называются и техасские блюзвимен: знаменитая Виктория Спиви, малоизученная Бесси Такер (Bessie Tucker), предприимчивая Хэтти Бурлесон (Hattie Burselson), очаровательная Мэгги Джонс (Maggie Jones, 1900—?), некогда любимейшая далласцами таинственная Лиллиан Глинн (Lillian Glinn, 1902—?)... Реже упоминаются техасские блюзовые пианисты — Сэмми Прайс, Алекс Мур, Куртис Джонс (Curtis Jones, 1906—1971), — и ещё не совсем забыты послевоенные шоумены вроде Чарльза Брауна (Charles Brown, 1922—1999) и Амоса Милбурна (Amos Milburn, 1927—1980)... А уже вслед за ними следуют герои техасского электрического блюза от Альберта Коллинза (Albert Collins, 1932—1993) и Фредди Кинга (Freddie King, 1934—1976) до высоченного альбиноса Джонни Винтера (Johnny Winter) и популярного Стиви Рей Вона (Stevie Ray Vaughan, 1954—1990), и имя им легион...

Но мы сейчас ведем речь о первооснове всех блюзовых течений и направлений — о кантри-блюзе и потому выделим только тех гитаристов и сингеров, которые относятся именно к этому блюзовому стилю и были записаны на *race records* в двадцатые—тридцатые годы.

Кроме слепого героя нашего повествования, над десятками или даже сотнями техасских блюзовых сингеров, да и не только техасских, возвышается гигантская фигура Элджера «Тексас» Александре-

ра, неподражаемого блюзового исполнителя, оставившего после себя почти семь десятков бесценных образцов кантри-блюза, а сегодня неоправданно забытого и недооцененного.

Элджер Александер, по прозвищу «Тексас», родился 12 сентября 1900 года в городе Джевет (Jewett, TX), Леон-каунти (Leon County), совсем рядом с теми местами, где родился и вырос главный герой нашей книги. Родителями Элджера были Сэм «Эрни» Александер (Sam "Ernie" Alexander) и уроженка Техаса Джинни Брукс (Jennie Brooks). Кроме Элджера, у них был ещё один сын — Иделл (Edell Alexander). Обоих воспитывала бабушка — миссис Сэлли Биверс (Sally Beavers), проживавшая в Ричардсе (Richards, TX), крохотном селении между Навасотой и Хантсвиллом (Huntsville, TX). Там и прошло детство Тексаса... О том, как он стал сингером, источники не сообщают и лишь упоминают, что петь блюзы на публике Элджер начал примерно с 1923 года, а в Словаре Шелдона Хэрриса отмечено, что он в начале двадцатых подрабатывал на железной дороге в Леоне (Leona, TX), а также выступал вместе с Блайнд Лемоном Джефферсоном в городке Буффало.¹⁷⁰

Особенность Тексаса Александра была в том, что во время выступлений перед публикой, а затем и в процессе записи он никогда себе не аккомпанировал, привлекая для этого музыкантов более искусных. Эта практика самым благоприятным образом отражалась на его исполнении: не отвлекаясь, Тексас мог сосредоточиться на вокальном исполнении своих блюзов, ещё раз подтверждая, что главное в блюзе — человеческий голос. Во время своих странствий сингер обычно возил с собой гитару, и, когда дело доходило до исполнения блюзов, ему в помощь всегда находился аккомпаниатор.

«В своей жизни он никогда не играл ни на одном инструменте, но всегда таскал с собой гитару. Он купил её на случай, если повстречается со мной или с кем-нибудь другим, а ему придётся петь», — вспоминал более молодой кузен Элджера — Сэм Хопкинс. Об этой же особенности техасского сингера вспоминают и другие его родственники и знакомые, замечая, однако, что Тексас и сам немного брэнчал. «Каждый раз, когда мы встречались, он был с гитарой. Иногда он пел и при этом просто теребил струны, понимаете ли, пытался себе немного подыграть. А однажды ночью он сам играл в одном фро-

лике, просто брэнчал на гитаре, так как не умел играть те вещи, которые пел», — рассказывала в 1981 году троюродная сестра блюзмена Сиделл Джонсон (Cedell Johnson).¹⁷¹

По воспоминаниям родственников, а также старых техасцев, в своё время знавших Элджера, тот не особенно рассказывал кому-либо о своей жизни: был очень тихим, даже застенчивым, мало говорил. Внешне он был низкорослым (около пяти футов), немного полноватым, всегда носил большую шляпу. Речь его была мягкой, приятной, с немного забавной интонацией, в то же время голос его был очень мощным, и это отмечают буквально все, кто когда-либо с ним встречался. Тексас был очень-очень тёмнокожим.

Сиделл Джонсон вспоминала, что у него была очень приятная улыбка: «Элджер был таким тихим, словно застенчивый ребёнок. Ты спрашиваешь его о чем-нибудь, а он в ответ лишь слегка улыбается и бормочет что-то себе под нос. И это всё, чего можно было от него добиться».

«Тексас Александер был маленьким и чёрным, словно уголь. Он был действительно чёрным, даже глаза его были чёрными. Он, наверное, никогда не смеялся. Был очень депрессивным, подавленным. Люди его очень боялись» (*He was really black, even his eyes were black. He hardly ever laughed. He was very depressive. People were very much afraid of him*), — вспоминал о Тексасе Александре более молодой ритм-энд-блюзовый гитарист и сингер Лоуэлл Фулсон (Lowell Fulson, 1921—1999), успевший поиграть с ним в конце тридцатых...¹⁷²

До нас дошла и фотография Тексаса Александера, очень плохого качества и, судя по всему, единственная. Сингер робко сидит на какой-то роскошной золочёной кушетке, явно непривычной ему, его руки скрещены на коленях. Цивильный костюм, галстук, остроносые туфли, начищенные до блеска, без головного убора... Полноватое округлое лицо, очень короткая, почти «под ноль», стрижка, спокойный взгляд, устремлённый по просьбе фотографа в объектив камеры... Фотография явно сделана во время записи блюзмена...

Свидетели отмечают, что Тексас Александер пел одни только блюзы, ничего другого, и всегда находился кто-нибудь, кто мог ему подыграть. Такая практика с успехом продолжилась и в студиях *OKeh Records*: сначала в Нью-Йорке, а затем в Сан-Антонио и в Форт-Ворте. Голос сингера был столь мощным и колоритным, что для ак-

компанирования были задействованы лучшие мастера своего дела Лонни Джонсон и Эдди Лэнг (Eddie Lang, 1902–1933), а во время сессии в ноябре 1928 года Тексасу, кроме Эдди Лэнга, аккомпанировали великие Кинг Оливер (Joseph "King" Oliver, 1885–1938) и Клэрнс Вильямс, так что это был настоящий джаз-бэнд. Подыгрывал Тексасу Александеру во время одной из сессий в Сан-Антонио и сельский стринг-бэнд в составе Бо Четмона-Картера (Armenter Chatmon "Bo Carter", 1893–1964), Сэма Четмона (Sam Chatmon, 1897–1983) и кого-то ещё из участников знаменитого Mississippi Sheiks; аккомпанировали Элджеру и другие музыканты, в частности такие техасские гитаристы и сингеры, как Джордж «Литтл Хэт» Джонс (George "Little Hat" Jones, 1899–1981) и Карл Дэвис (Carl Davis, 1886–196?), – но кем бы и откуда бы они ни были, во всех исполняемых Тексасом Александером блюзах доминировал его мощный, густой, низкий голос...

Таков, например, невероятный по напряжению «Levee Camp Moan Blues», во время которого Лонни Джонсон, подчиняясь воле сингера, убирает из своего аккомпанемента присущие его гитаре лоск и изыск, вообще все лишние краски и звучит как настоящий кондовый блюзовый гитарист из глубин *Deep South*.

Боже, они обвинили меня в убийстве,
убийстве, убийстве...
Но никому не причинил я никакого зла...
Господи, обвинили меня в убийстве,
но никому не причинил я зла...
О-о-ох... Повесили на меня убийство,
а я никого в своей жизни не обидел.

Меня обвинили в фальсификациях,
но я не могу даже и собственного
имени написать.
Господи, обвиняют в фальсификациях,
а я даже собственного имени
не умею написать.

О, прошел я весь этот скотный двор
вдоль и поперек.
Но не видел ни одной кобылки,
достаточно крепкой в плечах.
Боже, не смог ни одного доброго мула
себе подобрать.

Работал я на старой Мод, и вкалывал я
на старушке Бэлл...
Боже, все не мог я, Мэгги,
себе кобылку добрую подобрать.
Ммм... Боже, опять этот утренний колокол...

Господи, уехала она далеко, но,
правда, никак не выброшу ее из головы.
Что ж, уехала она далеко, но не перестая
о ней думать.

О, если только она не села
в эту большую лодку,
Лучше б ей нигде на землю уже не сходить.
Господи, если только не плывет
на этой большой лодке, большой лодке,
То лучше б ей нигде уж на землю не сходить...

Ммм... Господи, если не плывет на этом
большой корабле,
То, говорю вам, ей не стоит уж
нигде появляться.¹⁷³

Лоуэлл Фулсон рассказывал, что молчаливого и тихого Тексаса Александера все боялись. А как, скажите, слушать «Levee Camp Moan Blues» и при этом не испытывать страх и трепет?.. В одном из интервью Лонни Джонсон признавался Полу Оливеру, как непросто было ему аккомпанировать Тексасу во время сессий звукозаписи:

«Он мог перепрыгнуть на пять тактов или проделать что-нибудь в этом роде. Надо было быстро соображать, чтобы играть для Тексаса

Александера. За один день с ним ты совершал девятидневный объём работы! Поверь мне, брат, для него было трудно играть. Он всё время менял тональности и тому подобное...»¹⁷⁴

Не проще было и Литтл Хэт Джонсу, который подыгрывал Тексасу в июне 1929 года в Сан-Антонио, во время очередной сессии для *OKeh*, и это не осталось незамеченным Полом Оливером, который верно обращает внимание на реплику Тексаса Александера при исполнении «Double Crossing Blues», когда после одного из куплетов сингер явно обращается к аккомпаниатору: «*Damn it! Damn it!*» — то есть что-то вроде *чёрт побери...*¹⁷⁵

В начале сороковых Тексас Александер был посажен в тюрьму. Говорят, за убийство жены и её бойфренда, которым этот добрый и тишайший, по отзывам современников, человек то ли отрезал головы ножом, то ли отрубил их топором... Что уж теперь!.. Вышел он из тюрьмы в 1945 году и вновь запел блюзы, благо ему подыгрывал младший кузен Сэм Хопкинс. Их дуэт значительно отличался от других уличных исполнителей Хьюстона, и потому их заметила искательница талантов из Техаса миссис Лола Каллум (Lola Anne Cullum), которая подыскивала ритм-энд-блюзовых сингеров для лейбла *Aladdin*. Именно благодаря ей впервые в студии звукозаписи оказался Сэм «Лайтнин» Хопкинс, но Элджера она брать с собой в Калифорнию отказалась, узнав, что тот недавно освобожден из тюрьмы. В результате был упущен шанс ещё раз записать одного из самых великих блюзовых сингеров. Тем не менее это всё-таки случилось в 1950 году, когда два блюза Тексаса Александера — «Bottoms Blues» и «Crossroads» — записали в Хьюстоне для лейбла *Freedom*: эта пластинка сегодня числится среди наиболее ценных релизов.

С начала пятидесятых и до конца своих дней Тексас Александер прожил в Ричардсе. В последние годы он серьёзно болел, едва передвигался и практически не выходил из дома. Он умер 16 апреля 1954 года и спустя два дня был похоронен в нескольких милях восточнее Ричардса на *Longstreet Cemetery*, у самой хайвея 45, рядом с родственниками... В октябре 2012 года мы со Светланой Брезицкой не меньше двух часов бродили по этому кладбищу, исследовали каждый его метр, разглядывали каждый надгробный камень, отыскивали нескольких «Александров», но так и не нашли имени «Элджер»...

Мы уделили Тексасу Александру столько внимания в нашей книге, потому что, наряду с Блайнд Лемоном Джефферсоном, он является наиболее значительным и влиятельным представителем тегасского блюза. Но были в Техасе и другие блюзовые музыканты, причём очень и очень неслабые.

Прежде всего, это обладатель высокого пронзительного вокала и довольно простого, но драйвового, почти дельтовского аккомпанемента — **Литтл Хэт Джонс**. Его мы уже упоминали в связи с Тексасом Александром, которому Джонс подыгрывал во время одной из сессий. Сам он также записан в 1929 и 1930 годах, во время выездных сессий лейбла *Okeh* в Сан-Антонио.¹⁷⁶ Вокал Литтл Хэта в «Rolled From Side To Side» тотчас напмнит «Sweet Home Chicago» Роберта Джонсона (Robert Johnson, 1911–1938), записанного в том же Сан-Антонио спустя семь лет, только у тегассца темп в два раза быстрее и является буквальным воплощением мемфисского уличного стиля, развитого в середине двадцатых великим Фрэнком Стоуксом (Frank Stokes, 1888–1955) и его напарником — потрясающим гитаристом Дэном Сейном (Dan Sane, 1896–1956).¹⁷⁷ Один только этот блюз говорит о живой связи Восточного Техаса с музыкантами из Мемфиса, а следовательно, и с миссисипской Дельтой. Самая же начительная, на мой взгляд, вещь Литтл Хэт Джонса — «Bye Bye Baby Blues». Сколько неподдельной душевной лирики и утонченных, едва уловимых нюансов в голосе этого тегасского сингера!¹⁷⁸

Что ж, прощай, прощай, красавица, прощай...

Прощай, милая, прощай...

Видно, больше не встретимся никогда,

Так пусть Господь оберегает повсюду тебя!

Прощай, милая, прощай...

Да, я ухожу, дорогая моя, — что ж ты?

Оставляю ненаглядную — не поедешь ли со мной?

Знаю, больше свидеться нам не судьба.

Да благословит Господь тебя!

Прощай, любовь моя, прощай...

Что ж, пытался я любить эту красавицу —
но меня не смогла она понять...
Да, старался, как мог, любить —
но меня не понимала она...
Что ж, если не эта — встречу ль другую,
которая поймет?
Знает она, что всему причиной другой мужчина,
о котором все её мысли...

Ну ладно, прощай, дорогуша, прощай...
Прощай, красавица, прощай...
Видно, больше не встретимся.
Да благословит Господь Всемогуший тебя!..
Прощай, прощай...¹⁷⁹

Другой яркий представитель техасского кантри-блюза — **Джин Кемпбелл** (Gene Campbell). За четыре сессии, проведенные в Далласе и Чикаго в 1929, 1930 и 1931 годах для *Brunswick*, были записаны двадцать четыре его блюза, и, судя по всему, все они изданы.¹⁸⁰ В сравнении с Литтл Хэтом, блюзы Кемпбелла медленные, явно *не танцевальные*, вокал не столь надрывный, но аккомпанемент — хотя технически однообразный — более сложный и временами напоминает лемоновский. Особенно выразительна его гитара в «Robbin' And Stealin' Blues», «Lazy Woman Blues» и «Crooked Woman Blues». О Джине Кемпбелле почти ничего не известно, даже года рождения и смерти, но в своём блюзе — «Western Plain Blues» — сингер *уточняет*, откуда он: «*I was born in Texas, raised in Texas too*» (*Я родился и вырос в Техасе*). Упоминаются в его блюзах Вэко, Даллас, Форт-Ворт, Сан-Антонио... Пол Оливер, автор примечаний к переизданию записей Кемпбелла, предполагает, что этот сингер родом из Западного Техаса, к которому в двадцатые и тридцатые обычно относили Форт-Ворт и Сан-Антонио.¹⁸¹

Ещё об одном техасском сингере — **Джоне Ти Смите**, называвшем себя *Фанни Папой* или *Хаулин Вулфом* (Howling Wolf), известно чуть больше. Он родился где-то в 1890 году или даже раньше, предположительно в Восточном Техасе, музыкой увлёкся будучи ребён-

ком и поначалу был уличным сингером. Вслед за этим сообщается, что около 1917 года он работал в нью-йоркском *Lincoln Theater*. В 1930—1931 годах записывался для *Vocalion* в Чикаго, но из-за наступившей Депрессии его пластинки спросом не пользовались, хотя «Howling Wolf Blues», в двух частях, получил признание. Под именем *Howling Smith* его записывали в 1930 году дуэтом с певицей Магнолией Хэррис (*Magnolia Harris*), и их блюз «Mama's Quittin' And Leavin'», также в двух частях, замечателен! В справочнике *Blues & Gospel Records* высказывается предположение, что под именем Магнолии Хэррис скрывается Виктория Спиви. Голоса их и впрямь похожи, хотя голос Спиви к 1930 году стал более *классическим*, без того «сырого» очарования, которое имелось у Хэррис и у самой Виктории в её ранние годы. Скорее всего, это разные певицы, и можно пожалеть, что от Магнолии нам остался только один блюз. В январе 1931 года Фанни Папа записывался дуэтом с задорной и звонкоголосой Дессой Фостер (*Dessa Foster*) в их «Tell It To The Judge, Part 1 and Part 2».

В период Великой Депрессии Смит поселился в Оклахоме, неподалеку от границы с Восточным Техасом, где, будучи надсмотрщиком на одной из плантаций (*overseer of a local plantation*), играл на танцах и вечеринках. Есть также сведения, что он выступал вместе с техасским блюзменом Томасом Шоу (*Thomas "Tom" Shaw*, 1908—1977) в оклахомском Фредерике (*Frederick, OK*) и его окрестностях, но во второй половине 1931 года сел в тюрьму за убийство: будучи не в меру азартным, застрелил (или зарезал) своего картёжного партнёра. Отсидев пять лет, Фанни Папа Смит вновь принялся играть блюзы и в апреле 1935 года записывался в техасском Форт-Ворте для все того же *Vocalion*, но этот материал так и остался неизданным. Справочник *Blues & Gospel Records* указывает, что в 1935—1937 годах Смит записывался с певицей и пианисткой из Хьюстона Бёрнис Эдвардс (*Bernice Edwards*, 1910—?) и Харольдом Холидеем (*Harold Holiday*), которого *Vocalion* представлял как *Black Boy Shine*.¹⁸² В 1939 году Фанни Папа играл с Тексасом Александером в джуках Техаса. Последнее, о чём сообщается, что он умер в сороковых, при этом точная дата смерти неизвестна, равно как и место захоронения. Тони Расселл отмечал, что у Смита была «редкая способность создавать вокальные мелодии и использовать

тонкие новаторские аккомпаниаторские подходы».¹⁸³ Авторы комментариев к переизданию записей Фанни Папа Смита на лейбле *Yazoo* ставят его в один ряд с Лемоном Джефферсоном, считая, что это-то и есть самый настоящий техасский блюзовый стиль.¹⁸⁴ Между тем Смит — не более чем старый сонгстер с «правильно поставленным» голосом и хорошей техникой гитариста-аккомпаниатора, освоивший блюз в двадцатые, на волне популярности жанра: достаточно прослушать несколько из его вещей, «Honey Blues» например, чтобы в этом убедиться...

Среди наиболее значительных кантри-блюзовых техасских гитаристов и сингеров назовем **Вилларда «Рэмблин» Томаса** (Willard "Ramblin'" Thomas, 1902–1945?) и его младшего брата **Джесси Томаса**, по прозвищу «Бэйбифейс» (Jesse "Babyface" Thomas, 1911–1995). Несмотря на то что братья родились и выросли в луизианском Логанспорте (Logansport, LA), на границе с Восточным Техасом, вся их основная музыкальная жизнь связана с соседним штатом и районом Дип Эллум. В зрелом возрасте Джесси поведал, что его старший брат был «открыт» Парамаунтом именно в Далласе и этой же компании он обязан артистическим именем *Ramblin'*, которое переводится как *Бродячий, Скитающийся...* **«Он был там, в Далласе... Он и Лемон (Джефферсон — В.П.) вместе ошивались там довольно много и часто играли месте...»** — рассказывал Джесси.¹⁸⁵ Впервые «Рэмблин» Томас был записан в 1928 году, а восемнадцатилетнего Джесси записали спустя год для *Victor*, и этот юнец, в числе прочего, выдал невероятный по своему новаторству «My Heart's A Rolling Stone» и потрясающий рэгтаймовый «Blue Goose Blues».¹⁸⁶

Обратим внимание на очень важную серию *Texas Country Music*, состоящую из трех частей, а также на сборник *Texas & Louisiana Country, 1927–1932*, — вышедшие на *Roots Records* в конце шестидесятых — начале семидесятых. Кроме известных и громких имён, на этих трех лонгплеях представлены и малоизвестные сегодня музыканты, относящиеся, как считают составители серии (в частности, Эвелин Хруби-Парт), к техасскому блюзу. Назовём этих музыкантов: Вилл Дэй (Will Day), Билликен Джонсон (Billiken Johnson), Джек Рэнджер (Jack Ranger), Вилли Рид (Willie Reed), Джин Кемпбелл, Льюис Блэк (Lewis Black), «Бо» Джонс ("Bo" Jones), дуэт слепых музыкантов

Blind Percy & His Blind Band и Dallas String Band с Коули Джонсом (Coley Jones) во главе...

Насчёт Льюиса Блэка можно уверенно сказать, что к Техасу он имеет мало отношения, если имеет вообще. В декабре 1927 года Блэк был в первый и в последний раз записан в Мемфисе для *Columbia*, и его четыре блюза — «Rock Island Blues», «Gravel Camp Blues», «Corn Liqueur Blues» и «Spanish Blues» — содержат явные признаки блюзов Дельты на самой ранней стадии своего развития. В Техасе так блюзы не пели и так их не играли. Всё это, а также явно немолодой голос сингера, даёт право предполагать, что Льюис Блэк и есть тот самый Луи Блэк (Louis Black), который ещё в десятые годы входил в группу музыкантов с плантации Пирмана, считающуюся одним из первых блюзовых сообществ.¹⁸⁷

А вот о Dallas String Band точно известно, что он был одним из старейших в Далласе и во всём Техасе, а его основателем считается Олд Мен Коули (Old Man Coley), чёрный музыкант, родившийся ещё в середине XIX века. В то время это был большой семейный бэнд, состоявший из двух фиддлёров, двух гитаристов, мандолиниста и басиста (*string bass*). Позже к ним прибавились кларнетист и трампетист, так что это был уже один из первых техасских джаз-бэндов. В двадцатые годы нового века лидером бэнда стал сын Старика Коули — Коули Джонс, мандолинист и вокалист, которому на момент первой сессии для *Columbia* было уже не меньше сорока. Музыканты бэнда играли в основном для белых, на пикниках и в различных шоу, а в их разнообразном репертуаре отражалось как коммерческое направление бэнда, так и географическое положение Далласа: белые песенки, чёрные блюзы, популярные танцевальные мелодии, мексиканские мотивы с характерным высоким многоголосием, — и в каждом из этих жанров музыканты чувствовали себя очень комфортно. В конце 1927 года в состав Dallas String Band, кроме Коули Джонса, входили гитарист Сэм Хэррис (Sam Harris), басист Марко Вашингтон (отчим Ти-Боун Уолкера) и вокальная группа из трех музыкантов, чьи имена остались неизвестными. Именно этот состав часто исполнял песенку «So Tired», услышав которую Неемия «Скип» Джеймс сотворил всемирно известную «I'm So Glad».¹⁸⁸ Сам Скиппи также побывал в Далласе в середине двадцатых и не избежал влияния Дип Эллума. И хотя он никогда ни к кому не примыкал, оставаясь музыкантом-оди-

ночкой, именно в Далласе, наслушавшись местных стринг-бэндов, Скиппи присоединился к местному Whistling Joe's Kazoo Band, так что, при желании, можно и его приписать к техасским гитаристам и сингерам.¹⁸⁹

В данном случае мы встречаемся с техасским стринг-бэндом, никогда не записывавшимся, о котором, если бы не всемирная слава Скиппи, мы ничего бы не знали. А сколько таких бэндов странствовало по всему Техасу! Стооднолетний Чарли Хёрд (Charlie Hurd), проживавший в доме для престарелых в Мексии, в 1993 году рассказывал, что Блайнд Лемон Джефферсон в своё время тоже поиграл в стринг-бэнде, в который, кроме него, входили братья Вош, Тим и Док Филлипсы (Wash, Tim and Doc Phillips). Авторы книги *Deep Ellum And Central Track* не без оснований предполагают, что Вош Филлипс мог быть не кем иным, как Вашингтоном Филлипсом, тем самым уникальным госпел-сингером из Тига, прославившимся необычайно мелодическими спиричуэлсами, исполняемыми под чарующий аккомпанемент дулцеолы (*dulceola*) — щипкового инструмента, который он сам же и смастерил.¹⁹⁰

Еще одно важное издание (вернее, переиздание), на которое мы обращаем внимание, потому что без него представления и суждения о техасском блюзе будут неверными и неполными, — это вышедший в 1987 году на австрийском лейбле *HK Records* сборник *Texas Blues, 1928–1929* (HK-4003), составленный неутомимой Эвелин Парт. На этом сборнике, кроме известного нам Джесси «Бэйбифейс» Томаса и уже упомянутых «Бо» Джонса, Вилли Рида и Вилла Дэя, представлены Джонни Хэд (Johnnie Head), Отис Хэррис (Otis Harris), Сэмми Хилл (Sammy Hill) и Джейк Джонс (Jake Jones). Все они — кантри-блюзовые гитаристы и сингеры, записанные, за исключением Джонни Хэда, в Далласе, Форт-Ворте и Новом Орлеане во время выездных, так называемых *полевых*, сессий (*field recordings*), организованных лейблами *Columbia*, *Victor* и *Vocalion*.

Кто эти музыканты, о которых молчат все блюзовые энциклопедии и имена которых не упомянуты практически ни в одной из книг о блюзе?¹⁹¹ Чем вообще примечателен этот сборник?

Сам лонгплей *Texas Blues, 1928–1929* не снабжён комментариями, как, впрочем, и все другие переиздания *HK Records*, и лишь ограни-

чивается сведениями из справочника *Blues & Gospel Records*. Заглянем и мы в эту *настольную* для исследователей блюза книгу.

Джонни Хэд в январе 1928 года записал в чикагской студии для *Paramount* модный на Юге рэгтайм «Fare Thee Blues, Part 1 and Part 2», под собственный аккомпанемент на гитаре и казу. Спустя год ещё два блюза Хэда записали в том же Чикаго для *Vocalion*, но они так и остались неизданными.¹⁹²

Вилла Дэй записали для *Columbia* в Новом Орлеане 25 апреля 1928 года под аккомпанемент кларнетиста и гитариста, имена которых не зафиксированы (*unknown*): всего четыре трека, из которых изданы два — «Central Avenue Blues» и «Sunrise Blues». В справочнике также указано, что на учётных карточках сессии (*session file cards*) Дэй отмечен как *Willis Harris*, но затем, уже в файлах по изданному материалу, это имя зачеркнули.¹⁹³

Гитарист и сингер Отис Хэррис также побывал в студии *Columbia*, но уже в Далласе, в декабре 1928 года, когда были записаны его «Walking Blues» и «You'll Like My Loving».¹⁹⁴ В тот же день и в той же самой студии записывался Вилли Рид, и его «Dreaming Blues» и «Texas Blues» вскоре вышли на пластинке. Еще раз Рида записали в декабре 1929 года: из этой сессии опубликована «Leavin' Home». Затем этот гитарист и сингер записывался уже в 1935 году для *Vocalion* во всё том же Далласе, но из десяти треков изданы только два.¹⁹⁵

Сэмми Хилла пригласили в далласскую студию *Victor* в августе 1929 года: тогда записали его «Cryin' For You Blues» и «Needin' My Woman Blues». В справочнике отмечено, что на второй гитаре ему подыгрывал Кено Пайпс (Keno Pipes): так добросовестный сотрудник *Victor* сохранил в блюзовой истории ещё одно имя.¹⁹⁶

От «Бо» Джонса также сохранилось всего два блюза — «Back Door Blues» и «Leavenworth Prison Blues». В октябре 1929 года его записывали в Далласе для *Vocalion*. Как и Вилл Дэй, «Бо» Джонс лишь пел, а вот имя аккомпаниатора не отметили.¹⁹⁷

Наконец, у Джейка Джонса также записаны всего два блюза и тоже в Далласе, но только для *Brunswick*: «Monkeyin' Around» и «Southern Sea Blues». Аккомпанировал ему стринг-бэнд Gold Front Boys, участниками которого были кларнетист, банджоист и гитарист, имена их также не зафиксированы.¹⁹⁸

Так чем же примечателен сборник *Texas Blues, 1928–1929*, изданный на австрийском *HK Records*?

Тем, что если представленные в нём музыканты действительно техасцы, то все те музыковедческие оценки и характеристики техасского блюза, которые приведены в нашей книге и которым мы придаём такое большое значение, должны подвергнуться серьёзной корректировке, если они вообще годятся к использованию.

Конечно, рэгтайм «Fare Thee Blues» Джонни Хэда, быть может, не столь впечатляющий и интересный, но вот блюзы Вилла Дэя, Отиса Хэрриса и Сэмми Хилла — просто невероятны, и если руководствоваться упомянутыми характеристиками техасского блюза, то они им никоим образом не соответствуют... Или перед нами не техасцы!

Вокал Вилла Дэя в «Central Avenue Blues» и в «Sunrise Blues», который правильнее было бы назвать «Good Morning Blues», предельно высокий и напряженный, начисто лишенный каких-либо украшений и того, что названо Дэвидом Эвансом *melismatic*. Не менее впечатляет и гитарный аккомпанемент в «Central Avenue Blues»: короткий, синкопированный ритм, включающий еще и удары большим пальцем по басовым струнам, как это было свойственно блюзменам Дельты. Мы точно не знаем, откуда сам Вилл Дэй, и верим составителям сборника *Texas Blues, 1928–1929*, но аккомпаниаторы Дэя явно не техасцы! Гитарист, скорее всего, из Дельты, а кларнетист, скрашивающий жёсткий гитарный ритм, наверняка из Нового Орлеана, где и произведена запись.

Ещё больше поражает Отис Хэррис со своими «Walking Blues» и «You'll Like My Loving». У первого из этих блюзов — большая история, начало которой, как мне всегда казалось, относится к концу мая 1930 года, когда его записал в грэфтонской студии Эдди «Сан» Хаус (Eddie "Son" House, 1902–1988) под аккомпанемент то ли Чарли Пэттона, то ли Вилли Ли Брауна (Willie Lee Brown, 1900–1952).¹⁹⁹ Известно также, что Роберт Джонсон записал «Walking Blues» для *Vocalion* в сентябре 1936 года, и именно в его исполнении этот блюз стал широко известным в шестидесятые. В то же время «Walking Blues» стал самой первой вещью Мадди Уотерса (Muddy Waters, 1915–1983), записанной на звуковой носитель. Мадди услышал его непосредственно от Сан Хауса и исполнял уже как «Country Blues», о чём поведал

фольклористу Алану Ломаксу в августе 1941 года во время их первой встречи.²⁰⁰ Спустя несколько дней Ломакс записывал в Лейк-Корморане уникальный бэнд в составе Эдди «Сан» Хауса, Вилли Ли Брауна, харпера Лироя Вильямса (Leroy Williams) и мандолиниста Фиддлин Джо Мартина (Fiddlin' Joe Martin), и музыканты, среди прочего, исполнили по просьбе Ломакса «Walking Blues». Это именно об этой сессии знаменитый фольклорист написал: *«Из всех моих встреч с блюзом эта была самой главной...»*²⁰¹ А ещё через год Ломакс записывал Сан Хауса в Робинсонвилле (Robinsonville, MS), теперь уже одного, и вновь великий блюзмен Дельты исполнил «Walking Blues». Как раз эта последняя версия, где Хаус аккомпанирует себе, более всего доказывает, что его и Отиса Хэрриса «Walking Blues» имеют одни и те же стилистические, технические и мелодические корни и вытекают один из другого, причём первенствует здесь Отис Хэррис, поскольку его версия записана гораздо раньше.²⁰²

Как видим, «Walking Blues» неразрывно связан с миссисипскими музыкантами. Это один из немеркнущих шедевров блюзов Дельты. Но впервые он был записан Отисом Хэррисом в Далласе: за полтора года до появления в грэфтонской студии Эдди «Сан» Хауса и уж совсем задолго до Роберта Джонсона.²⁰³ Наверное, поэтому составитель сборника *Texas Blues 1928–1929* Джонни Парт относит «Walking Blues» и его исполнителя к *техасскому* блюзу...

Между тем в книге Стивена Колта и Гэйла Уордлоу о Чарли Пэттоне — *King Of The Delta Blues* — приводятся высказывания пожилого блюзмена из Дельты Эрнеста Брауна (Ernest Brown), по прозвищу *Whiskey Red*, о том, что Отис Хэррис является братом Эрла Хэрриса (Earl Harris), старого блюзмена и наставника целой группы музыкантов с плантации Пирмана, в которую в своё время входили уже упомянутый нами Луи Блэк (или Льюис Блэк), будущий король Дельта-блюза Чарли Пэттон, его юный тогда напарник Вилли Ли Браун и два младших брата Эрла Хэрриса — Джимми (Jimmy Harris) и Отис...²⁰⁴ Так неужели в декабре 1928 года во временной студии *Columbia* в Далласе был записан тот самый Отис Хэррис, который входил в одно из самых первых блюзовых сообществ?

Очень похоже на то. А иначе откуда бы у него взялись стопроцентные дельтовские «Walking Blues» и идущий следом «You'll Like

My Loving», который своим мощным драйвом предвосхищает знаменитый новаторский «Cottonfield Blues», записанный в сентябре следующего года в мемфисском *Peabody Hotel* Гэрфилдом Эйкерсом (Garfield Akers) и его другом Джо Кэлликотом (Mississippi Joe Callicott, 1899–1969)?²⁰⁵

Таким образом, в лице Отиса Хэрриса мы встречаемся с ещё одним ярким блюзменом Дельты, записанным на звуковой носитель раньше всех других дельтовских музыкантов. Просто Хэрриса, уже вполне зрелого и опытного музыканта, жизнь вовремя занесла в Даллас, где он подрабатывал исполнением блюзов в Дип Эллуме, и, когда туда прибыли менеджеры из *Columbia Records*, он оказался как нельзя кстати. А уже составители сборника «приписали» его к Техасу, в чём не такой уж большой грех...

Столь же интересны и представленные в сборнике три блюза Вилли Рида и оба блюза Сэмми Хилла, в которых явно прослеживается влияние Томми Джонсона и блюзовой сцены Джексона... А как не отметить необычайно смелые новаторские подходы восемнадцатилетнего Джесси «Бэйбифейс» Томаса, не вписывающиеся ни в какие схемы и не подпадающие ни под какие категории, и его необычайно колоритный низкий вокал! К какому стилю можно причислить, например, невероятный по вокальной сложности «My Heart's A Rolling Stone» — этот до предела замедленный синкопированный рэгтайм, украшенный не по годам зрелым и выразительным пикинггом, да и рэгтайм ли это в таком случае?..

Материал, представленный в сборнике техасского блюза, доказывает, что к концу двадцатых блюзовые музыканты американского Юга (а к записи на *race records* привлекали лучших) уже были довольно универсальными: они владели разными техническими приёмами, впитали элементы разных направлений и стилей, унаследовали практически всё, что было до них, и потому когда мы слушаем музыкантов Техаса, то отчётливо слышим и влияние блюзов Дельты, и мемфисскую блюзовую школу, и то, что присуще блюзовым музыкантам из Джорджии и Восточного побережья, и отголоски новоорлеанского джаза, и то, что сельские сингеры слышали от великих блюзменов, начиная с «Ма» Рэйни и Мэми Смит... Все это — следствие постоянного перемещения блюзовых сингеров, их неустанного заимсткова-

ния, взаимообогащения и поиска, а также прослушивания *race records*, влияние которых на музыкантов во второй половине двадцатых было очень существенным, а иногда и решающим...

Совершенно прав Френсис Дэвис, когда утверждает, что «джук-бокс (*jukebox*) принёс записанную музыку в места скопления людей, да и сами люди всё больше мигрировали в тридцатые и сороковые, в особенности чёрные. Эта их мобильность означает, что мало смысла в строгом разделении "*сельского*" и "*городского*" блюзовых стилей в период, последовавший за 1928 годом или около того (не более чем через два года после первой сессии Блайнд Лемон Джефферсона и менее чем через десятилетие после "*Crazy Blues*") ; и нет уже никакого смысла в обсуждении творчества отдельных исполнителей с удобных позиций того, где они выросли или где им пришлось провести большую часть своей взрослой жизни».²⁰⁶

Мы столько внимания уделяем совершенно неизвестным музыкантам, во-первых, для того, чтобы обратить внимание на малоизученность кантри-блюза вообще и техасского блюза в частности; во-вторых, чтобы показать, что Блайнд Лемон Джефферсон был хоть и самым великим техасским гитаристом и сингером, но далеко не единственным и его блюзы появились в результате невероятно объёмного и смелого синтеза, пробудившего, в свою очередь, других музыкантов по всему Югу; в-третьих, чтобы возразить выросшему в музыкальной семье Ти-Боун Уолкеру: уж кому-кому, а ему было у кого учиться, не только у талантливого и многогранного Лонни Джонсона, выступавшего в 1928 году в *Ella B. Moore's Park Theater*.

Кстати, в этом некогда знаменитом далласском театре проводились конкурсы блюзовых музыкантов, и об одном из них, проведённом в апреле 1928 года, сообщила местная газета:

«**Лонни Джонсон**, артист звукозаписывающей компании *Okeh*, завершил весьма успешный трехнедельный ангажемент в Театре Эллы Би Мур. Мистер Джонсон был приглашен на одну неделю, но оказался столь успешным, что его выступления продлили ещё на две. На третьей, последней, неделе был проведен блюзовый

конкурс с участием Лонни Джонсона, певицы *Columbia* Мэгги Джонс, музыканта *OKeh* Тексаса Александера, а также Лиллиан Глинн, новой сенсационной артистки *Columbia*. Мисс Глинн победила, так как является местной любимицей, а Лонни Джонсон уступил ей немного и оказался на втором месте».²⁰⁷

Как видим, жизнь в Дип Эллуме кипела вовсю, и музыкантов там во все времена было вдоволь.

Мы рассказали о техасских кантри-блюзовых сингерах, но как, хотя бы кратко, не остановиться на техасских блюзвиках, непременно участниках блюзовой сцены штата? Мы уже рассказывали о Виктории Спиви, выдвинувшейся во второй половине двадцатых и ставшей настоящей звездой водевильного блюза. Но ещё раньше прославилась другая техасская певица — **Мэгги Джонс**, участница упомянутого конкурса в Театре Эллы Би Мур.

Она родилась в 1900 году в городе Хиллсборо, Хилл-каунти (Hillsboro, Hill County, TX), в Центральном Техасе. Справочник Шелдона Хэрриса сообщает, что в начале двадцатых Мэгги, настоящее имя которой Фэй Барнес (Fae Barnes), переехала в Нью-Йорк и выступала там в разных клубах; затем работала в *Princess Theater* в Хэррисбурге, штат Пенсильвания (Harrisburg, PA); с 1926 года, став участницей профессионального объединения водевильных артистов *Theater Owners Booking Association (T.O.B.A.)*, работала в различных водевильных шоу. В августе 1923 года два блюза Мэгги Джонс были записаны для лейбла *Black Swan*. Затем, уже под своим настоящим именем, певица записывалась для *Paramount*, а с октября 1924 года, вновь как Мэгги Джонс, её активно записывали для *Columbia* (более дюжины сессий!), причём аккомпаниаторами Мэгги были самые известные музыканты своего времени, в том числе Флетчер Хендерсон (Fletcher Henderson, 1897–1952), Клэрэнс Вильямс, Бастер Бэйли (William C. "Buster" Bailey, 1902–1967), Джо Смит (Joe Smith, 1902–1937), Луи Меткаф (Louis Metcalf, 1905–1981), так что ко времени её

участия в конкурсе блюзовых музыкантов в *Ella B. Moore's Park Theater* она была самой настоящей звездой и подавалась в афишах не иначе как *Техасский Соловей (The Texas Nightingale)*. В начале тридцатых Мэгги выступала в Форт-Ворте в шоу *All American Cabaret*, но затем следы певицы, которой музыкальные критики отводят самое высокое место, теряются.²⁰⁸ Увы, не известна даже точная дата смерти этой некогда знаменитой артистки с красивыми раскосыми глазами и милой жизнерадостной улыбкой. Хорошо хоть, что сохранились и переизданы её песни и блюзы...²⁰⁹

Другая звезда Далласа — **Лиллиан Глинн**, по мнению авторов книги *Deep Ellum And Central Track*, была самой востребованной блюзовой певицей Далласа в двадцатых годах.²¹⁰ Она родилась в 1902 году или около того (певица признавалась, что не запомнила дату своего рождения) в небольшом городке в тридцати милях к востоку от Далласа. Когда ей исполнилось двадцать, Лиллиан переехала в Даллас и пела там в одной из церквей, где её услышала Хэтти Бурлесон. Эта влиятельная в музыкальном мире Дип Эллума дама была настолько впечатлена пением Глинн, что пригласила её выступить в Театре Эллы Би Мур, после чего убедила оставить на время церковь и исполнять блюзы в водевильных шоу. Успех Лиллиан Глинн в Далласе был мгновенным, и её даже сравнивали с Бесси Смит. Действительно, мощный низкий голос певицы временами напоминает великую Императрицу блюзов. Затем Лиллиан рекомендовали АрТи Эшфорду (R.T.Ashford), местному предпринимателю и техасскому дилеру нескольких фирм грамзаписи, ко времени своего сотрудничества с Глинн уже приведшему в студию Блайнд Лемона Джефферсона. Вскоре Эшфорд стал менеджером певицы во время выездных сессий *Columbia* в Далласе, Новом Орлеане и Атланте в 1927—1929 годах...

Как считает Пол Оливер, встречавшийся с Лиллиан Глинн в 1970 году в её доме в Калифорнии, она была одной из лучших певиц в звукозаписи. «Несмотря на непродолжительную карьеру профессиональной блюзовой певицы, Лиллиан Глинн была, без сомнения, одной из лучших в записи. Многие более известные сингерши, такие как Сара Мартин (Sara Martin, 1884—1955), Мэми Смит или ранняя Лиззи Майлс (Elizabeth “Lizzie” Miles, 1895—1963), имели слабые голоса. Но у неё был сильный контральто, идеальный для выступления

на сцене, сохраняющий блюзовую колористику, как это очевидно из её первого хита "Doggin' Me Blues"»...

После непродолжительной работы в знаменитом «81 Theatre» в Атланте, Лиллиан Глинн навсегда оставила блюзовую сцену и вернулась в лоно церкви, в которой пребывала до последних дней жизни, с неохотой вспоминая о бурных днях своей грешной молодости, но всё же признаваясь, что не сожалеет о времени, проведённом в миру.²¹¹

Есть один мужчина, которого люблю,
его желаю, по нему с ума схожу.
Есть один такой, которого люблю и желаю,
он сводит меня с ума.
Желанный мой, он прекрасно знает всё сам.

Однажды любой, которого полюблю, будет моим.
О, однажды смогу заполучить каждого,
которого полюблю:
Точно так и будет, и звёзды, что светят надо мной,
свидетелями станут.

Настанет ли время такое, когда женщине
ни к чему будет мужчина?
Будет ли когда-нибудь так, что женщине
станет не нужен мужчина?
Если это произойдет, то я захочу умереть...
Если только смогу...

Поведаю вам, люди, мудрость, такую же верную,
что и звёзды на небе.
Расскажу вам правду, такую настоящую,
как звёзды на небе:
Жизнь в действительности ничего не стоит,
если рядом нет любимого.²¹²

Вот какие песни пели техасские блюзвимен, к которым мы добавим Хэтти Бурлесон, Бесси Такер и Айду Мэй Мэк (Ida May Mack), Бёрнис Эдвардс, Бобби Кадиллак (Bobby Cadillac)... Мало известно —

да что там, не известно почти ничего! — об этих блистательных королевах техасского блюза. К счастью, сохранились их записи, которые, надеюсь, не дадут умереть и именам. Ведь каждое из этих имен — судьба: человеческая и музыкальная, а всё вместе — история блюза.

Например, **Хэтти Бурлесон**, в своё время важная особа в музыкальном мире Дип Эллума. Её громкий властный голос и страстное желание петь отчасти компенсируют отсутствие музыкального слуха, зато какой джаз-бэнд сопровождает этой певице во всех её блюзах! Особенно хорош корнетист Дон Альберт (Don Albert, 1808—1980). Да и могло ли быть иначе? Ведь Хэтти Бурлесон, как пишет Пол Оливер, была амбициозным антрепренером и менеджером, в кармане у которой находились контракты со многими музыкантами из Дип Эллума, в том числе с выступавшими в *Ella B. Moore's Park Theatre*.

Частью политики Бурлесон было заставлять девушек, поющих в её шоу, записывать её собственные композиции или их варианты. То есть она, ко всему прочему, ещё и сочиняла блюзы! Естественно, у Хэтти были прекрасные контракты со звукозаписывающими компаниями, о чем говорит хотя бы то, что её записывали понемногу и *Brunswick*, и *Paramount*... Благодаря ей вышли пластинки многих малоизвестных артистов. К тому же у Хэтти Бурлесон был свой танцхолл, она устраивала танцевальный марафон (*Marathon dancing rink*), а также организовывала дорожные шоу (*road shows*). Это была видная дама, формировавшая и украшавшая собою пёструю блюзовую сцену Далласа и всего Техаса!..²¹³

А ведь мы, кроме Сэмми Прайса, Алекса Мура да ещё мимоходом Бёрнис Эдвардс и Харольда Холидея, ни словом не обмолвились о техасских пианистах, о которых Роберт Палмер заметил, что они могли исполнять и кондовый сельский блюз в баррелхаусах, и запросто выступали в составе джазового оркестра..²¹⁴

Назовем наиболее известные имена: Джордж Вашингтон Томас Мл. (George Washington Thomas Jr., 1885—1936) и его младший брат Херсел Томас (Hersal Thomas, 1909—1926), Тексас Билл Дэй (Texas Bill Day), Кониш «Пайнтоп» Бёркс (Conish "Pinetop" Burks), Леон Колхон, который записывался под именем Сан Беки (Leon Calhoun/Son Becky), Энди Бой (Andy Boy), Биг Бой Нокс (Big Boy Knox), Роб Купер (Rob Cooper), сопровождавший обладателю необыкновен-

ного фальцета техасцу Джо Паллуму (Joe Pullum), Дэйв Александер, записавшийся под именем Блэк Айвори Кинг (Dave Alexander / Black Ivory King), Китти Грэй, выступавшая и записывавшаяся со своим бэндом (Kitty Gray and Her Wampus Cats), Роберт Шоу (Robert "Fud" Shaw, 1908–1985), Мерси Ди Волтон (Mercy Dee Walton, 1915–1962), Рузвельт Томас Вильямс (Roosevelt Thomas Williams, 1903–1996), Бастер Пикенс (Edwin Goodwin "Buster" Pickens, 1916–1964), — многие из них очутились в студии, во второй половине тридцатых, кто-то ещё позже, но все они пели и играли блюзы в Техасе, в Дип Эллуме...²¹⁵ Упомянем и пианистов, записанных уже в сороковые и пятидесятые на лейбле *Gold Star*: Даски Дэйли (Dusky Dailey), Ли Хантер (Lee Hunter), Лирой Эрвин (Leroy Ervin), Вилсон Смит (Wilson "Thunder" Smith), ЭлСи Вильямс (L.C. Williams)...²¹⁶

...В октябре 2012 года мне посчастливилось встретиться в знаменитой чикагской студии *Delmark Records* с не менее знаменитым её основателем Бобом Койстером (Robert Koester), которому тогда только-только исполнилось восемьдесят. Я расспрашивал его о блюзовых музыкантах, которых он знал и записывал еще с пятидесятых, прежде всего о Слипи Джоне Эстеce (Sleepy John Estes, 1899–1977), о котором собираюсь писать главу, и в конце разговора поинтересовался: какая тема в блюзе, на его взгляд, менее всего раскрыта и над чем бы сам он более всего работал, если бы только сегодня начинал?

Боб Койстер на несколько секунд задумался и затем произнес: «Блюзовые пианисты!»

глава 11. НА ПОРОГЕ СЛАВЫ

— *Трудности выездных сессий — Искатели талантов —*
— *Как Лемон оказался в студии грамзаписи —*
— *Изменения на рынке race records —*
— *АрТи Эшфорд и Сэмми Прайс —*

Когда слушаешь Вилла Дэя, Отиса Хэрриса, Сэмми Хилла и совсем юного Джесси Томаса, невольно испытываешь досаду от того, что у этих незаурядных гитаристов и сингеров записано всего по два, самое большее — по четыре блюза. Почему так мало? Ведь обычно репертуар сельских музыкантов был довольно объёмным, да и приглашались они в студию лишь при наличии как минимум четырёх собственных песен. В чем же дело? Неужели остальные их песни были чужими, а оригинальных — раз-два и обчёлся?

Отчасти и из-за этого. Но ещё и оттого, что выездные звукозаписывающие сессии на Юге были необычайно трудным и даже опасным предприятием, а занимавшиеся ими специалисты из фирм грамзаписи сталкивались с серьезнейшими проблемами. Так было, в частности, в Далласе, о чём сообщает Самюэль Чартерс:

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

неров студии к стене. Последним в конце концов пришлось использовать для сессии банкетный зал».²¹⁷

Да! Звукозаписывающий бизнес на Юге был непростым и небезопасным, и мы должны с благодарностью вспоминать тех, кто сохранил для нас чудные образцы англо-американской музыки первой половины XX века. Как несправедливо, что в книгах о блюзе, не говоря уже об энциклопедиях, о них практически ничего не написано, даже не упомянуты имена!..

Именно из-за того, что выездные сессии на Юге были связаны с большими трудностями и огромными затратами, менеджеры из *New York Recording Laboratories* с самого начала отказались от этой практики, и *Paramount* был, наверное, единственным из крупных лейблов, приглашавшим музыкантов в стационарные студии, оборудованные сначала в Нью-Йорке, затем в Чикаго и наконец в Грэфтоне (Grafton, WI). Истории появления *New York Recording Laboratories* и лейбла *Paramount*, а также организации и проведения звукозаписи в его грэфтонской студии мы уделяли много места в предыдущих томах и главах. Напомним только, что для этой цели в нескольких важнейших регионах Юга у *Paramount* были свои агенты — их называли *искателями талантов* (*talent scouts*), — музыкальному вкусу и рыночной интуиции которых доверяли менеджеры компании. В наших книгах мы уже рассказывали о Хенри Спире (Henry C. Speir, 1895—1972), Хэрри Чарльзе (Harry Charles, 1900—1981), Ральфе Пире (Ralph S. Peer, 1892—1960) — наиболее известных *искателях талантов* на Юге. В Техасе у них был коллега — АрТи Эшфорд. Эти бизнесмены сыграли огромную, если не ключевую роль в создании и развитии индустрии *race records*, потому что занимались главным: они выискивали, прослушивали и отбирали для записи тех, о ком мы сегодня пишем книги, хотя сами *искатели талантов* 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 друг о друге. Так, миссисипец Хенри Спир никогда не слышал об АрТи Эшфорде, а алабамец Хэрри Чарльз не знал ни тexasца Эшфорда, ни миссисипца Спира.²¹⁸ Зато их хорошо знали и напрямую с ними работали менеджеры по звуко-

записи и по продаже *race records* ведущих фирм грамзаписи — *Gennett, Columbia, Victor, Okeh, Brunswick-Vocalion, Paramount...* Бизнес!

АрТи Эшфорд был проницательным предпринимателем, участвовавшим в основании Далласской негритянской коммерческой палаты (*Dallas Negro Chamber of Commerce*). В своё время он прибыл в Даллас из восточнотехасского города Накогдочес (Nacogdoches, TX), пробовал себя на разных работах, включая должность швейцара (*doorman*) в универмаге братьев Сенджер (*Sanger Brothers' department store*). Позже обзавелся пунктом по чистке обуви на одном из углов оживленного перекрестка Элм-стрит и Централ-авеню и в нём же устроил стенд по продаже вошедших в моду *race records*, став дилером фирм грамзаписи. На этой должности Эшфорд сыграл исключительно важную роль в продвижении техасских музыкантов на рынке грамзаписи, становясь их менеджером и заполая контракты на будущие сессии.²¹⁹ Ценность таких дилеров для компаний состояла в том, что лучше них никто не знал рынок: ведь именно они были посредниками между теми, кто записывал, а затем издавал пластинки, и теми, кто их покупал — чёрными потребителями. Как и Хенри Спиру из миссисипского Джексона или Хэрри Чарльзу из алабамского Бирмингема (Birmingham, AL), АрТи Эшфорду не надо было особенно напрягаться, потому что чёрные музыканты, обитавшие в Дип Эллуме, сами шли к нему: за пластинками, почистить ботинки, а то и просто показаться деловому человеку с большими возможностями и связями. Что, в сравнении с этими белыми дельцами из больших южных городов, могли знать о настоящей чёрной музыке и о блюзах студийные «специалисты» из нью-йоркских или чикагских многоэтажных офисов?! Что они вообще понимали в бизнесе?! Ничего!

Бесцеремонный Хэрри Чарльз, девиз которого: «**Я не транжир, я инвестор!**» (*I'm not a spender, I am an investor!*), — отзывался о Джео Мэйо Вильямсе, с 1924 года служившем менеджером по звукозаписи *Paramount*, как о человеке, который «**ничего не знал о южных ниггерах. Он знал только ниггеров из общества**» (*He didn't know nothin' about Southern niggers. He knew them society niggers*).²²⁰

Действительно, что мог знать о блюзе этот, наверное, единственный в своё время чёрнокожий *искатель талантов*, специально нанятый руководством *New York Recording Laboratories* для при-

влечения черных музыкантов, если он закончил цивильный университет (Brown University, Providence, RI), был спортсменом и играл в американский футбол? Где Род-Айленд, а где Миссисипи с Луизианой и Техасом?!

В первом и втором томах мы ставили в заслугу Мэйю Вильямсу появление в студии Гертруды «Ма» Рэйни, Блайнд Блэйка (Arthur Phelps/Blind Blake, 189?–1933) и Блайнд Лемона Джефферсона... Так вот, в отношении последнего я признаюсь в полной своей неправоте. Появлением Лемона в чикагской студии мы обязаны прежде всего АрТи Эшфорду, а также менеджеру *Paramount* по продаже *race records* Артуру Лейбли (Arthur “Art” Laibley, 1894–1971) и Сэмми Прайсу, знаменитому техасскому блюзовому пианисту, оставившему, как мы знаем, важные воспоминания о слепом сингере.

Но... всё по порядку, потому что о том, как именно самый великий техасский блюзмен оказался в студии звукозаписи, существует несколько версий.

Чартерс пишет, что звукозаписывающие компании заинтересовались Блайнд Лемоном ещё в 1924 году, и имеются слухи, будто его первые записи сделаны в отделе ковров Далласского универмага (*rug department of a Dallas department store*), и что сессии эти были организованы местным музыкальным магазином. «Но первые записи, — уточняет Самюэль Чартерс, — всё же сделаны в Чикаго для *Paramount*. Может быть, какие-то тестовые записи и прослушивались в Далласе, но затем компания послала за Лемоном, и первую сессию провели уже в Чикаго, когда весной 1925 года записали "Beggin' Back" и "Old Rounders Blues". Но Мэйю Вильямс остался недоволен этими записями и не издавал их до лета 1926 года».²²¹

В конце пятидесятых, когда Чартерс работал над самой первой книгой о кантри-блюзе, у него не было *под рукой* толстенной книги *Blues & Gospel Records*, не было других справочных изданий, тем более не было интернета, зато была *Антология американской народной музыки* Гэрри Смита и к ней — бесценный буклет с комментариями. А в комментариях к блюзам Блайнд Лемона Джефферсона ясно написано: «Первые аутентичные записи техасских фолк-песен были сделаны этим артистом в отделе ковров далласского универмага в 1924 году. Вкрапления коротких независимых мелодических гитарных фраз

в конце каждой вокальной строки типично для техасских музыкантов и редко кем так красиво развивалось, как Лемоном в его работах».²²²

Вот откуда *слухи*!

...Авторы, пишущие о блюзе или о фолке, уже давно не обращаются к этому, некогда ценному, буклету с комментариями Гэрри Смита, и вы не найдете ни ссылок на них, ни даже их упоминаний. Не часто обращаются и к самой *Антологии*, поскольку практически весь представленный в ней музыкальный материал переиздан, и не по одному разу. К этому изданию относятся, скорее, как к важному документу эпохи — не более, при этом высоко чтут память о его создателе, скончавшемся в ноябре 1991 года в Нью-Йорке... Всё реже ссылаются современные авторы и на Самюэля Чартерса, понимая, что источниковая база, с которой он работал, отчасти устарела и не идёт ни в какое сравнение с теми документами по истории блюза и англо-американской музыки, которые открыты и доступны исследователю в наши дни. Тем более это касается музыкальных источников: то, что выискивалось и добывалось годами, с невероятным трудом и немалыми средствами, — сегодня доступно каждому без особых усилий и с минимальными затратами, а то и вовсе без оных... И всё же мы никак не обойдемся ни без Гэрри Смита и его феноменальной *Антологии американской народной музыки*, ни тем более без Самюэля Чартерса, автора замечательных книг о кантри-блюзе. Эти исследователи-пионеры застали эпоху, когда многие герои наших (и их!) книг всё ещё были живы или были живы те, кто хорошо их знал и помнил! Они встречались с ними, разговаривали, задавали вопросы, наконец, первыми подняли те вопросы, над которыми ломают головы современные исследователи. И даже их невольные ошибки или неверные выводы — лучший повод поразмышлять о блюзе...

Но вернёмся к вопросу о том, как Блайнд Лемон Джефферсон оказался в чикагской студии.

Признанные специалисты по изданиям довоенных пластинок, составители словаря *Blues & Gospel Records* — Роберт Диксон и Джон Годрич (Robert M.W. Dixon and John Godrich) пишут в своей книге *Recording The Blues*, что *Paramount*, благодаря своей услуге по почтовой доставке заказов (*mail order service*), имел среди покупателей своей продукции гораздо большее число сельских жителей, чем другие

фирмы грамзаписи. «Некоторые из этих покупателей заказывали пластинки с музыкой кантри-блюзовых исполнителей. В 1925 году Сэм Прайс, который позже стал музыкантом (*Диксон и Годрич используют термин "race artist" — В.П.*), а тогда работавший в музыкальном магазине в Далласе, написал письмо Мэйо Вильямсу, рекомендуя Блайнд Лемона Джефферсона, кондового бродячего сингера и гитариста из Техаса (*rough itinerant singer and guitar-picker from Texas*). И того сразу же пригласили в Чикаго».²²³

Пол Оливер также считает, что Лемон оказался в чикагской студии во многом благодаря Сэмми Прайсу: «Будучи еще совсем молодым, пианист из Хани-Гроув, Техас (Honey Grove, TX), работал продавцом в магазине пластинок АрТи Эшфорда в Далласе, и именно он рекомендовал Блайнд Лемона представителю *Paramount*».²²⁴

В единственной пока книге о Лемоне Джефферсоне приводится своя история привлечения слепого сингера к звукозаписи, но и в ней важная роль отводится Сэмми Прайсу: «В середине двадцатых Прайс работал продавцом пластинок в магазине АрТи Эшфорда в Далласе. Это он написал в Чикаго Мэйо Вильямсу, черному *искателю талантов* для *Paramount Records*, вложив копию тестовой записи выступления Лемона. Эта запись была сделана на портативной машине (*portable machine*) в отделе ковров местного мебельного магазина где-то весной 1925 года».²²⁵ Излагая эту версию, Роберт Юзел ссылается на книгу Роберта Палмера *Deep Blues*.

И действительно, Палмер пишет, что чёрный пианист Сэмми Прайс, работавший в середине двадцатых в далласском музыкальном магазине, написал письмо директору по звукозаписи лейбла *Paramount*, в котором рекомендовал Лемона Джефферсона к записи на пластинку.²²⁶ Правда, у Палмера ничего не сказано о портативной машине, с помощью которой были сделаны тестовые записи Лемона. Тут, видимо, у Юзела имелись какие-то дополнительные источники, о которых он умалчивает, либо он перепутал техасских дилеров с Хенри Спиром, который действительно делал тестовые записи (*test recordings*) уличных сингеров в своём мебельном магазине на Норд-Фэриш-стрит (N. Farish street) в Джексоне, после чего пересылал их фирмам грамзаписи, надеясь их заинтересовать. Имеются сведения, что в то время Спир был единственным обладателем такого

звукозаписывающего агрегата (*a recording machine*) на всём Юге, да и то неизвестно, была ли у него эта техника уже в 1925 году.²²⁷

Версия, согласно которой ключевая роль в привлечении Лемона Джефферсона к записи отводится Сэмми Прайсу, по-видимому, появилась на свет благодаря самому Прайсу, который в своё время вполне определенно заявил: «**Когда я продавал пластинки в магазине Эшфорда в Далласе, то я был первым, кто рекомендовал его (то есть Блайнд Лемона — В.П.) студиям грамзаписи**» (*When I was a record salesman for R.T.Ashford's store in Dallas, I was the first to recommend him for records*).²²⁸

Отдавая должное проницательности замечательного блюзового пианиста Сэмми Прайса, замечу, что версия о том, что семнадцатилетний чёрный паренёк за спиной своего босса напрямую связывается с другим боссом, к тому же находящимся в далёком Чикаго, пересылает ему рекомендательное письмо да ещё вкладывает в него тестовую пластинку уличного слепого сингера, который вскоре станет самым известным блюзменом Америки, — столь же смелая, сколь и несостоятельная. При этом вовсе не исключено, что какую-то роль в историческом событии Сэмми всё же сыграл.

Понимая это, Илия Волд, в книге *Escaping The Delta*, уточняет, что своё *рекомендательное письмо* Прайс передал владельцу магазина, то есть АрТи Эшфорду, а уже тот связался в руководством *Paramount* и предложил записать Блайнд Лемона Джефферсона.²²⁹

Алекс ван дер Туук в своей книге *Paramount's Rise And Fall* приводит сведения, которыми реверенд Рубин Лэйси (Reubin "Rube" Lacy, 1901–1972?) поделился с Дэвидом Эвансом в одном из интервью. Бывший блюзмен, записывавшийся на *race records* в 1928 году, рассказал, что Арт Лейбли поведал ему, будто именно он нашёл Блайнд Лемона, игравшего на одной из улиц в Далласе. Вроде бы Лейбли подошел к слепому сингеру, попросил сыграть мелодию и, убедившись в его огромном потенциале как возможного артиста *Paramount*, пригласил в Чикаго.²³⁰

В 1925 году Лейбли был менеджером по продажам *race records* в *New York Recording Laboratories* и имел большое влияние на издательскую политику *Paramount*, не меньшее, чем Мэйо Вильямс, которого он в конце концов сменил. Он вполне мог бывать по служебным де-

лам в Далласе, в Джексоне, в Мемфисе, где угодно... Но очень сомнительно, чтобы он так запросто подходил к уличным музыкантам, прислушивался и вслед за этим приглашал их в студию. Это было бы слишком авантюрным шагом для североамериканского бизнесмена, ответственного за продажи прессуемых в Грэфтоне пластинок.

Так как же было на самом деле?

Как Блайнд Лемон Джефферсон в один прекрасный день оказался в чикагской *Rodeheaver Studio*, где записаны его самые первые песни? Существовали ли на самом деле какие-то предварительные тестовые записи, сделанные в Далласе и затем отосланные в Чикаго менеджерам *Paramount*? Наконец, кто сыграл решающую роль в том, что один из величайших блюзовых сингеров Америки был записан на пластинки и его голос, его неподражаемая игра на гитаре дошли до нас в своем первоизданном виде?

И вновь приходится утверждать, что полностью восстановить картину этого важного события нам уже не удастся. Только приблизительную. Конечно, можно возразить, что не так уж важно знать, как Лемон оказался в студии. Важно только то, что он там появился. Но всё же всякая история состоит из деталей, более или менее интересных. А что может быть интереснее и важнее, чем то, как тот или иной художник оказался на пороге своей славы?

К 1926 году рынок *race records* состоял в основном из госпел-сингеров, стринг- и джазовых бэндов и так называемых водевильных блюзов, исполнявшихся очаровательными блюзвимаен под аккомпанемент талантливых музыкантов, многие из которых прошли лучшую из возможных школ своего времени — новоорлеанскую. То были корнетисты, кларнетисты, страйд-пианисты (*stride pianists*), гитаристы, и бывало, что на них обращали внимание чуткие издатели, тут же предлагавшие им записаться уже как соло-артистам.

Что просили исполнить?

То, что требовали покупатели. А они в середине двадцатых желали иметь уже не только «классический», или водевильный, блюз, исполняемый барышнями, но и тот блюз, к которому мы добавляем приставку *country*. Тому, кто умел исполнять на гитаре «классические блюзы», не составляло труда сыграть еще и простой «сельский блюз».

Так оказались в студии выдающиеся гитаристы-аккомпаниаторы, например Силвестер Вивер (Sylvester Weaver, 1897–1960), записанный для *Okeh* в ноябре 1923 года. А в 1924 году, сначала для *Gennett*, а потом для *Columbia*, записывался сингер, гитарист и харпер из Цинциннати, штат Огайо (Cincinnati, OH), Самюэль Джонс, по прозвищу Ставпайп №1 (Samuel Jones "Stovepipe №1"). Но Силвестер Вивер был гитаристом-виртуозом, исполнявшим сложные и непривычные для чёрного слуха рэги, а Ставпайп №1 являлся экстравагантным представителем жанра уличных шоу, исполнявшим старые музыкальные номера из медицинских и прочих передвижных шоу, не имевших к блюзам никакого отношения.

Наконец, в конце марта или в начале апреля 1924 года в Атланте, штат Джорджия, для *Okeh* был записан блюзовый сингер Эд Эндрюс (Ed Andrews), который под аккомпанемент гитариста исполнил «Time Ain't Gonna Make Me Stay» и «Barrelhouse Blues»: эти два блюза являются, быть может, самыми первыми записям кантри-блюза.²³¹ Но Эд Эндрюс, со своим пронзительным вибрирующим голосом и с уверенным гитарным аккомпанементом напарника, имя которого до нас не дошло, остался незамеченным.

В августе и сентябре того же 1924 года на *Paramount* были записаны и изданы блюзы «Папы» Чарли Джексона («Papa» Charlie Jackson, 1885–1938), которого считают первым представителем кантри-блюза, получившим успех у издателей. Стоит, однако, прослушать его «Papa's Lawdy, Lawdy Blues» или «Airy Man Blues», чтобы убедиться: профессионально спетые под аккомпанемент собственного банджо, эти песни являются типичными для белых музыкантов того времени...

Нет! Всё это не то... Нужны были *чёрные* музыканты, настоящие *чёрные* блюзмены с Юга! Таковым было желание потребителя, и первыми, кто об этом узнал, конечно же, были дилеры, торговавшие пластинками непосредственно в тех местах, где настоящий, подлинный блюз был востребован больше всего. А какое ещё место во всём Техасе более насыщено жизнью, праздным весельем и разношерстными чёрными людьми, чем Дип Эллум? И в самом Дип Эллуме тоже был свой эпицентр — тот самый угол Элм-стрит и Централ-авеню, где АрТи Эшфорд торговал пластинками!

Вот как живо преподносила этот район ежедневная газета *Dallas Morning News* от 18 ноября: «Дип Эллум — это Бродвей далласского Черного Пояса. Поезжайте туда в любой субботний вечер — и вы увидите тысячи веселящихся и развлекающихся негров, прохаживающихся в приподнятом настроении в поисках развлечений! Отправляйтесь вглубь Черного Пояса, подальше, — и вы поймёте, что Северная Центральная авеню является Кони-Айлендом негритянского района. Она находится на железнодорожных путях, и туда отправляются негры, чтобы весело провести время».²³²

В те самые осенние дни 1925 года, и не исключено, что именно 18 ноября (история любит такого рода совпадения), к АрТи Эшфорду подошел его необычно возбужденный молодой работник и, указав на весёлую толпу, окружавшую слепого сингера, произнес: «Эх, мистер Эшфорд! Вот чьи пластинки надо бы продавать!»

...Система ценностей *race records* в Техасе и Далласе мало чем отличалась от общеамериканской. Как и повсюду, после феноменального успеха в 1920 году Мэми Смит и её «Crazy Blues», выпущенного *OKeh Records*, в театры Дип Эллума стали приглашать одну за другой модных блюзвимен: Трикси Смит (Trixie Smith, 1895—1943), Клару Смит (Clara Smith, 1894—1935), Бесси Смит, Айду Кокс... Их выступления сопровождались активной продажей пластинок, которые раскупались как белой, так и чёрной аудиторией, одновременно способствуя продвижению и местных музыкантов, в первую очередь блюзовых певиц или певцов, похожих на певицу, вроде Джо Паллума...

Но к середине двадцатых ситуация изменилась и в Далласе. Водевильный блюз уже не был столь востребован, и это тотчас отразилось на продаже пластинок. В то же время чёрная публика, обретавшаяся у *Central Track*, всё больше прислушивалась к тем самым сельским сингерам, которые стояли вдоль железнодорожных путей или на углах улиц и за гроши исполняли самые настоящие блюзы. На это-то и обратил сообразительный Сэмми Прайс внимание далласского дилера *Columbia Records*.

Эшфорд и сам уже давно заметил полноватого слепого музыканта, часто исполнявшего блюзы прямо под его окнами, и иной раз даже заслушивался ими, но ему не приходило в голову, что это и есть тот самый блюзовый исполнитель, которого давно ждут. В представ-

лении Эшфорда таковыми могли быть заезжие чёрные звезды, прославленные блюзвимен из юго-восточных штатов, но никак не полунций уличный сингер, да ещё слепой, вот так запросто ошивающийся у его магазина...

С этими мыслями он вышел на тротуар и тотчас услышал высокий голос Лемона:

Как много этих тележек —
разбили такую славную дорогу!
Говорю вам, эти повозки
раздолбали такую хорошую дорогу...
Подружка моя... Мать её не желает меня
на порог пускать.

Детка, не могу я пить виски,
но с ума схожу по домашнему вину.
Милая, ну не умею пить виски, зато
страсть как люблю домашнее винишко!
Нет никакого резона уезжать из Далласа:
вино здесь день и ночь льется рекой!

Эти местные женщины хотят,
чтоб мужики пахали, как волы, с рассвета...
Бабы желают только,
чтоб их мужики вкалывали, как волы, с утра...
Чтобы работали от зари до заката
с кайлом да лопатой в руках.

Есть у меня девушка на понедельник,
на вторник, на среду, четверг,
и на пятницу тоже имеется...
Есть у меня подружка на понедельник,
на вторник, среду, четверг...
И на пятницу — тоже...
По субботам же я дамам раздаю задания
на следующую неделю.

В воскресенье меня не ищите:
поведу недотрогу свою в воскресную школу...
Не ищите меня в воскресенье:
с невестой пойду в воскресную школу, —
Она молоденькая смазливая шоколадка,
но Лемона пока ещё не познала... ²³³

Исполнение блюза сопровождалось восторженным смехом, каверзными репликами и одобрительными возгласами. Когда сингер закончил петь, АрТи Эшфорд услышал приглушённые короткие и немного звенящие звуки, которые трудно спутать с чем-то иным: то падали монеты в жестяную кружку сингера. И бросали их с частотой, невыносимой для слуха дилера *race records*... Вот тут-то Эшфорд и понял, что надо спешить.

Возможно, уже в тот же день он отправлял телеграмму Арту Лейбли, убеждая того выполнить личный заказ: записать местного слепого сингера, которого каждый день слушает огромная толпа. Наверняка, Эшфорд тут же заказал часть тиража, понимая, что каждый чёрный обитатель Дип Эллума захочет купить пластинку Лемона, и не одну... И Лейбли, приняв во внимание, что главный заказчик на будущую пластинку у него уже имеется, решил рискнуть. В пику заносчивому Мэйю Вильямсу, оставшемуся на этот раз в стороне.

В конце декабря 1925 года АрТи Эшфорд и Блайнд Лемон Джефферсон на поезде отправились в Чикаго. ²³⁴

глава 12. «ЧЁРНЫЙ ПОЯС» ЧИКАГО

— Формирование чикагской блюзовой сцены —

— Первая запись Блайнд Лемона —

— Странный дебют и возвращение в Техас —

Расцвет чикагского блюза, этого особенного городского песенного и танцевального стиля, приходится на сороковые и пятидесятые годы, и это одна из славных страниц блюзовой истории. Биг Бой Крудап (Arthur "Big Boy" Crudup, 1905–1974), Санниленд Слим (Sunnyland Slim, 1907–1995), Хаулин Вулф (Chester Burnett/Howlin' Wolf, 1910–1976), Сонни Бой Вильямсон-I (John Lee "Sonny Boy" Williamson, 1914–1948), Мемфис Слим (Memphis Slim, 1915–1988), Мадди Уотерс, Джонни Шайнс (John "Johnny" Shines, 1915–1992), Уолтер Хортон (Walter "Shakey" Horton, 1917–1981), Элмор Джеймс (Elmore James, 1918–1963), Лиллиан Грин (Lillian "Lil" Green, 1919–1954), Вилли Мэбон (Willie Mabon, 1925–1985), Джей Би Лемуар (J.B. Lenoir, 1929–1967), Джекобс Уолтер (Jacobs "Little" Walter, 1930–1968), Отис Спэнн (Otis Spann, 1930–1970)... Лестер Мелроуз (Lester Melrose, 1891–1968), братья Фил и Леонард Чесс (Phil and Leonard Chess, 1917–1969)... Максвелл-стрит (Maxwell Street), Индиана-авеню (Indiana Avenue), Коттедж-Гроув (Cottage Grove)... *Bluebird Records, Cobra, Checker, Vee-Jay...*

Все эти громкие имена и звучные названия, одно перечисление которых может занять многие страницы, — лишь часть истории, которую изучают и о которой пишут специалисты.

И, как всякое значительное явление, чикагский блюзовый стиль имел свою предысторию, а она неразрывно связана с довоенным блюзом, с именами музыкантов, исполнявших блюз в чикагских клубах, театрах, кафе или прямо на углах улиц в двадцатые и тридцатые годы. Криппл Клэрэнс Лофтон ("Cripple" Clarence Lofton, 1887–1957), Биг Билл Брунзи, Чарльз Дэвенпорт (Charles Edward "Cow Cow" Davenport, 1894–1955), Чарли «Папа» Джексон, Джеймс Янси (James

"Jimmy" Yancey, 1894–1951) и Эстелла Янси (Estella "Мама" Yancey, 1896–1986), Люсил Боган (Lucille Bogan, 1897–1948), Лонни Джонсон, Мемфис Минни, Пит «Доктор» Клэйтон (Peter "Doctor" Clayton, 1898–1947), Сиппи Уоллес (Beulah "Sippie" Wallace, 1898–1986), «Джорджия Том» Дорси (Thomas "Georgia Tom" Dorsey, 1899–1993), Джеймс «Джимми» Блайт (James "Jimmy" Blythe, 1901–1931), Кокомо Арнольд (James "Kokomo" Arnold, 1901–1968), Тампа Ред (Tampa Red, 1903–1981), Клэрэнс «Пайнтоп» Смит (Clarence "Pine Top" Smith, 1904–1929), Хосил Томас (Hociel Thomas, 1904–1952), Джон Хенри Барби (John Henry Barbee, 1905–1964), Рузвельт Сайкс (Roosevelt Sykes, 1906–1983), Джонни Темпл (Johnny "Geechie" Temple, 1906–1968), Берта Чиппи Хилл (Bertha "Chippie" Hill, 1905–1950), Литтл Бразер Монтгомери (Eurreal "Little Brother" Montgomery, 1906–1985), Томми МакКленнан (Tommy McClennan, 1908–1962), братья Чарли МакКой (Charles "Папа" McCoy, 1909–1950) и «Канзас Джо» МакКой (Joe "Kansas Joe" McCoy, 1905–1950)...

Это только малая и наиболее известная часть блюзовых музыкантов — пианистов, блюзвимен, харперов, гитаристов и сингеров, — в разное время приехавших в Чикаго из разных концов Юга, чтобы петь и играть там блюзы и таким образом формировать блюзовую сцену великого города. Здесь представлены и музыканты из Дельты, и мемфисская блюзовая традиция, и блюзовая сцена Джексона... Здесь и Арканзас, и Техас, и Алабама с Джорджией, и Кентукки с Теннесси, и обеи Каролины... И непременно Новый Орлеан: не забудем, что ещё с конца десятих годов в Чикаго стали прибывать джазовые музыканты — Джелли Ролл Мортон, Фредди Кеппард (Freddie Keppard, 1889–1933), Кинг Оливер, Джонни Доддс (Johnny Dodds, 1892–1940), Джимми Нун (Jimmie Noone, 1895–1944), Луи Армстронг... В клубах Чикаго играли их неподражаемые бэнды, все музыканты в которых были ещё и непременно блюзменами, и их влияние на формирование музыкальной среды Чикаго — огромно. И конечно, история чикагского блюза неразрывно связана с именем Блайнд Лемона Джефферсона. Он впервые оказался в Чикаго в самом конце 1925 года, прожил в этом городе почти четыре года, сделал здесь свои самые значительные записи, наконец, он погиб на одной из чикагских улиц в декабре 1929 года. И если Блайнд Лемон своими записями и бесчисленными живыми выступлениями влиял

на блюзовых музыкантов по всему Югу, по всей Америке, то влиял он и на музыкантов города, в котором жил...

Как тут не прийти в *грустный восторг* от мысли, что все эти боги и богини блюза жили и играли в одном месте примерно в одно и то же время! «Грустный» оттого, что нам не суждено даже на миг оказаться рядом с ними... Наше счастье уже в том, что от всех этих музыкантов остались бесценные записи, коими наслаждается уже не одно поколение любителей блюза.

...Когда Лемон Джефферсон прибыл в Чикаго, никакого такого чикагского блюзового стиля еще не было и в помине, хотя сам блюз уже прочно обосновался в чёрных кварталах города. Его появление в Чикаго неразрывно связано с миграцией в этот крупнейший мегаполис чёрного населения с Юга и имеет длинную историю.

Как пишет Майк Роу (Mike Rowe) в своей книге *Chicago Blues: The City & The Music*, по преданиям, первым поселенцем на месте будущего Чикаго считается прибывший сюда в 1790 году некий чёрный торговец. «Но настоящий поток чёрных американцев стал прибывать в город в середине XIX века, когда в Чикаго устремились беглые рабы с Юга, а также освобождённые (бывшие рабы) с северо-востока. Чёрное население города выросло с 232 человек в 1850 году до 30 150 к началу XX века. Наиболее интенсивный рост чёрного населения происходил во время и после Первой мировой войны. В результате массивного вливания чёрных возросла концентрация их проживания в отдельных районах города».²³⁵

Аллан Спир (Allan H. Spear) сообщает в своём исследовании *Black Chicago*, что «в конце XIX века большинство негров проживали в некоторых районах Южной Стороны (*South Side*) вперемешку с белыми и тогда ещё было мало сугубо негритянских кварталов (*all-Negro blocks*). К 1915 году начало формироваться афроамериканское гетто. Большой и практически полностью негритянский анклав на *South Side*, а также подобные ответвления на *West Side* приютили бóльшую часть чикагских чёрных».²³⁶

Так называемый «*South Side Black Belt* (Чёрный Пояс Южной стороны) был узкой полосой шириной в несколько кварталов, ограниченной к западу от Вентворт-авеню (Wentworth Avenue) железной дорогой и заводами, а также респектабельными жилыми домами — к востоку от Вабаш-авеню (Wabash Avenue). К 1900 году чёрный район

простирались на юг с 22-й до 39-й улицы».²³⁷ В результате роста миграции с Юга, вызванного развитием промышленности в Чикаго, *Чёрный Пояс* неизбежно стремился к югу или востоку. Расширение компактного проживания чёрного населения на запад ограничивали заводы и железнодорожная инфраструктура. В районе к востоку от Стейт-стрит (State Street), на широких авеню Вабаш, Мичиган (Michigan Avenue) и на Саус-Парк-Гранд-бульваре (South Park Grand Boulevard), когда-то находились прекрасные крепкие дома, в которых жили состоятельные белые жители Чикаго. Из-за наплыва чёрных мигрантов все они переселились на север города, и чёрные, покинув свои хибары, въезжали в их дома, и вскоре район между Стейт-стрит и Вентворт-авеню превратился в трущобы. Постепенно и другие районы, в которые селились чёрные, стали такими же трущобами. Как пишет Аллан Спир, цитируя еженедельник *The Chicago Defender*, «спустя несколько лет эти районы славились "мужчинами и женщинами, наполовину раздетыми, свисающими из окон", "игрой до утра на пианино в стиле рэгтайм", а также "стрельбой и поножовщиной"».²³⁸

Майк Роу считает, что подобная ситуация сложилась из-за особенной чикагской толерантности по отношению к беззаконию и порокам вроде проституции и алкоголизма, хотя толерантность здесь ни при чём. Власть собирала с этих пороков известную дань и только потому их терпела (следовательно — поощряла!), намеренно загоняя эти пороки в районы, где проживали чёрные мигранты с Юга. Главное, чтобы всё это происходило подальше от делового центра, в стороне от мест проживания белых горожан... Кстати, состоятельные чёрные чикагцы стремились выбраться из этих трущоб и уезжали дальше на юг города, в районы Коттедж-Гроув и Вудлон (Woodlawn).

Во время Первой мировой войны появились рабочие места и в других северных городах, включая Детройт (Detroit, MI) и Кливленд (Cleveland, OH), но Чикаго имел перед ними одно неоспоримое преимущество: прямую железнодорожную ветку на Юг, по которой жители из Миссисипи, Луизианы, Канзаса, Теннесси и Арканзаса могли легко до него добраться. Другим преимуществом Чикаго был их, наверное, самый знаменитый в истории города мэр — пресловутый Вильям Томпсон, по прозвищу «Биг Билл» (William Hale Thompson,

1869—1944). Он был заинтересован в притоке чёрных мигрантов, потому что те поддерживали его на выборах в противостоянии с демократами, за которых, в свою очередь, голосовали ирландцы и прочие выходцы из Европы...

Для привлечения чёрных мигрантов активно использовалась пресса, специально издаваемая для чёрных, и особенным влиянием пользовался основанный в 1905 году еженедельник *The Chicago Defender*, сыгравший большую роль в продвижении *race records*, так как на своих страницах рекламировал продукцию важнейших лейблов, издававших *расовые серии* (*race series*). Основатель и редактор еженедельника, чёрнокожий юрист Роберт Эббот (Robert S. Abbott, 1870—1940) призывал чёрных покинуть плантации, оставить ненавистный Юг и переехать на благоприятный Север, сделав Чикаго своим домом. Однажды Эббот даже назначил конкретную дату такого Великого переселения (*The Great Northern Drive*) — 15 мая 1917 года. Воззвания Роберта Эббота, опубликованные в *The Chicago Defender*, передавались из уст в уста, доходили до самых отдаленных уголков Юга и умножали легенды о Чикаго как о процветающем городе, где очень ждут чёрных работников с хлопковых, кукурузных и табачных плантаций, измученных непосильным и унижительным трудом. Эти обращения дали о себе знать, что следует из статистики миграции населения с Юга, и особенно реагировали на них доверчивые жители миссисипской Дельты.

Судите сами. К 1900 году население Чикаго состояло на 78% из мигрантов с Юга, и это было больше, чем в любом другом северном городе. При этом основная часть мигрантов была из Кентукки, Теннесси и Миссури. Миссисипи в этом списке штатов-доноров был на седьмом месте с 3,8 процента. К 1920 году Миссисипи по количеству мигрантов-чикагцев находился уже на втором месте после Теннесси, а еще через 10 лет, в 1930 году, Миссисипи стал безусловным лидером! Выходцы из этого штата составили 16,3% чикагского чёрного населения — 38 356 мигрантов!²³⁹ Заметим, что в числе миссисипских мигрантов было и новое поколение блюзовых музыкантов из Дельты, которые самым деятельным образом принимали участие в становлении особенного чикагского стиля.

Вот как описывает прибывающих с Юга чёрных переселенцев Аллан Спир в своей книге *Black Chicago*:

«Мужчины в изношенных старомодных костюмах, волокущие раздолбанные чемоданы, и женщины, прижимающие растрёпанных босых детей, толпились на Центральной железнодорожной станции (*Illinois Central Station*) на *12th Street*, с надеждой вглядывались в лица прохожих: нет ли знакомых? *Park Row*, небольшой проезд, соединяющий Мичиган-авеню и станцию, был плотно набит людьми. Там приезжие смешивались с местными неграми, приходившими каждое воскресенье, чтобы встретить друга или родственника или же просто посмотреть, кто приехал в город. Прибывшие, если их никто не встречал, обычно не знали, куда податься. Они могли спрашивать швейцара в красной фуражке, как им добраться до дома своего друга, даже не догадываясь, что без точного адреса в таком большом городе, как Чикаго, никакой швейцар им не поможет. Они также могли нанять кого-нибудь из профессиональных проводников, чтобы тот, за определённую плату, помог подыскать ночлег. Некоторые из этих проводников были настоящими, но было и много жуликов, которые наживались на доверии прибывших. Справочная служба и железнодорожная полиция старались помочь мигрантам, предотвращая обман и жульничество, но тем не менее, без знакомых или родственников, первые несколько дней часто становились для прибывшего ужасным испытанием».²⁴⁰

Я разбит и голоден, оборван и в грязи с головы до ног...
Говорю вам, я разбит и голоден, оборван и весь в пыли.
Детка, если отмоюсь, можно ль мне к тебе, домой?

Нет у меня ни матери, ни отца, ни брата,
ни сестрицы тоже...
Говорю тебе, нет ни мамы, ни папы, ни брата, ни сестры.
Потому я так хочу пойти с тобой.

Будешь скучать по мне, женщина, считать дни,
пока нет меня рядом...
Затоскуешь по мне, станешь считать дни,
пока нет меня.

Я уезжаю, чтобы построить собственную железную дорогу.

Хочу сейчас побыть с тобой наедине...
Говорю тебе, хочу с тобой пошалить немного.
Если снова ускользнешь — это случится в последний раз.

Наверное, подружка моя нашла мой амулет —
чёрной кошки кость.
Думаю, детка моя нашла мой амулет, той
чёрной кошки кость:
Ушёл от неё в воскресенье — но в понедельник
снова под окном стою.

Хочу показать вам, женщины, что беззаботная
любовь с нами делает.
Хочу показать вам, женщины, на что беспечная
любовь способна:
Заставляет такого, как я, парня ускользать из дома.

Если меня больше не хочешь,
почему ж не скажешь?
Говорю, если не нужен я тебе, детка,
просто скажи об этом:
Я вмиг разыщу другой адрес, куда мне податься.²⁴¹

Блайнд Лемон Джефферсон прибыл в Чикаго в сопровождении АрТи Эшфорда, поэтому особенных проблем в чужом большом городе он не испытывал. Да и приехал он сюда не по своей инициативе и не навсегда, но лишь на короткое время, с тем чтобы записаться на пластинку, о чём его настоятельно просил земляк Эшфорд, и этим немного подзаработать...

Когда именно Лемон впервые переступил порог студии — в самом конце декабря 1925 года или в самом начале января нового 1926 года — точно не определено. Известно только, что в первую сессию были записаны два его спиричуэлса «I Want To Be Like Jesus In My Heart» и «All I Want Is That Pure Religion», после чего слепой сингер вернулся в Техас. Что произошло в студии и почему не было даже попытки записать блюзы (иначе бы остались хотя бы номера записанных тейков) — тоже не известно. Ведь не из-за двух церковных гим-

нов, которые на *Paramount* и не подумали издавать, Блайнд Лемона привез в далекий Иллинойс АрТи Эшфорд!

Алекс ван дер Туук, главный специалист по истории лейбла, предполагает, что Лемон Джефферсон не записал блюзы по религиозным соображениям: возможно, самая первая сессия звукозаписи была организована в *Rodeheaver studio* в воскресенье, а в этот день петь блюзы грешно.²⁴²

Действительно, если сессия пришлась на воскресный день (это либо 27 декабря 1925 года, либо 3 января 1926 года), то член конгрегации *Shiloh Primitive Baptist Church* в Кёрвине вполне мог отказаться петь блюзы даже за большие деньги. По воспоминаниям реверенда Рубина Лэйси, однажды Блайнд Лемон в подобном же случае отказался принять десять долларов за исполнение песни:

«Я не смог бы сыграть её, даже если бы вы мне давали двести долларов. Мне нужны деньги, но я всё равно не смог бы её сыграть. Моя мама всегда просила меня, не играть ни для кого по воскресеньям. А сегодня — воскресенье!» — приводит слова Лемона Джефферсона реверенд Рубин Лэйси.²⁴³

Не исключено, что мы здесь имеем дело с отголосками какого-то конфликта, случившегося в самой студии или в офисе *Paramount*. Возможно, отъезд Лемона, так и не записавшего ни одного блюза, вызван противоречиями между ответственным за издательскую политику лейбла Мэйо Вильямсом и коммерческим директором Артуром Лейбли, ступившим «не на свою территорию», как мог посчитать Вильямс. А может, это связано с интересами АрТи Эшфорда, которые не совпали с намерениями Лейбли и *New York Recording Laboratories*. Как бы то ни было, Блайнд Лемон уехал в Техас, а спустя два месяца вновь вернулся в Чикаго, под покровительство всё того же Арта Лейбли, который сумел распознать огромный творческий и коммерческий потенциал слепого блюзмена.

глава 13. ФАВОРИТ ПАРАМАУНТА

- *Студия Орlando Марша и первые блюзы Лемона* —
- *Вторая революция в сфере race records — Выдвижение Paramount — Отношения с менеджментом* —
- *Фортепианный аккомпанемент Перкинса* —
- *Сочинение блюзов — Дэвид Эванс и классификация блюзов Лемона — Признания Сан Хауса* —

Вторая и все последующие сессии Лемона Джефферсона были организованы в студии, принадлежавшей инженеру и предпринимателю от звукозаписи Орlando Маршу (Orlando R. Marsh, 1883–1938) и поэтому называвшейся *the Marsh Laboratories*.

Дело в том, что до середины 1929 года компания *New York Recording Laboratories* и лейбл *Paramount* своей студии не имели, поэтому размещали заказы на запись в частных студиях, располагавшихся в Нью-Йорке и Чикаго. Когда Чикаго стал играть бóльшую роль в грамзаписи, и особенно в индустрии *race records*, менеджеры *Paramount* оставили Нью-Йорк и размещали заказы именно в этом городе.²⁴⁴ В Чикаго была записана вся основная часть парамаунтской *расовой серии*, причём музыкантов в основном записывали в студии Орlando Марша, которому платили фиксированную сумму за каждый мастер. Кроме работы на *Paramount*, Марш записывал и радио-программы. Оборудование у него было допотопным, что отражалось на качестве прессинга, к тому же восковые мастера плавились от жары, поэтому *Paramount* мало записывал летом.

По воспоминаниям Мэйо Вильямса, Орlando Марш мог записывать кого угодно, лишь бы за это платили. Самого Марша он называл *беспечным звукоинженером*: возможно, из-за того, что однажды уже готовые восковые матрицы пожрали крысы, забравшиеся в неплотно закрытый ящик. Мэйо Вильямс также вспоминал, что во время контактов с Орlando Маршем надо было всё время следить за своей речью, чтобы не разгласить какой-нибудь профессиональный секрет.

Опасно, например, было назвать какое-то имя или упомянуть песню: всё это могло тотчас стать достоянием конкурентов, которые не дремали... Еще одной напастью было то, что *Marsh Laboratories* находилась в непосредственной близости от городской навесной железной дороги (*Elevated Railroad*), грохот которой не давал нормально работать. Из-за этого Марш несколько раз переезжал из одного строения в другое, но покинуть квартал не решался, так как в том районе размещались студии конкурентов. В конце концов он закрепился в комнате номер 707 на седьмом этаже здания, принадлежавшего компании *The Lyon & Healy*, выпускавшей арфы... Сегодня это историческое для нас девятиэтажное здание находится по адресу *78 East Jackson Boulevard*. Историческое, потому что сюда приходил Блайнд Лемон и именно здесь запечатлены самые важные его песни и блюзы...

Алекс ван дер Туук полагает, что первая сессия в студии Орlando Марша состоялась в середине марта, так как процесс регистрации копирайта на записанные песни в Библиотеке Конгресса (*Library of Congress*) занимал тогда пять недель, а «Booster Blues» и «Dry Southern Blues» — первые из блюзов, записанных Лемоном, — зарегистрированы соответственно 20 и 30 апреля 1926 года.²⁴⁵ Кроме них, в эту сессию были записаны еще «Got The Blues» и «Long Lonesome Blues».²⁴⁶

Арт Лейбли, предчувствуя удачу, действовал быстро, и первая лемоновская пластинка появилась на рынке уже через две-три недели, о чем сообщила реклама в *the Chicago Defender* от 3 апреля 1926 года:

«Booster Blues» by Blind Lemon Jefferson

Вот настоящий старомодный блюз,
исполненный настоящим старомодным
блюзовым сингером — Блайнд Лемоном
Джефферсоном из Далласа! "Booster Blues" и
"Dry Southern Blues" на двух сторонах
пластинки — это две старые мелодии Блайнд
Лемона. Он поёт и бренчит на своей гитаре в
настоящем южном стиле, на самом деле
заставляет её говорить. Заполучите пластинку
Paramount № 12347 в магазине своего дилера
или отправьте нам купон!»²⁴⁷

Ещё через несколько недель вышла вторая пластинка, с «Got The Blues» и «Long Lonesome Blues», которая также сопровождалась рекламой, размещенной в *the Chicago Defender* от 1 мая.

Лейбли и его коллеги по бизнесу, включая и АрТи Эшфорда, надеялись на успех, но они не предполагали, что обе пластинки произведут настоящую революцию в сфере *race records*, изменят представление о подлинном блюзе и о музыкальной культуре черной Америки, породят настоящую погоню конкурентов за эпигонами Блайнд Лемона и положат начало эре кантри-блюза.

Эталоном лемоновского звучания, как вокального, так и гитарного, поднявшего планку требований ко всем блюзовым музыкантам (прошлого и будущего!), законно считается «Long Lonesome Blues», вскоре ставший рэйс-бестселлером (*race best-seller*), а значит, принёсший владельцам и менеджерам *Paramount* немалый доход. По мнению Стивена Колта и Гэйла Уордлоу, Лемон своим фантастическим исполнением «Long Lonesome Blues» «привносит в блюз джазовую непредсказуемость. Аккомпанируя себе на гитаре, Джефферсон старался создать отдельный проигрыш для каждой новой вокальной фразы, играя так быстро, как только могли двигаться его пальцы». ²⁴⁸

Сразу по окончании сессии Блайнд Лемон уехал домой в Техас, но обе его пластинки оказались настолько коммерчески успешными, что слепого сингера очень скоро вызвали в Чикаго, где в конце апреля и в начале мая были проведены три новые сессии, во время которых записаны «Black Horse Blues», «Corinna Blues», «Got The Blues», ещё раз феноменальный «Long Lonesome Blues», дважды отчаянный «Jack O'Diamond Blues» и, наконец, «Chock House Blues». Все эти блюзы вскоре были отпрессованы на фабрике в Грэфтоне и поступили в продажу. Конечно, эти пластинки Лемона появились в магазине Эшфорда в Далласе и, несомненно, дошли до Вортема.

В чем же состояла революционность изданных на *Paramount* блюзов Блайнд Лемона Джефферсона и почему их издание всё спутало на устоявшемся рынке *race records*?

Колт и Уордлоу справедливо замечают в своей статье о *Paramount*, что Лемона невозможно было скопировать. Компании-конкуренты, как ни старались, не могли подыскать сингеров, могущих испол-

нять ковер-версии блюзов Лемона Джефферсона или даже хоть что-то на них похожее.²⁴⁹

Действительно, до сих пор ведущие лейблы — *Victor*, *Columbia*, *Gennett*, *Okeh*, *Brunswick-Vocalion*, — издавая свои *расовые серии*, могли между собой конкурировать: своевременно отвечать на вызов, реагировать на конъюнктуру, одалживать или переманивать друг у друга артистов, записывать новые версии популярных песен и блюзов и так далее... И уж совсем их не беспокоил *Paramount*, лейбл второго плана, штампующий пластинки ужасного качества, у которого, кроме Гертруды «Ма» Рэйни, блистательной Айды Кокс да ещё обворожительной Трикси Смит, до тех пор, кажется, не было звёзд.

На них у *Columbia* были Эдит Вилсон (Edith Wilson, 1896—1981), Клара Смит, наконец, Бесси Смит, дебютная пластинка которой, с «Down Hearted Blues», продалась только за первые полгода в количестве 750 тысяч копий!.. Их коллеги-конкуренты из *Victor* записывали и издавали с 1923 года Лиззи Майлс, Этель Ридли (Ethel Ridley), Розу Хендерсон (Rosa Henderson, 1896—1968)...

Vocalion продвигал блюзы в исполнении Лины Хенри (Lena Henry), Виолы МакКой (Viola McCoy, 1900—1956), Вирджинии Листон (Virginia Liston, 1890—1932), Лулу Джексон (Lulu Jackson), все той же Розы Хендерсон и других...

Gennett наиздавали много блюзов в исполнении малоизвестных даже в те годы исполнителей (такова была издательская политика лейбла), но они же записали и издали несколько громких имен, а свою *расовую серию* начали в 1921 году с записи ныне забытых певиц Дэйзи Мартин (Daisy Martin), Фло Берт (Flo Bert) и Элизы Кристмас (Eliza Christmas). В 1923 году *Gennett* записали и издали Виолу МакКой, Эдну Никс (Edna Nicks) и Сэмми Люиса (Sammie Lewis), блюзового сингера, поющего женским голосом. Как известно, *Gennett* специализировался на записи и издании джаза и в этом не имел конкурентов. Какой там *Paramount*!

В *Okeh Records* вообще никого не боялись — в издании блюза они были первыми: Альберта Хантер (Alberta Hunter, 1895—1984), Лиззи Майлс, Берта «Чиппи» Хилл, Дора Карр (Dora Carr), Люсил Боган, Хелин Хьюмс (Helen Humes, 1913—1981), Эстер Биго (Esther Bigeou, 1895—1936), Вирджиния Листон, Сара Мартин, Лаура Смит (Laura

Smith), Бесси Мэй Смит (Bessie Mae Smith), Айрин Скраггс (Irene Scruggs, 1901–1981), Сиппи Уоллес, Луиз Вонт (Louise Vant) и другие. К тому же на *OKeh* активно издавались такие гитаристы-виртуозы, как Лонни Джонсон и Силвестер Вивер... При этом у каждого из лейблов всегда находился достойный ответ конкуренту, для чего привлекались не только лучшие (или похожие на лучших) исполнители и исполнительницы, но и профессиональные композиторы, чутко следившие за музыкальной и рыночной конъюнктурой.

И вот у *Paramount* появляется слепой уличный сингер из Техаса, который поёт и играет нечто такое, чему нет аналога, что нельзя подделать и чему невозможно научить кого бы то ни было, пусть даже самого способного и талантливого... То, чему невозможно подыскать замену, и есть самобытность и уникальность, а это — главное в искусстве! Теперь это стало главным и в таком бизнесе, как *race records*!

Да, Блайнд Лемон Джефферсон, как только появился на блюзовой сцене, раз и навсегда стал единственным, неповторимым и недосыгаемым. Это касается и его голоса, и гитарного аккомпанемента, который поднят сингером на равную высоту с вокалом. И сами тексты песен, как верно замечают Колт и Уордлоу, были для слушателя новыми: в них, например, был юмор, прежде отсутствовавший в кантри-блюзе. (Уточним, речь о блюзах, записанных на пластинки!) Вместе с этим совершенно неприкрытая и неподдельная душевность, драматически напряженный голос слепого сингера внушали абсолютное доверие к нему чёрной публики, прежде всего выходцев из южных штатов. Они тотчас признали в Джефферсоне *своего*. Не случайно Мэйо Вильямс считал Лемона *соул-сингером*, а *soul* — это *душа*!

Вспомним кратко о том, какую трансформацию претерпел блюз, с тех пор как был впервые записан на звуковой носитель.

Вильям Хэнди услышал первородный блюз на вокзале в Татвайлере ещё в 1903 году и переложил его на ноты, которые спустя несколько лет зазвучали в исполнении солидных профессиональных оркестров, и таковым блюз был впервые записан на пластинку. Как написал о Хэнди уже не раз цитированный нами Джон Весли Уорк-III, «он уловил дух новой музыкальной формы, преобразовал его в новую движущую силу танца и первым с успехом представил его американским танцевальным и концертным залам».²⁵⁰ Между тем не надо быть про-

фессором Университета Фиска, чтобы догадаться: «блюз», который с большим воодушевлением исполняли музыканты, скажем, из *Victor Military Band*, имел очень мало общего с тем, что когда-то услышал Вильям Хэнди на вокзале в Татвайлере...²⁵¹

Затем блюзы записывались в исполнении профессиональных вокалистов, как белых — Мортон Харви (Morton Harvey, 1886—1961), Софи Такер (Sophie Tucker, 1884—1966), — так и чёрных — Берт Вильямс (Bert Williams, 1874—1922). Их «блюзы» тоже очень далеки от своей первородности, и вовсе не случайно само это слово мы пишем в кавычках. Послушайте первый из записанных джаз-бэндов — *The Original Dixieland Jazz Band*, все участники которого были *белыми*. Их пластинка с «Livery Stable Blues» имела громадный успех и, наряду с записью «Saint Louis Blues» в исполнении Софи Такер, стала самой продаваемой, а записи *The Original Dixieland Jazz Band* открыли эру джаза.²⁵² Но открыли ли эти пластинки эру блюза? Разумеется, нет, потому что блюза в них не много, хотя в самом Новом Орлеане, откуда прибыли Ник ЛаРокка (Dominic James "Nick" LaRocca, 1889—1961) и его партнёры по бэнду, подлинным блюзом уже дышало всё...

Эра блюза в грамзаписи началась тогда, когда в студиях оказались первые блюзвимен, начиная с Мэми Смит с её «Crazy Blues», записанным для *Okeh* в августе 1920 года. И хотя отдельные критики и по сей день не считают «Crazy Blues» блюзом, то был прорыв и самая настоящая революция в области звукозаписи... И вот, с появлением Блайнд Лемона Джефферсона в чикагской студии Орландо Марша, грянула вторая революция, еще более глубокая, еще более почвенная, которую также называют *The Second Race Record Boom*.

В отличие от блюзвимен, в том числе и великих, в отличие от других чёрных музыкантов, записанных на *race records*, Блайнд Лемон не был, что называется, *артистом*. Исполняя блюзы, он не играл ту или иную роль, а оставался самим собой — слепым уличным сингером из сельских глубин Техаса, то есть был самым настоящим фолк-музыкантом (*музыкантом из народа*), форму и способ донесения песни, музыкальный почерк, гитарную технику, особенности произношения и прочие исполнительские нюансы которого невозможно повторить, потому что для этого надо было бы прожить его жизнь. До той поры записывали лишь белых фолк-музыкантов вроде Фиддлин Джо-

на Карсона (Fiddlin' John Carson, 1868—1949) из Джорджии или Анкла Дэйва Мэйкона (Uncle Dave Macon, 1870—1952) из Теннесси, которых издавали и продвигали соответственно *OKeh* и *Vocalion*. Прежний па-рамаунтский фаворит — «Папа» Чарли Джексон хоть и был *чёрным*, но по записям, если этого не знать, его с трудом отличишь от *белого*...

Блайнд Лемон Джефферсон — первый из великих чёрных фолк-музыкантов, кто был записан на пластинку, представлен Америке и получил признание. В этом-то и состояло историческое предназначение кантри-блюза: на сцену вышли не артисты (пусть даже и чёрные), с бóльшим или меньшим успехом игравшие чёрных же обитателей южных каунти, — а сами эти обитатели! В этом смысле Блайнд Лемон проложил путь и Чарли Пэттону, и Томми Джонсону, и Сан Хаусу, и Скипу Джеймсу, и Блайнд Вилли МакТеллу (Blind Willie McTell, 1898—1959), и всем прочим блюзовым сингерам из *Deep South*. Он открыл дверь настоящему, первородному блюзу и установил его высочайшие стандарты, до того не существовавшие на рынке *race records*!

Я шёл всю дорогу от Далласа,
шел в Вичиту-Фоллс...
Говорю, брел пешком от самого Далласа
до Вичиты-Фоллс.
Не потеряй я подругу свою — сидел бы себе дома.

Некоторые женщины, завидев мужика,
кидаются за креслом-качалкой...
Как только видят брата нашего эти дамочки —
бегут за креслом-качалкой:
«Хочу подурачиться с парнишкой этим, дам знать,
что я вовсе не против».

Такие холода в Китае, что стихло пенье птиц...
Такие морозы там, в Китае, что птицы
более не поют.
Всё терпел я, но взбесился, когда сломала ты
перстень бриллиантовый мой.

Хей, детка! Папочка действительно сильно
любит тебя, чёрт побери!
С тобой разговаривают, милая!
Папочка тебя на самом деле так любит!
Почему ты плачешь, дорогуша?
Папочка всё тебе позволяет!

Что ж, уверен, подружка моя запрыгает
и закричит...
Говорю вам, подруга моя будет прыгать и
от радости кричать,
Когда придёт письмо, что Лемон написал
пару дней назад.

Скажи, пожалуйста, детка, в чем дело?
Почему не получаю я писем?
Скажи, подруга, почему папочка-Лемон
не получает писем?
Снилось мне прошлой ночью, как чёрная кошка
перешла тебе дорогу.

Утром проснулся —
блюз вокруг кровати моей...
Когда проснулся этим утром —
блюз стоял у кровати моей.
Хотел позавтракать — так блюзом пропитан был
даже хлеба кусок...²⁵³

В продолжение трёх с половиной лет, с января 1926 года и вплоть до конца 1929 года, Лемон Джефферсон оставался наиболее востребованным музыкантом *Paramount*, проведя множество сессий и записав более девяноста песен, абсолютное большинство из которых — блюзы. При этом значительная их часть сочинена самим Лемоном, что особенно ценилось издателями. Блайнд Лемон Джефферсон стал настоящим фаворитом, звездой *Paramount*, обеспечив этому лейблу

одно из лидирующих мест на рынке *race records*, а менеджерам *New York Recording Laboratories* — немалые доходы.

С мая и до конца 1926 года были проведены ещё три сессии, во время которых записаны и впоследствии изданы десять лемоновских шедевров: «Beggin' Back», «Old Rounders Blues», «Stocking Feet Blues», «That Black Snake Moan», «Wartime Blues», «Broke And Hungry», «Shuckin' Sugar Blues», «Booger Rooger Blues», «Rabbit Foot Blues», «Bad Luck Blues». Это пять пластинок, к которым добавим ещё одну — со спиричуэлсами «I Want To Be Like Jesus In My Heart» и «All I Want Is That Pure Religion», записанными во время самой первой сессии: летом 1926 года их решили издать под именем *Deacon L.J.Bates...*

В августе 1926 года, на волне всё возрастающей популярности Лемона, *Paramount* привлёк ещё одного слепого сингера, на этот раз из юго-восточной части Америки, — Блайнд Блэйка. Он был аккомпаниатором Лиолы Вилсон (Leola B.Wilson) во время записи двух её блюзов в июле того же года, и Мэйо Вильямс, распознав в Блэйке выдающегося музыканта, предложил ему сделать сольные записи. Как и лемоновские, пластинки Блэйка также пользовались огромным успехом у чёрной публики, к радости коммерсантов из *New York Recording Laboratories* и к зависти конкурентов.

Кроме Блайнд Блэйка, всё в том же августе 1926 года с подачи Хэрри Чарльза в чикагской студии появляется необыкновенный гитарист и сингер Бо Вивил Джексон (James “Bo Weavil” Jackson), о котором Стивен Колт и Гэйл Дин Уордлоу высказались как об одном из *трех-четырех самых великих блюзменов всех времен (Bo Weavil Jackson incontestably ranks among the three or four greatest bluesmen of all times)*. Слушая «You Can't Keep No Brown» и другие его записи сначала для *Paramount*, а затем для *Vocalion*, нечем возразить.²⁵⁴

Ещё раз повторим: и Блайнд Блэйк, и Бо Вивил Джексон, и все последующие герои *Paramount* были востребованы на волне коммерческого успеха пластинок Лемона Джефферсона.

Но как и чем платила компания своему великому фавориту за многотысячные или даже миллионные тиражи его пластинок, вообще за ту огромную роль, которую он сыграл для раскрутки лейбла?

В статьях о Джефферсоне рассказывается об автомобиле *Ford*, который как будто бы ему купил заботливый Мэйо Вильямс за 725 дол-

ларов, так что слепой сингер смог нанять себе шофёра; также о том, что у него был ещё и *Dodge*, на котором Лемон вроде бы приезжал в родной Вортем; и о том, что сингеру был открыт банковский счёт, где скопилось аж... полторы тысячи долларов... Между тем Чартерс пишет, что отношения Блайнд Лемона с Мэйо Вильямсом и *Paramount* были далекими от идеальных: платили Лемону очень мало, вроде бы он получал только символические выплаты от своих многочисленных успешных пластинок. «Он оставался с *Paramount*, — пишет Самюэль Чартерс, — потому что Мэйо Вильямс поставлял ему женщин и алкоголь. Лемон к этому времени уже был довольно нечистоплотным и развращённым (*dirty, dissolute man*), его мало что интересовало, кроме женщин и ликёра. К концу каждой сессии Вильямс готовил для Лемона несколько долларов, бутылку и проститутку». (*At the end of a recording session, Williams would have a few dollars for him, a bottle and a prostitute.*)²⁵⁵

Правда это или нет — как проверить?

Не гладко складывались отношения владельцев *New York Recording Laboratories* и с самим Мэйо Вильямсом, который испытывал давление со стороны Артура Лейбли, в конце концов занявшего его место. Кроме того, Вильямс был недоволен низким качеством парамаунтских записей и прессинга, являвшимся тормозом для развития компании. Вероятно, из-за этого Мэйо Вильямс и ушел к конкурентам в *OKeh Records*, который с 1926 года стал частью *Columbia*. Очевидно, что Вильямса попросту переманили, причём не одного. Вместе с ним ушел и главный фаворит лейбла — наш герой, Лемон Джефферсон...

Я написал «ушёл». Но нет — его увели. И о том, каким образом Лемон оказался в студии *OKeh* и что из этого получилось, мы расскажем позже. Пока же сообщим, что в распоряжении конкурентов он пребывал недолго, отметился лишь одной сессией, после чего вернулся в *Paramount*.

Не знаю, к каким ухищрениям и поощрениям прибегал Артур Лейбли, сменивший Мэйо Вильямса на посту директора по звукозаписи *Paramount*, чтобы удерживать Лемона Джефферсона в лоне компании, но нигде не встречаются сведения о том, что слепой сингер сильно разбогател. Да, он уже не стоял с жестяной кружкой на тротуаре, возможно, пользовался автомобилем и мог позволить се-

бе шофёра, наверное, у него даже имелся счёт в банке, на котором скопились кое-какие деньги. Известно, что Лемон хорошо одевался, вероятно, пил и ел лучше прежнего, не отказывал себе в безобидных удовольствиях... Но не надо забывать, что издаваемые пармаунтские пластинки с его песнями и блюзами расходились миллионными тиражами...

Роберт Диксон и Джон Годрич в своей книге *Recording The Blues* публикуют составленный ими приблизительный график ежегодного издания блюзовых и госпел-записей ведущими лейблами в их *race series*. На этом графике отражён невероятный рост количества изданий чёрной музыки: в 1921 году таковых было всего около двадцати наименований, в 1925 году — примерно двести пятьдесят, а в 1927 году их насчитывалось уже более пятисот!²⁵⁶

Но это количество наименований. Каковы тиражи?

Исследователь Джефф Тодд Титон утверждает в книге *Early Downhome Blues*, что продажи тоже были феноменальными, и, ссылаясь на сборник *Negro Workaday Songs*, составленный фольклористами Ховардом Одумом (Howard W. Odum, 1884—1954) и Гаем Джонсоном (Guy Benton Johnson, 1901—1991), сообщает, что чёрные жители Америки покупали пять или шесть миллионов пластинок ежегодно. Титон, однако, считает эту цифру сильно заниженной и добавляет, что если взять во внимание рост изданий к 1927 году, а также учесть компании, обойдённые этими исследователями, то число проданных *race records* дойдёт до десяти миллионов в год, что равняется численности всего чёрного населения Америки в те дни.²⁵⁷

Уместно отметить, что в так называемых *race series* выходили не только блюзы и госпел, но и ранний джаз: пластинки Кинга Оливера, Флетчера Хендерсона, Желли Ролл Мортон, Луи Армстронга и многих других джазовых музыкантов. А вот их покупателями были не только чёрные. Но в любом случае тиражи блюзовых пластинок исчислялись миллионами, а Блайнд Лемон Джефферсон был к 1928 году одним из лидеров продаж. При стоимости пластинки в магазине 75 центов и при её себестоимости 25—27 центов можно подсчитать доходы, получаемые владельцами и менеджерами компании.²⁵⁸

Даже если бы великий слепой сингер получал за каждую из пластинок всего лишь один цент... да бог с ним — полцента! — он был бы состоятельнейшим господином! Но с чёрными сельскими музыкан-

тами с Юга расплачивались в основном выпивкой, закуской (или, как с Лемоном, проституткой), ещё какой-то мелочью за каждую из записанных сторон да ещё обещаниями будущих гонораров за проданные пластинки... Это ведь не великие блюзвигены вроде «Ма» Рэйни или Бесси Смит, имевшие, кроме общенациональной известности, еще и агентов, покровителей, промоутеров, наконец, надежную «крышу» и так далее! А нищий чёрный сельский сингер, привезённый из южных каунти в далекий и чужой северный город, совершенно не разбирающийся в хитросплетениях и тонкостях звукозаписывающего бизнеса, не знающий ни цен, ни рынка, подчас не имеющий даже исправного инструмента, — находился полностью в руках опытных менеджеров компаний, которые (не будем лукавить!) рассматривали его не как партнёра по бизнесу, а как дешёвый ресурс для собственного обогащения — не более...

Не об этом ли свидетельствует дошедший до нашего времени постыдный эпизод, случившийся в Порт-Вашингтоне (Port Washington, WI), где располагался главный офис *The Wisconsin Chair Company (WCC)*, которой принадлежала *New York Recording Laboratories* и в конечном счёте *Paramount*?

Лемон Джефферсон никогда не был в грэфтонской студии, но в самом Грэфтоне бывал по делам, как и «Ма» Рэйни, которая тоже никогда не записывалась в Грэфтоне.²⁵⁹ В Порт-Вашингтоне, находящемся в десятке миль севернее Грэфтона, студии не было, там располагались лишь офисы *Paramount*, которыми руководили Хенри Стефани (Henry Stephany) и Артур Лейбли. Чёрных музыкантов там видели редко, когда они иной раз приезжали в бухгалтерию. Однажды и Блайнд Лемон оказался в офисе компании по каким-то делам и, как вспоминает секретарша, войдя в офис в ветреный зимний день, попросил платок или салфетку...

Как же отреагировали служащие компании на эту ничего не стоящую просьбу, с которой к ним обратился музыкант, приносящий компании огромные доходы, тот, чьими песнями восхищались миллионы американцев?

В ответ кто-то из служащих бросил Лемону пыльную тряпку (*one of the men threw him a dust cloth*)...²⁶⁰

В книге *Paramount's Rise and Fall* подтверждается этот позорный эпизод. Когда связались с той самой секретаршей, Катериной Райян (Catherine Ryan), и спросили, действительно ли слепым музыкантом, попросившим салфетку, был Блайнд Лемон Джефферсон, — она, взглядев на фотографию, ответила утвердительно. Миссис Райян также уточнила, что этот случай произошёл в главном корпусе WCC в Порт-Вашингтоне. Имя Лемона Джефферсона звучало у них часто, и она считала его главной звездой лейбла. (*Jefferson was referred to on frequent occasions, and she therefore thought he was the label's main star.*)²⁶¹ Вне всякого сомнения, это знал и тот самый белый сотрудник компании, который в ответ на просьбу помочь — швырнул слепому сингеру пыльную тряпку: уж где-где, а в главном офисе компании, которой принадлежал *Paramount*, рекламные плакаты с портретом Лемона имелись. Чёрные в Порт-Вашингтоне или в Грэфтоне были редкостью, а чёрным и к тому же слепым, вошедшим в офис *The Wisconsin Chair Company*, мог быть только Блайнд Лемон Джефферсон да ещё Блайнд Блэйк...

Это, конечно, всего лишь возмутительный эпизод, но он наглядно характеризует отношение белых офисных работников компании к прибывшим на сессии музыкантам с Юга. Ведь если бы их действительно уважали и ценили главные менеджеры, видели в них полноправных партнёров по бизнесу, вряд ли бы подобное хамство позволил себе хоть кто-нибудь из их сотрудников... Можно только догадываться, какую душевную боль испытал необычайно тонкий и чувствительный слепой музыкант.

Таковым в действительности было отношение к Лемону Джефферсону, к Блайнд Блэйку и ко всем прочим сельским блюзменам с Юга, чего бы потом, спустя десятилетия, эти белые господа не наговорили в своих поздних интервью, статьях, мемуарах...

Примерно об этом же пишет Вильям Барлоу в своей книге *Looking Up At Down*: «Маловероятно, чтобы Блайнд Блэйк получал какие-то гонорары за свой уникальный репертуар, хотя его пластинки были коммерчески успешными. За сессию звукозаписи ему обычно давали бутылку и выплачивали фиксированную сумму за пение и гитарный аккомпанемент. Это, скорее всего, касается и Блайнд Лемона Джефферсона, легендарного техасского блюзового оракула, записавшего

для *Paramount* в период с 1926 по 1930 год семьдесят пять песен. Джефферсону принадлежит авторство (*composer credits*) на тридцать одну из его вещей, в то время как на двадцать четыре песни авторство вообще не зарегистрировано. Наиболее вероятно, что за студийные сессии ему также платили фиксированную плату, а от гонораров он отказывался».²⁶²

Но что значит «отказывался»? Просто когда при расчёте спрашивали: «*Сейчас* выплатить за записанные песни или *потом* за проданные пластинки?» — чёрные музыканты, понимая, что имеют дело с белыми бизнесменами, и зная цену их слову *потом*, всегда предпочитали пусть меньшее, но *сейчас*. И правильно делали, потому что их «благодетелей» интересовала лишь прибыль и тиражи пластинок...

Всё сижу тут да раздумываю, поместится ли
моя одежда в этот спичечный коробок...
Сижу и все думаю, влезут ли все мои тряпки
в этот спичечный коробок.
Не много у меня барахла, но путь очень дальний
предстоит...

Одна девчонка, что с того конца города, станет моим
плюшевым медвежонком...
Девчонка, с другого конца города, будет моей игрушкой:
«Надень на меня верёвку — я всюду последую за тобой».

А та другая, хромая, боже, ни на что не годна...
Говорю тебе, та, хромоногая, ни на что уж не годится,
Оставил её прошлой ночью в порту, закричал:
«Продаю свою ягодку!»

Не понимаю, почему эти женщины так подло
со мной поступают...
Никак не разберу: за что мне от этих баб достаётся?
Думается мне, что такого хорошего, как я,
они еще не встречали.

Что ж, проснулся сегодня с мыслями тяжкими в голове...
Как проснулся утром — сразу же волнения душу охватили:
Женщина, которую люблю, она ни минуты покоя
мне не даёт.

Скажи же, дорогуша, кто за главного у тебя?
Скажи, милая, кто хозяин твой будет?
Я потому всё интересуюсь, что... не могла бы ты
насчёт меня с ним договориться?...²⁶³

Вильям Барлоу пишет о семидесяти пяти песнях (наверное, имел в виду только блюзы), записанных Лемоном для *Paramount*. Другой автор — Илия Волд, проведший подсчеты записей блюзовых музыкантов за 1920—1942 годы, сообщает, что у Лемона издано восемьдесят шесть сторон с песнями и блюзами.²⁶⁴ Если исключить восемь песен, записанных для *OKeh*, за *Парамаунтом* остаётся семьдесят восемь! Какие-то из них были записаны дважды... Если взять справочник *Blues & Gospel Records* и посчитать номера матриц, записанных Блайнд Лемоном для *Paramount* и *OKeh*, то таковых насчитывается сто одна!²⁶⁵

Френсис Дэвис полагает, что многие из мелодий, также как и куплетов, были старше Лемона и, следовательно, были им *разучены*, а не сочинены. Его песни о проблемах с женщинами, о бездомных, о тюрьмах — это, скорее, представление аудитории Блайнд Лемона обо всём этом, а не его собственное. Джефферсон пел о том, что было знакомо чёрному южанину первой четверти прошлого века, и очень мало открывался нам о жизни собственной.²⁶⁶

Скруплезную работу с текстами лемоновских блюзов проделал Дэвид Эванс. Он даже составил таблицу, классифицировав блюзы по нескольким важным категориям:

«Я классифицировал каждый текст как *тематический* (*thematic*), то есть развивающий одну-единственную тему, *нетематический* (*nonthematic*) и *частично тематический* (*partly thematic*). К последним относятся блюзы, в которых по крайней мере три строфы связаны между собой какой-то общей темой. Кроме того, я классифицировал каждый текст как *оригинальный* (*original*), *традиционный* (*traditional*) и *частично традиционный* (*partly traditional*). Все или почти все строфы

традиционных текстов встречаются в различных комбинациях в других фолк-блюзах, исключая, конечно, те, которые определённо почерпнуты позже из записей самого Джефферсона. В *частично традиционных* текстах около половины куплетов оригинальные, а остальные — традиционные. "How Long Blues" я отнёс к нетрадиционным блюзам, так как очевидно, что это "*ковер*" с другой пластинки». ²⁶⁷

Всего Эванс насчитал у Лемона Джефферсона семьдесят пять блюзов, из которых к *оригинальным* отнёс сорок два; к *тематическим* — столько же; *традиционных* насчитал двадцать два, а *без тематики* — девятнадцать. При этом за Лемоном признаётся авторство тридцати семи блюзов. Ещё пять Эванс приписал пианисту и композитору Джорджу Перкинсу (George Perkins) и семь — какому-то странному и загадочному композитору по имени Ламур (Lamoore). Любопытно, что, по Эвансу, в 1926 году, то есть в год своего фантастического взлёта, Блайнд Лемон записал исключительно *традиционные* блюзы и ни одного *тематического*: в графе *thematic* Эванс поставил ноль! И напротив, в свой последний год Лемон записал двадцать два *тематических* блюза и двадцать один *оригинальный*, при этом ни одного *традиционного*... Эванс также считает, что 1928 год отмечен практически полным изменением его оригинального стиля. Возможно, после записи тридцати трех *традиционных* блюзов у Лемона уже не оставалось заимствованных куплетов, и тогда ему пришлось сочинять собственный, так называемый «оригинальный», материал. И действительно, к тому времени Лемон уже повторял одни и те же куплеты в нескольких своих записях в манере, типичной для фолк-сингеров.

«В течение последних двух лет, — продолжает свои исследования Дэвид Эванс, — Джефферсон не записал ни одного *нетематического* блюза. Только пять его блюзов в эти годы были *частично тематическими*, и все они относятся к 1928 году. В этот период он записал только один блюз, состоящий главным образом из традиционных куплетов, — "Prison Cell Blues". В 1928 году Блайнд Лемон исполнил ещё четыре блюза, которые можно причислить к *частично традиционным*, и только один такой блюз — в 1929 году. В этом, последнем, году он пользовался услугами другого композитора в создании тринадцати из

двадцати двух блюзов», — заключает свою экспертизу один из самых известных и авторитетных исследователей кантри-блюза.²⁶⁸

Нам остаётся подивиться таким точным познаниям и заметить, что именно в заимствованных блюзах содержится та лемоновская лирика, которая не вяжется с его слепотой и даёт повод говорить, что он всё-таки немного видел. А он лишь пел о том, что видели другие!

Ясно одно: чем больший успех был у пластинок Лемона Джефферсона, тем настойчивее от него требовали всё новых и новых записей, потому что владельцы и менеджеры компании, как мы уже отметили, ожидали всё больших и больших доходов. И поскольку материала для записи всё равно не хватало, Лемон сочинял новые, *оригинальные* (по классификации Дэвида Эванса), блюзы. К делу также привлекались и *профессионалы*, как это практиковалось при записи известных блюзменов, когда нанятые авторы, в основном белые, писали нехитрые тексты к уже имеющимся блюзовым стандартам.

Самюэль Чартерс обращает внимание на необычную практику, применявшуюся в студии *Paramount* при записи «Папы» Чарли Джексона, который к концу своей карьеры исполнял *коверы* других блюзовых сингеров: «Он был высоким, неуклюжим, не умел ни читать, ни писать, поэтому для записи новой песни требовалось, чтобы кто-нибудь садился за его спиной и нашептывал ему слова прямо в ухо (*whispering the words into his ear*). Точно так же поступали и со многими слепыми сингерами».²⁶⁹

Бывший менеджер *Paramount* Артур Сэзерли (Arthur Edward Satherley, 1889—1986) в интервью, опубликованном в 1971 году, подтверждает изложенное Чартерсом: «Я имел удовольствие нашептывать слова прямо на ухо Блайнд Лемону Джефферсону, пока он пел и играл на своей гитаре. Мы приглашали одного-двух авторов (*musicians*) из Чикаго и удерживали Джефферсона в течение нескольких дней (*до начала сессии*), заставляя его разучивать эти песни».²⁷⁰

Одним из приглашённых авторов, писавших тексты к мелодиям Лемона Джефферсона, был пианист Джордж Перкинс, о котором, кроме того, что в мае и июне 1927 года он аккомпанировал Лемону при записи «*Rising High Water Blues*», «*Teddy Bear Blues*» и «*Black Snake Dream Blues*», похоже, больше ничего не известно.

Чартерс пишет, что запись под фортепиано далась Лемону непросто. Перкинс играл очень осторожно, внимательно, сосредоточенно, поэтому смог обеспечить достойный аккомпанемент.²⁷¹

Ван дер Туук также отмечает, что Перкинсу было трудно аккомпанировать «из-за джефферсоновского практически идеального гармонического и ритмического контрапункта (*counterpoint, то есть сочетания*) его вокала с гитарой».²⁷²

Но мне кажется, что ещё труднее было самому Лемону, прежде всего потому, что бездействовали его пальцы: в основном ими он ощупывал и ощущал окружающий мир, пальцами он его *видел* и отчасти, если иметь в виду гитару, разговаривал. Здесь же Блайнд Лемон использовал только свой голос, и, поскольку сыгранности с Перкинсом ещё не было, его вокал полностью властвовал над аккомпанементом, что явно чувствуется в «*Rising High Water Blues*». В «*Teddy Bear Blues*» Перкинс играл живее и посвободнее, возможно, из-за подбадривания Лемона: «*Whip that piano, Mister piano whipper!*» (*Стегай это пианино, Мистер пиановиннер!*)

А вот при записи «*Black Snake Dream Blues*» музыканты уже представляли собой сыгранную пару. Джордж Перкинс понял, что и как надо делать, и Блайнд Лемон смог сосредоточиться только на вокале. В «*Black Snake Dream Blues*» его голос звучит во всю мощь, возможно, так, как ни в какой другой записи, отчаяннее даже, чем в «*Jack O'Diamond Blues*»... Напряжение, которого Блайнд Лемон достигает в двух последних куплетах, невероятное; когда же этот блюз слушаешь на *живой* оригинальной парамаунтской пластинке — становится немного страшно:

...Take me back, mama, I won't be bad no more.
I said take me back, mama, I can't be bad no more,
And you can get my loving if you let
that black snake go.

Black snake crawler, he said he don't mean no harm.
Black snake crawler, he say he don't mean no harm,
But I'm gettin' tired of that black snake lyin'
in my baby's arms.

...Прими меня обратно, детка, буду хорошим отныне.
Говорю, прими меня, милая, не посмею больше
 расстраивать тебя.
Прогнав эту чёрную змеюку, получишь
 мою любовь сполна.

Змей этой черный, он сказал, что не желает зла никому...
Змей этот, он уверял, что не хотел никого обидеть.
Чёрная эта гадюка, что в объятиях моей подружки,
 совсем меня достала!

Ещё раз пианиста, возможно им был вновь Перкинс, пригласили через год на запись песни «How Long How Long», которую всего за месяц до того записали в Индианаполисе (Indianapolis, IN) для *Vocalion* пианист и сингер из Теннесси Лирой Карр (Leroy Carr, 1905—1935) и его партнёр — гитарист Скреппер Блэкуэлл (Scraper Blackwell, 1903—1962), поэтому лемоновскую версию можно назвать первой из множества других коверов на эту популярную в будущем песню. Лемон Джефферсон на этот раз пел и играл на гитаре, так что это был полноценный дуэт. Однако сравнивать его с дуэтом Карр-Блэкуэлл нет необходимости, поскольку «How Long How Long» Джефферсона далека от шедевра и лишь дала повод посчитать, будто Лемон всё больше уходил от техасского сельского блюза в сторону городского. Так, в частности, посчитал Самюэль Чартерс.²⁷³ Возможно, такому выводу способствовало и то, что лемоновская «How Long How Long» вышла на одной пластинке (*Pm 12685*) с «Through Train Blues» Тампа Реда, для которого это была дебютная запись и единственная в его обширнейшей дискографии сделанная для *Paramount*.²⁷⁴

Майк Роу, автор книги о чикагском городском блюзе, заочно этому возражает: «В музыкальном смысле между кантри-блюзом, скажем, Блайнд Лемона Джефферсона и чикагскими сингерами существует принципиальное различие. Лемоновский опалённый голос (*Lemon's parched voice*) и его рассыпающаяся гитара угрюмы и мрачны, в сравнении с радостной и заразительной двусмысленностью Тампы (*Peda*), или заискивающей изобретательностью (*ingratiating exuberance*) Биг Билла (*Big Bill Broonzy*), или даже тихим самоанали-

зом (*quiet introspection*) Лироя (*Лироя Кappa*). Городской блюз в целом более утончённый: легче по своей фактуре, с пониженной эмоциональной мощностью и усиленной ритмичностью». (*The urban blues were altogether more sophisticated — lighter in texture with the emotional power turned down and the beat turned up.*)²⁷⁵

Вот эта **пониженная эмоциональная мощь**, о которой пишет Роу, *понижалась* в чикагском, мемфисском и во всех прочих *городских блюзах* постоянно и неотвратно. Бывало, правда, на какое-то время она возрождалась, благодаря вторжению электрической гитары и таких персон, как Мадди Уотерс, Хаулин Вулф, Элмор Джеймс, Джон Ли Хукер (John Lee Hooker, 1917–2001)... Также *эмоциональная мощь* поддерживалась блюзовыми пианистами вроде Рузвельта Сайкса, Литтл Бразер Монтгомери и того же Сэмми Прайса, которые вовсю развернулись во второй половине тридцатых... Затем *эмоциональная мощь* вновь *понижалась*, пока не превратила городской блюз в однообразную и скучную забаву сытых и самодовольных типов. В сороковые и пятидесятые куда интереснее, живее и многообразнее блюз развивался в джазовой среде, но это отдельная, важная и очень захватывающая, тема...

Кроме Перкинса, никого другого в качестве аккомпаниатора к лемоновским записям, кажется, не привлекали, считая, что сам Блайнд Лемон лучше всех справляется с собственным аккомпанементом, оставаясь недостижимым блюзовым гитаристом-виртуозом.

Сохранился забавный рассказ Эдди «Сан» Хауса, относящийся ко времени его пребывания в Грэфтоне, куда в мае 1930 года Хаус приехал вместе с коллегами по исторической сессии — Чарли Пэттоном, Вилли Ли Брауном и потрясающей сельской блюзвумен — пианисткой Луиз Джонсон (Louise Johnson).²⁷⁶ Лемона Джефферсона уже не было в живых, и Арт Лейбли, веря в потенциал блюзменов, прибывших из самой Дельты, спросил, не смогут ли они повторить нечто вроде последнего лемоновского хита, после чего поставил музыкантам пластинку с песней «See That My Grave Is Kept Clean». Далее Сан Хаус вспоминает:

«Понимаете, на этой вещи они заработали много денег. Я, Чарли и Луиз — каждый ответил: *"Не знаю, смогу ли я сделать это..."* (*Don't know whether I can do it...*) Вилли и Чарли — ни один

из них не мог её сделать! Они пытались, но не сумели, из-за этого лемоновского *бита* (*beat that Lemon had*)...

...Я не ложился спать, пока наконец понемногу не начал её нащупывать... Эта девушка, Луиз, сказала: "О, у тебя получается, у тебя получается!.." (*Oh, you got it, you got it!*)

...Так, когда мы пришли в лабораторию (*звукозаписи*) в девять часов... у меня уже получалось, и я говорю: "Мистер Лейбли, вот послушайте, как, по-вашему, это звучит..."

...Я дал один куплет... Он сказал: "Хватит! Достаточно!"

Я спросил: "Что-то не так? В чем дело?"

Он говорит: "Это оно! Это оно самое!" (*That's it, that's it!*)»²⁷⁷

Стивен Колт и Гэйл Уордлоу, авторы книги *King Of The Delta Blues*, в которой приведено высказывание Сан Хауса, считают, что «энтузиазм Лейбли был либо преувеличенным, либо он быстро рассеялся, так как версия Сан Хауса "Mississippi County Farm" не издавалась целый год, а продавалась в столь незначительных количествах, что не известно, сохранилась ли хоть одна из её копий».²⁷⁸

Допустим, что эта и другие пластинки Сан Хауса не издавались быстро и в больших количествах из-за наступившей Депрессии, но признание блюзмена Дельты и без того характеризует профессиональный уровень слепого тexasского гитариста и сингера: лишь один из трёх великих блюзменов Дельты, после упорного труда, смог сыграть примерно так, как играл Блайнд Лемон! Конечно, их грубые пальцы «заточены» под иной блюз, танцевальный, цель которого *раскачать* публику в каком-нибудь джукке, — а всё же!..

Таков был Блайнд Лемон Джефферсон — главный фаворит *Paramount Records*, первый блюзовый гитарист и сингер Техаса, один из величайших блюзменов в истории блюза!

глава 14. БИЗНЕС И КОНКУРЕНЦИЯ

— Сессия в Атланте для *OKeh* — «*Black Snake Moan*» и
Виктория Спиви — Утерянные блюзы Блайнд Лемона —
— Авантюра Ральфа Лимбо — Борьба за копирайты —
— Ральф Пир и Хенри Спир: два полюса в
индустрии грамзаписи —

Грандиозный успех пластинок Блайнд Лемона Джефферсона воспринимался конкурентами из других фирм грамзаписи прежде всего как коммерческий успех *Paramount* и *New York Recording Laboratories*. Невозможность подыскать хоть кого-то, кто смог бы встать в один ряд со слепым техасским сингером, не давала спокойно спать ушлым менеджерам из *Columbia*, *Victor*, *Brunswick-Vocalion*, но самыми решительными оказались бизнесмены из *OKeh Records*, переживавшего свои нелучшие времена.

В марте 1927 года директор по звукозаписи этой компании Том Рокуэлл (Tom Rockwell), а также дилер *OKeh* из Атланты Полк Брокман (Polk Cheshire Brockman, 1898–1985) вошли в тайный контакт с Блайнд Лемоном, полагая не без участия Мэйо Вильямса. Оба коммерсанта прибыли в Даллас, разыскали там слепого сингера, что-то ему пообещали и договорились с ним о поездке в Атланту, штат Джорджия, где была в те дни развернута студия *OKeh* для проведения выездных (полевых) звукозаписывающих сессий. «*А чего бы не прокатиться с такими добрыми и хорошими людьми?*» — наверное, подумал добродушный Лемон...

Недолго думая, Рокуэлл и Брокман проводили блюзмена на вокзал, купили ему билет, посадили в поезд, а сами, видимо из конспирации или из-за расовых законов, сели в другой и... покатали в Джорджию. Между прочим, по дороге Лемон едва не потерялся, потому что неожиданно сошёл в Шривпорте... Позже он мотивировал это тем, что никогда не бывал в этом городе и *хотел на него посмотреть* (*wanted to see the town*). После этого Брокман, не обладая доста-

точным чувством юмора, с недоверием относился к слепоте Лемона, утверждая, что, «для слепого, он слишком хорошо ориентировался». (*He got around remarkably well for a blind man.*)²⁷⁹

14 марта 1927 года в Атланте состоялась единственная сессия Блайнд Лемона Джефферсона для *Okeh*, во время которой были записаны «Black Snake Moan», «Match Box Blues», «'Stillery Blues», «Woman Labor Man», «My Easy Rider», «Elder Green's In Town» и инструментальная «English Stop Time». На следующий день записали ещё одну вещь — «Laboring Man Away From Home».

Менеджеры из *Okeh* в настойчивости и торопливости не уступали коллегам из *Paramount*, и вскоре появилась пластинка, которая могла бы стать одной из самых успешных во всей *расовой серии* этого лейбла. Можно было бы назвать её и одной из наиболее важных блюзовых пластинок вообще, ведь на ней запечатлены «Black Snake Moan» и «Match Box Blues», причем записаны и отпрессованы обе вещи гораздо качественнее, чем аналогичная продукция *Paramount*. Не тогда ли впервые Америка услышала: «*Mama, that's all right, mama, that's all right for you...*»?

Эх, нет у меня подружки теперь...

Нет больше милой красавицы.

Вчера объявила мне поздней ночью:

«Тебе не нужна больше женщина».

Ммм... Чёрная змея вьётся в комнате моей...

Ммм... Чёрный змей всё ползает по комнате моей.

Так что какой-нибудь красотке стоило бы

наведаться ко мне,

отведать укуса моей чёрной змеи...

Ох, видать, в постели завёлся какой-то жучок,

клоп не кусает так сильно.

Ох, похоже, это жучок, — знаете, укус клопа не так болит...

Попросил у подружки пятьдесят центов, а она мне:

«Лемон, я тебе не девочка из песочницы».

Ничего, дорогая, ничего... Всё отлично!
Ничего, милая, всё в полном порядке.
Говорит: «Ещё бы! Всё в порядке.
Ты всё за старое взяться норовишь».

Ммм... В чём же дело на этот раз?
Ммм... Хорошая моя, что опять стряслось?
Скажи, детка, что теперь-то? —
«Не хочу больше ни за что твою змею чёрную».

Что ж, всё думаю, куда эта чёрная змея
могла уползти.
Да, никак в толк не возьму:
куда подевался этот чёрный змей?
О Боже, эта змеюка всё извивается
рядом с домом крошки моей... ²⁸⁰

Яркую эмоциональную оценку Лемону и его двум блюзам, записанным для *OKeh*, даёт Френсис Дэвис в своей *The History Of The Blues*: «В конце концов всё опять замыкается на Блайнд Лемоне Джефферсоне, без чьего успеха мы бы никогда не услышали других, включая Чарли Пэттона. Подумайте, *как* первые пластинки Джефферсона звучали для чёрных сельских жителей, услышавших их в 1926 году: каким потрясением, должно быть, и какой *радостью* было для них услышать то, что явилось музыкальным выражением их собственной жизни! Потрясающе, но отголоски этого шока и сегодня всё ещё ощущаются при прослушивании Лемона Джефферсона. Когда он поёт: *That's all right, mama; that's all right for you...* — в своей "That Black Snake Moan", мы тотчас понимаем, откуда появились и Артур "Биг Бой" Крудап, и Элвис Пресли (Elvis Presley, 1935–1977), а из "Match Box Blues" тянет свои корни рокабилльный хит 1955 года Карла Перкинса (Carl Lee Perkins, 1932–1998). Даже капли воображения достаточно, чтобы через пластинки Лемона Джефферсона открыть для себя целый мир». ²⁸¹

И мы полностью присоединяемся к восторгу Френсиса Дэвиса, соглашаясь, что без Элвиса и Перкинса, с его «Matchbox», не было

бы, страшно сказать, битлов, то есть не было бы... нас — таких, какие мы сегодня есть!²⁸²

Наверное, единственные, кто не испытывал радости от успеха лемоновских записей для *OKeh*, были менеджеры *Paramount*, а также Виктория Спиви. И их можно понять.

Неотразимая техасская блюзвумен и бывшая партнёрша Лемона по совместным шоу в Хьюстоне и Галвестоне, не догадываясь в то далёкое время о всемирно-исторической конструкции — от неё до битлов и далее к нам, грешным, — всерьёз обиделась на слепого сингера за «Black Snake Moan», который принёс Лемону успех бóльший, чем ей самой.²⁸³ Мало того что Джефферсон несколько месяцев назад записал этот блюз на *Paramount*, так теперь он повторил его ещё и на *OKeh*, лейбле, на котором вот уже почти год царствовала она сама! Да ещё при этом *завывал*, подобно Спиви! Это уже было слишком...

«Мы были друзьями. Все шло превосходно, пока я не услышала его запись "Black Snake Moan" на *Paramount*, появившуюся через несколько месяцев после моего оригинального "Black Snake Blues" на *OKeh*. Он был прямо как мой, включая завывания (*including the moan*). Я действительно сердилась какое-то время, ведь мы с Лемоном были словно брат и сестра на наших работах. Я не понимала, как же такое могло произойти. Еще до моей записи он слышал "Black Snake" в моём исполнении на различных вечеринках. Джон Эрби (John Erby) (*пианист, аккомпаниатор Спиви — В.П.*) и я повстречались с Лемоном в Сент-Луисе, где мы выяснили отношения, от души посмеявшись под ситуацией. После этого мы снова стали друзьями. Лемон напомнил, как однажды на вечеринке, до его записи "Black Snake Moan", он спрашивал моего разрешения: "*Эй, Вики, — так он меня называл! — хочу спросить тебя кое о чём. Ты не будешь против, если я использую этих, змей (those snakes)? Я сделаю эту вещь по-другому, не как ты. Имею в виду эти, стоны*". Я ответила тогда: "*Делай что хочешь*". Я не приняла всерьёз его слова и не думала, что он сможет сделать это. Какой сюрприз! Пока я пребывала в полном неведении, Джесси Джонсон (Jesse Johnson), искатель талантов для компаний звукозаписи, заключил с Лемоном и *Paramount Records* какое-то соглашение. "Black Snake Moan" не только *сделала* Блайнд Лемона Джефферсона, но она *вырвала* его из неизвестности. Она так ему

удалась, что *Paramount* заставили его записать другие версии песни для будущих пластинок. Так, на самом деле, зачем мне препятствовать своему другу, когда весь мир делал эту вещь и продолжает её делать! С той минуты и до сего дня я больше ни разу не касалась темы его "Black Snake Moan". Я была очень счастлива, что мой "Black Snake Blues" помог моему старому приятелю». ²⁸⁴

Был и еще один нюанс, который вызвал некоторую обеспокоенность или даже смущение Виктории Спиви: слишком акцентированный сексуальный подтекст «Black Snake Moan», который не в последнюю очередь и обеспечил успех лемоновской версии. Блюзы, и это хорошо известно, сами по себе фривольные и появились на свет именно для того, чтобы *цеплять за сердце*. Но этот!..

В *Словаре джазовых и блюзовых записей 1917–1950 гг.*, составленном Эриком Таунли (Eric Townley), даётся пояснение названию блюза, автором которого значится Виктория Спиви: «Змея (*the snake*) — это старинный образ фаллической символики. Также это выражение имеет второстепенное значение "любовник" при использовании в словосочетании "*black snake*" (*черная змея*)». ²⁸⁵

Вот как! Поэтому когда воображаемая детка говорит: «*He хочy больше ни за что твою змею черную*», — то в её словах нет никакой двусмысленности: на Юге, где этот блюз пользовался особенным успехом, все знали, о чём речь... Но нет, Чартерс пишет, что Спиви уже в зрелые годы настаивала, что её «Black Snake Blues» совершенно не имел сексуального подтекста (*no sexual overtones*). Это проказник Лемон (*старый волчара!*) так переделал (*he changed it into a sex song*). А в невинной песенке Вики просто рассказывается, как в домик к некой девушке заползла опасная чёрная гадюка: такие во множестве обитают в техасской степи. Не более того... ²⁸⁶

После этих строк надо обязательно услышать «Black Snake Blues» юной Виктории Спиви, записанный ею под собственный фортепианный аккомпанемент 11 мая 1926 года в Сент-Луисе. Да, именно этот, самый первый, вариант, записанный для *OKeh*, потому что более поздние версии не идут с ним ни в какое сравнение, как не могут соперничать с ним и записи других, более старших и опытных, блюзовых певиц — Розы Хендерсон, Марты Копленд (Martha Copeland) или Виолы МакКой, которые записали этот блюз в 1927 году соот-

ветственно для *Pathe*, *Columbia* и *Cameo*.²⁸⁷ И вы нигде не найдёте претензий Спиви к этим блюзвимен: они не были ей опасны, потому что её «Black Snake Blues» — это органичное творение молодости и свежести. Прислушайтесь и сравните! Сколько же чудной соблазнительной нежности в юном и непорочном голосе Виктории Спиви, сколько в нём... нет, даже не страсти, а ещё только тихого и невинного её предвкушения! Там нет *завываний* (*the moan*) — там сладкие стоны, возбуждающие куда вернее, чем самые откровенные слова, так что *сексуального подтекста* в её блюзе намного больше, чем у Лемона Джефферсона, и всякий слышащий это тотчас услышит!

Как и было задумано изначально, на эти обертоны (*гармонические призвуки*) и запал слепой сингер, как западали (и продолжают западать!) на них тысячи и миллионы почитателей блюза во всем мире и во все времена. Оттого Лемон и захотел спеть этот блюз и, будучи благовоспитанным, спросил на то разрешение... Спиви признаётся, что не могла и предположить, что её приятель и товарищ по вечеринкам вскоре станет самым великим блюзовым гитаристом и сингером, и не только Техаса. Но ведь он и сам об этом не помышлял... Конечно же, они помирились, когда неожиданно встретились в Сент-Луисе. Все великие еще и непременно великодушные!

А вот претензии деятелей *Paramount* к *OKeh* оказались много серьезнее. После выхода пластинки *OKeh 8455* с лемоновскими блюзами, *New York Recording Laboratories* пригрозила *OKeh* судебными исками за выкрадывание у них артиста и репертуара, защищенного правами собственника. В результате *OKeh*, у которого и без того было сложное положение, был вынужден отказаться от издания уже записанных и подготовленных к выпуску блюзов. В конце концов пострадали больше всех мы, безвестные любители блюза, потому что уже, наверное, никогда не услышим шесть (из восьми) песен, записанных в Атланте 14 и 15 марта 1927 года.

В объёмной статье *New Songs Of Blind Lemon Jefferson*, опубликованной в 2003 году, Луиджи Монж и Дэвид Эванс пытаются разобраться с записанными, но не изданными вещами Лемона Джефферсона. «Публикуемый материал, большая часть которого представляется впервые, — пишут авторы статьи, — почерпнут из напечатанных или заполненных *от руки* архивных записей о регистрации копирай-

та Чикагской музыкальной издательской компании (*the Chicago Music Publishing Company*), хранящихся в Библиотеке Конгресса». Благодаря фондам Библиотеки, Монж и Эванс разыскали и затем привели в статье ноты и слова десяти песен Лемона, записанных для *Okeh* и *Paramount*, но по тем или иным причинам так и не опубликованных, а мастера которых, судя по всему, навсегда утеряны. Исключение составляет записанный для *Okeh* «'Stillery Blues», который, по мнению авторов статьи, возможно, сочинён Полком Брокманом, а он, по-видимому, не зарегистрировал копирайт, поэтому слова и ноты этого блюза в Библиотеку Конгресса не попали.²⁸⁸ Таким образом, перед нами предстают зарегистрированные лемоновские вещи в «бумажном» виде. Их можно разучить, сыграть и даже спеть, можно подвергнуть углубленному музыковедческому анализу, как это сделали Луиджи Монж и Дэвид Эванс, вот только услышать их в своём изначальном, лемоновском, варианте — мы уже никогда не сможем.

Итак, после всех перипетий с *Okeh Records*, Блайнд Лемон возвратился в лоно *Paramount*, и, как сообщает справочник *Blues & Gospel Records*, уже в апреле 1927 года состоялись его новые сессии. Были перезаписаны (назло *Okeh*!) «Easy Rider Blues» и «Match Box Blues», а 23 апреля в *the Chicago Defender* появилось специальное обращение *New York Recording Laboratories* к покупателям своей продукции, в котором их предостерегали от подделок и имитации и настоятельно просили удостоверяться, что они покупают оригинальную парамаунтскую версию «Match Box Blues» в исполнении «подлинного» Блайнд Лемона Джефферсона.²⁸⁹

В литературе о Лемоне сообщается и об ещё одной попытке переманить фаворита *Paramount*, и связана она с небезызвестным Ральфом Лимбо (Ralph Lembo, 1898—1960).

Об этом сицилийце, торговавшем бакалейными товарами с повозки, а затем обзаведшемся мебельным магазином в Итта Бине (Itta Bena, MS), близ Гринвуда (Greenwood, MS), мы рассказывали на страницах Третьего тома *Пришествие блюза*.

Напомним, что во второй половине двадцатых Лимбо зарабатывал еще и на *race records*, сотрудничая с компанией *Victor* и Ральфом Пиром. В отличие от других *искателей талантов*, Лимбо не колесил

по Югу и поэтому, кроме Букки Уайта (Bukka White, 1906–1977), в его активе ещё лишь Рубин Лэйси, которого записывали в 1927 и 1928 годах для *Columbia* и *Paramount*. Оба блюзмена в своё время «прослушивались» в магазине Лимбо (*Lembo's store*), прежде чем оказались в студии. Примечательно, что Лимбо подыгрывал Лэйси на второй гитаре во время записи «*Ham Hound Crave*» в марте 1928 года в Чикаго.²⁹⁰ В заслугу Лимбо ставят и то, что с его подачи был записан стринг-бэнд *Mississippi Sheiks*, поскольку именно он отправил Лонни Четмона (Lonnie Chatmon) и Уолтера Винксона (Walter Vincson “Vincent”, 1901–1975) к Полку Брокману, и тот в феврале 1930 года провел первую из множества сессий *Mississippi Sheiks* для *Okeh*.²⁹¹ Как видим, связи у Лимбо действительно были.

Лемона Джефферсона он будто бы заманил в Итта Бину, намереваясь сначала провести успешные концерты, а затем добиться согласия сингера на запись блюзов для собственного лейбла, который, по разным сведениям, то ли им замышлялся, то ли уже был зарегистрирован. В 1927 году Лимбо переслал Джефферсону деньги на проезд из Чикаго и организовал ему воскресное выступление в собственном магазине. При этом взимал входную плату в двадцать пять центов за возможность созерцать знаменитого блюзмена.

Несмотря на громкую рекламу (перед выступлением Лимбо провёз Лемона на тележке по городу), промоутерский трюк дал обратные результаты, и после трёх часов игры и пения Блайнд Лемон Джефферсон так раздосадовался из-за мизерных сборов, что отказался дальше играть. Ещё один финансовый фиаско сорвал его запланированное выступление (вероятно, в тот же вечер) в средней школе *Rolling Wall*. «Там у них проводились большие танцы, а Лемон приезжал и играл, а они брали семьдесят пять центов за вход. Тогда это были очень большие деньги, и поэтому им не удалось организовать выступление», — вспоминал об этом событии Дэвид «Ханибой» Эдвардс.²⁹²

Лемон спешно покинул Итта Бину, разочаровавшись в Лимбо. Разумеется, ни о какой записи на пластинки речи уже не было.²⁹³ Насколько мне известно, других попыток переманить слепого блюзмена больше не предпринималось, и он до самого своего конца оставался фаворитом *Paramount*.

Порядком устал я валяться в этой чёртовой камере.
Господи, если б не Нэлл, я б тут никогда не оказался.

Ночью сон не идёт, днём кусок в горло не лезет.
Была у меня подружка — так обманывала меня.

Теперь рядом капитан, всё зверем смотрит,
да сварливый босс.
И ещё сержант, этот пёс бешеный,
детка, от него поблажки не жди.

Уже устал валяться в этой чёртовой камере.
Господи, если б не Нэлл, я б тут не был.

Просил губернатора скостить маленько срок:
Со мной здесь жутко обращаются, буквально
теряю рассудок.

Написал тут губернатору, попросил урезать мне срок.
Ответа не получил пока — всё, знать, впустую.

Устал валяться в этой чёртовой камере.
Господи, если б не Нэлл, я б тут не сидел.

Как мерзко на душе, когда любимая не согревает.
Всё хожу из угла в угол, Боже, зверем вою.

Господи, только по милости этого Нэлла я тут оказался.
Устал я в этом сыром одиноком подвале маяться...²⁹⁴

Прежде чем, вслед за Лемоном Джефферсоном, мы вернёмся в компанию *Paramount*, обратим внимание на одну, на первый взгляд, малозначащую деталь, затронутую в статье *New Songs Of Blind Lemon Jefferson*, в которой Луиджи Монж и Дэвид Эванс впервые публикуют тексты и ноты записанных, но так и не изданных блюзов Лемона. Обратимся к тому месту в статье, где авторы заводят речь о копирайтах, о Чикагской музыкальной издательской компании и о Библио-

теке Конгресса, в архиве которой хранятся бумажные эквиваленты (*слова и ноты*) лемоновских по факту, но юридически никогда ему не принадлежавших песен и блюзов.

Нам, наверное, не так важно, за кем числятся копирайты, потому что блюзы Блайнд Лемона Джефферсона и других сельских сингеров легко доступны, — а что ещё нам нужно? И вообще, юридическая казуистика с правами и копирайтами довольно скучна, от музыки далека и нас совершенно не касается, чтобы в неё вникать. Между тем вопрос о копирайтах — один из самых закрытых и неудобных для публичности, потому что он по-настоящему вскрывает весь тот жестокий, циничный и несправедливый мир, который иной раз называют «*миром чистогана*». Кроме того, этот вопрос затрагивает имена, а значит, касается чести, достоинства и памяти потомков, но главное — затрагивает собственность: ведь у деятелей грамзаписи двадцатых и тридцатых имеются наследники...

Вышедшая в 2008 году книга Аллана Суттона (Allan Sutton) *Recording The 'Twenties: The Evolution Of The American Recording Industry, 1920–29*, — со всей прямотой поднимает щекотливый вопрос о владельцах копирайтов.²⁹⁵ Не сомневаюсь, что это только начало обсуждения непростой темы. Обратимся и мы к книге Суттона, потому что без рассмотрения затронутой в ней темы наше представление о мире грамзаписи, о царивших там писаных и неписаных законах, о взаимоотношениях сельских музыкантов, героев наших книг, с коммерсантами — издателями, менеджерами компаний, дилерами *race records* и искателями талантов — будет оставаться не только неполным, но и искаженным.

В главе *The Talent Scouts (Искатели талантов)* Аллан Суттон обращает внимание на то, что *Закон о копирайте* от 1909 года (*The Copyright Law of 1909*) удерживал за автором права по изданию и переизданию принадлежащего ему сочинения на пластинках или на других носителях (*в Законе это называлось "mechanical reproduction"*) и обязывал выплачивать гонорар автору сочинения или владельцу копирайта (*to the author or copyright holder*) на данное сочинение. Этот же Закон предписывал выплату гонораров ежемесячно, исходя из количества произведённых (не проданных, а ещё только произведённых!) пластинок.

В связи с этим важное событие произошло в феврале 1914 года, когда в Нью-Йорке было основано *Американское общество композиторов, авторов и издателей* (*American Society of Composers, Authors, and Publishers — ASCAP*). Первым директором организации, благополучно существующей и поныне, стал Виктор Херберт (Victor Herbert, 1859—1924), композитор и музыкант, выступавший за справедливую оплату фирмами грамзаписи сочинений того или иного композитора. Херберта поддержали известные композиторы и издатели, в итоге *ASCAP* стала их полномочным представителем и защитником в противостоянии с фирмами грамзаписи.²⁹⁶ Но здесь речь идет о профессиональных сочинителях музыки, полноправных и образованных членах общества, нередко состоятельных жителях крупных городов.

Сельские же музыканты, как чёрные, так и белые, которых с первой половины двадцатых стали привлекать в студии звукозаписи, редко подавали на членство в этом солидном обществе. Подавляющее их большинство вообще не знало о каком-то там *ASCAP*, равно как и о существовании самого Закона о копирайте. Поэтому они становились лёгкой добычей хитроумных дельцов вроде Мэйо Вильямса, Ральфа Пира, Полка Брокмана, Фрэнка Уолкера (Frank Buckley Walker, 1889—1963), Хэрри Чарльза и прочих коммерсантов, так или иначе связанных с индустрией грамзаписи...

Дело в том, что на определённом этапе все эти деловые предпринимчивые люди поняли, что при существующем Законе о копирайте отдавать кому-то «на сторону» гонорар за песни и блюзы, которые они с таким трудом и затратами записывают, а затем публикуют, — негоже. Они лучше, чем кто-либо, знали, что некоторые композиторы и авторы песен, имена которых стояли на пластиночных этикетках, — на самом деле *липовые*, поскольку настоящие и безвестные авторы этих мелодий и песен обитали где-то на Юге или в Аппалачах, но только не в Нью-Йорке или в Чикаго. Так почему бы им, делающим записи сельских музыкантов и затем выпускающим их пластинки, не стать ещё и «авторами» и, согласно существующему Закону, самим не получать гонорары? Логично!

Так, в один прекрасный момент менеджеры фирм грамзаписи и искатели талантов, оттеснив всех прочих страждущих (не только му-

зыкантов, но и «профессиональных композиторов»), стали оформлять копирайты на себя, соединив в своём лице сочинителей и издателей...

Самые находчивые и бесцеремонные из них, не имея никакого музыкального образования, нанимали специального клерка, который перекладывал песни с уже изданных пластинок на ноты, после чего отправляли эти ноты в отдел регистрации копирайта, где другие добросовестные и законопослушные клерки исправно, в течение примерно пяти недель, регистрировали их авторство на ту или иную песню.²⁹⁷ После этого, имея документ (копирайт), бизнесмены от грамзаписи получали свои *законные* гонорары за песни и блюзы... к которым на самом деле не имели никакого отношения, между тем как слепой сингер из глубин Техаса или нищий крестьянин из миссисипского Авалона (Avalon, MS) довольствовались в лучшем случае сотней-другой долларов. В лучшем случае!

В книге Аллана Суттона отмечается, что Полк Брокман пользовался услугами слепого сонграйтера Эндрю Дженкинса (Andrew "Andy" Jenkins, 1885–1957) из Атланты, Джорджия, обладавшего способностями переделывать сельские песни на новый лад. Сочинения Дженкинса основывались на традиционных мелодиях и предназначались сельским покупателям, при этом они были достаточно изменены, чтобы их заказчик, Пол Брокман, мог зарегистрировать на них копирайт как на свои новые сочинения.²⁹⁸ Чем не бизнес!

И расизм здесь ни при чём... Полк Брокман был белым, а Мэйо Вильямс — чёрным. Лемон Джефферсон и Блайнд Блэйк были чёрными, а слепой Райли Пакетт (Riley Puckett, 1894–1946) и великий олдтаймер Чарли Пул (Charlie Poole, 1892–1931) — белыми... А доллары ещё и до сих пор зелёные, при этом — не пахнут и никакого отношения к цвету человеческой кожи не имеют...

Далее Аллан Суттон обращает внимание на часто упоминающегося в наших книгах Мэйо Вильямса, работавшего менеджером чёрных блюзовых музыкантов с начала двадцатых. К 1923 году Вильямс действовал как независимый искатель талантов для *Paramount* и его нового издательского отделения *Chicago Music Company*. Эта последняя была незадолго до того сформирована генеральным менеджером *New York Recording Laboratories* Морисом Саппером (Maurice Albert Supper, 1890–1943) и его сводным братом и агентом по продаже *race records*

Фредериком Боернером (Frederick Boerner) с целью регистрации копирайтов и удерживания прав на издание и переиздание оригинальных песен чёрных музыкантов *Paramount*. Как и Полк Брокман из *OKeh*, Мэйо Вильямс нанимал профессионала, который записывал слова и перекладывал на ноты оригинальные песни и блюзы привлеченных музыкантов с их только что отпрессованных пластинок. После этого Вильямс оформлял документы и регистрировал копирайты на *Chicago Music Company*, а уже эта компания выплачивала ему гонорары. Всё тот же бизнес!

Как пишет Суттон, «Вильямс играл ключевую роль в убеждении музыкантов, которых он привлекал к записи на *race records*, передавать все права на свои сочинения компании *Chicago Music*, от которой он (*а не музыканты!* — В.П.) получал комиссионные с продаж пластинок и печатных музыкальных изданий. Осознавали ли в полной мере артисты *Paramount*, от чего они отказывались, остаётся под вопросом», — заключает Суттон и обращает внимание на то, что только спустя много лет знаменитая певица Альберта Хантер обнаружила, что утратила значительную часть гонораров от своего самого большого хита «Down Hearted Blues», потому что компания *Chicago Music* продала права на эту песню издателю Джеку Миллсу (Jack Mills), без её согласия и даже без уведомления.²⁹⁹

То есть в данном случае компания, присвоившая права на вашу песню, могла её ещё и перепродать другой компании, а та, если захочет, — третьей, и так далее!.. И ведь всё происходило в рамках Закона о копирайте. Кто ж виноват, что сельские музыканты о нём не знали или не умели им пользоваться? Они сами и виноваты!..

Уже упомянутый менеджер *Paramount* Артур Сэзерли, тот самый, который, по его же словам, «имел удовольствие нашептывать слова прямо на ухо Блайнд Лемону Джефферсону, пока он пел и играл на своей гитаре», спустя много лет не без гордости рассказывал о своей роли в *райс-сессиях* чёрных сельских сингеров:

«Я не просто говорил им: "Спой-ка вот это, а потом иди отсюда и опрокинь где-нибудь стаканчик". Я проводил в той студии свою жизнь, подготавливая их ко встрече со всем миром... Я не просто что-то говорил этим неграм, а действительно *разговаривал* с ними. Я рассказывал им о том, что ждет нас в будущем... Это было совершенно но-

во для американцев — получить возможность купить то, что им понятно и чего они желали, — так что уже очень скоро по несколько тысяч человек покупали пластинки ежедневно».³⁰⁰

Каково! «Подготавливал их ко встрече со всем миром...» (*getting them ready for the people of the world*)...

А ведь этот бывший английский эмигрант и опытный предприниматель, работавший в *Paramount* со дня основания компании, мог бы подсказать или даже научить неграмотных сельских музыкантов, оказавшихся в чуждой им среде, хотя бы азам издательской деятельности, объяснить им, как и что сделать, чтобы заработать хоть какие-то деньги. Куда там!..

Судя по всему, цинизм дельцов от звукозаписи достиг своего предела в лице Ральфа Пира, которому мир музыки благодарен за многие бесценные записи кантри-музыкантов, включая великих Джимми Роджерса и семейство Картер. Вот что пишет о Ральфе Пире автор книги *Recording The 'Twenties*:

«Ральф Пир безошибочно полагал, что сельские исполнители захотят записываться, несмотря на невыгодные условия договора и низкую оплату: разовая единовременная выплата обычно составляла от 25 до 50 долларов за оригинальную композицию, часто без права на гонорар. В своем позднем интервью Пир заявлял, что и эта оплата была на самом деле "излишней, так как большинство из них полагали, что записываются вообще бесплатно". (...*Peer contended that payment was actually "unnecessary, as most of them expected to record for absolutely nothing"*).»³⁰¹

Матёрый коллега и конкурент Ральфа Пира, один из главных функционеров *Columbia Records* — Фрэнк Уолкер вспоминал незадолго до смерти о временах своей молодости и о том, какими незабываемо-счастливыми были встречи с сельскими музыкантами, прибывавшими к нему в студию:

«Мы записывали в десятках самых разных мест, на всём пути от Сан-Антонио в Хьюстон, далее в Далласе и Джонсон-Сити, потом в Теннесси и в Мемфисе, и в Литтл-Роке, и в Новом Орлеане, и в Атланте — повсюду. Мы всё организовывали заранее, оповещали всех о том, что в определённое время года собираемся быть в том или ином месте. Иногда люди приезжали за восемьсот или девятьсот миль!

Как они добирались туда — я никогда этого уже не узнаю. И каким образом они возвращались — тоже никогда не узнаю. *Они никогда не просили денег. Они вообще ни о чем не спрашивали. Просто были счастливы спеть и сыграть, а мы были счастливы их заполучить. Мы видели, что большинство из них обладает чем-то таким, что стоило бы забрать с собой*». ³⁰²

Согласитесь, в произношении последней фразы так и сквозит известная белозубая улыбка ветерана звукозаписи... Ещё бы вы не были «счастливы их заполучить»!

Жаль, что Майк Сигер (Mike Seeger, 1933–2009), бравший интервью у престарелого коммерсанта, сам отличный музыкант и брат всемирно известного Пита Сигера (Pete Seeger), ничего не спросил о контрактах, которые во время сессий *счастливый* Фрэнк Уолкер подписывал с прибывшими издалека сельскими музыкантами. Это бы многое добавило к воспоминаниям Уолкера и, кроме того, объяснило бы нам его понимание простого человеческого счастья... Ведь сколько красок добавляют к человеческому портрету Ральфа Пира сведения о его контрактах!

«Контракты Пира содержали четко сформулированный запрет на запись музыканта другими звукозаписывающими компаниями, но мало что предлагали взамен... Чтобы контролировать права на сочинения привлекаемых музыкантов, Пир основал в январе 1928 года *Southern Music Company*, после чего требовал, чтобы артисты подписывали сразу два контракта. По одному из них он получал эксклюзивные права менеджера, и таким образом музыкант хитроумно лишился права голоса при обсуждении условий договора на звукозапись. Второй контракт жестко требовал от музыканта отказаться от всех прав на свои оригинальные сочинения в пользу *Southern Music* (то есть Пира! — В.П.), а не в пользу звукозаписывающей компании, наряду с отказом от значительной доли своих гонораров. Пир утверждал, что только во втором квартале 1927 года в форме гонораров собрал 250 тысяч долларов. (Сумма по тем временам огромная! — В.П.) Таким образом он довольно быстро саккумулировал обширную ценнейшую песенную библиотеку, правами на издание и переиздание которой он полностью владел, а свой издательский бизнес создавал главным образом на отъеме гонораров музыкантов.

Такой принцип его деятельности, — пишет далее Аллан Суттон, и это очень важное замечание для понимания становления и развития рынка грамзаписи, — заметно отразился на формировании репертуара музыки кантри в конце 1920-х годов. Пир понял, что на преобладавшем в репертуаре фолк-музыкантов традиционном материале, относящемся к общественной собственности, много не заработаешь. Пока менее сообразительные искатели талантов подписывали контракты с традиционными стринг-бэндами и сольными фолк-исполнителями, Ральф Пир настаивал, чтобы привлекаемые им артисты непрерывно сочиняли оригинальный материал, на который можно было бы регистрировать копирайт. Те же исполнители, которые предпочитали исполнять традиционный, не отвечающий критериям регистрации копирайта, материал, оставались без его внимания...»³⁰³

Добавим, что вскоре *Southern Music* естественным образом переплотила в *Peermusic*, с успехом развивалась в тридцатые и сороковые, выстояла во всех бурях и катаклизмах века и, движимая детьми и внуками Ральфа Пира (надо полагать, столь же талантливыми и предприимчивыми, как он), процветает по сей день!

Поэтому, отдавая дань менеджерам от звукозаписи и искателям талантов, без которых у нас не было бы сегодня шедевров кантри-блюза и фолка, как, впрочем, и раннего джаза, мы должны помнить, что двигал ими исключительно коммерческий интерес. Ведь что такое полторы тысячи долларов, положенных Лемону Джефферсону на счёт в банк (да и положенных ли на самом деле?), в сравнении с 250 тысячами долларов Ральфа Пира?! Копейки... Простите, центы!³⁰⁴

Нет, не зря Чарли Пэттон игнорировал всех этих дельцов, долгое время отказывал им всем и только в конце двадцатых, поверив Хенри Спиру, всё же отправился в Ричмонд на свою первую сессию... Надо отметить, что именно Хенри Спир, в отличие от своих коллег по рынку *race records*, не собирал гонорары, не занимался регистрацией копирайта и не присваивал права на издание и переиздание песен и блюзов своих клиентов, а за организованные им сессии предпочитал фиксированную сумму, которую ему выплачивали фирмы грамзаписи. Спир имел высокую репутацию за то, что достойно оплачивал труд своих артистов, с уважением относился к ним, действительно

любил блюзы, и вполне справедливо, что в 2005 году этот *брокер талантов*, как он скромно себя называл, был увековечен в *Зале славы блюза (Blues Hall of Fame)*, а в штате Миссисипи его называют «крестным отцом Дельта-блюза». ³⁰³ Вот почему Аллан Суттон ставит Хенри Спир на противоположный всем прочим дельцам фланг: «Отношение искателей талантов к южным исполнителям — как белым, так и чёрным — варьировалось от полного участия и покровительственной защиты Хенри Спир до временами совершенно нескрываемого презрения Ральфа Пира и Фрэнка Уолкера». ³⁰⁶

Таким был реальный бизнес по-американски! И не только в грамзаписи. Думаете, в угольной промышленности иначе? Или в сталелитейной? Или в строительной индустрии? Или в какой-то иной?.. Что поделаешь, что было — то было. И не в одной только Америке... Только любовь да искусство остаются чистыми, вечными, нетленными... «*Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия!*» — написал когда-то наш А.С.Пушкин, и примерно о том же пел Блайнд Лемон, тоже — наш, и, слушая его «Long Distance Moan» (Междугородние страсти), невольно вспоминаешь ещё одного *нашего* — В.С.Высоцкого, с его «Телефонисткой»...

Улетаю в Южную Каролину, на этот раз туда...
Лечу в Южную Каролину, туда мне теперь надо.
Но женщина из Далласа, Техас, всё сводит меня с ума.

Междугородняя, междугородняя, дайте, пожалуйста,
кредит на звонок!
Междугородняя, междугородняя, вы дадите мне
кредит на звонок?
Хочу поговорить со своей девушкой из Южной Каролины,
у неё внешность индианки.

Просто хотел спросить свою детку, что такое
она там делает...
Хочу спросить милую, чем она всё это время
прозанималась:
Если отдашь свою любовь другому — мне, точно,
будет сразу конец.

Эй, междугородняя! Только и остаётся что рыдать...
Ммммммммм... Только и остаётся что стонать...
Голос любимой так сладок, что я готов раздолбать
эту трубку вдребезги!

Ты не понимаешь, как сильно любишь свою подругу,
пока она рядом.
Не догадываешься, что любишь её,
пока не уедешь подальше,
Тогда заводишь эти междугородние истерики,
но тебе уж всё равно.

Нет толку, скажу тебе, названивать — не вытравить
красотку из головы.
Нет толку вопить в трубку — все мысли
о ней одной.
Эти междугородние страсти вот-вот меня
до гроба доведут...³⁰⁷

глава 15. В ЗЕНИТЕ СЛАВЫ

- Частные вечеринки в Чикаго — Туры по южным штатам —
- Кинг Соломон Хилл — Реверенд Рубин Лэйси —
- Встреча с Томми Джонсоном — Влияние пластинок
- Лемона на чёрных и белых фолк-музыкантов —
- Сельский блюз: чудеса трансформации —

С апреля 1926 года, когда менеджерам *Paramount* стало ясно, что у них в руках оказался бесценный во всех смыслах музыкант, основным местом проживания Блайнд Лемона Джефферсона стал Чикаго. Он поселился в *South Side* и занимал небольшую однокомнатную квартирку с кухней в доме на пересечении 37-й улицы и *Rhodes Avenue*.³⁰⁸ ...Сейчас этот район изменён до неузнаваемости. Впечатление, будто весь горизонт, некогда переполненный бесчисленными домами, людьми и жизнью, срезан под корень, так что даже следов от бывшего не осталось, и ни за что не догадаешься, что здесь ещё не так давно кипела жизнь со всеми её страстями... Так вот, проживавший рядом с Блайнд Лемоном Джефферсоном пианист Ромео Нельсон (Romeo Nelson, 1902—1974) описывает его как доброго, отзывчивого соседа. В конце двадцатых Нельсон часто встречался со слепым сингером во время выступлений на так называемых *хаус-ренд парти* (*house-rent parties*), и, по его словам, эти мероприятия были главным источником дохода Лемона в Чикаго, так как тогда ещё не было клубов и таверн, в которых тот мог бы играть и зарабатывать.³⁰⁹

В отличие от джазовых музыкантов, выступавших в более-менее приличных кафе и танцевальных клубах перед молодой и зачастую белой аудиторией, блюзмены вроде Блайнд Лемона играли в основном на получастных (*semi-private*) вечеринках в исключительно чёрных районах города. Упомянутые *хаус-ренд парти*, получившие стремительное развитие и популярность, устраивались следующим образом: снималось помещение, в котором проводились танцы, при этом входная плата включала стоимость еды и выпивки (*moonshine*), а часть

прибыли шла на оплату аренды и нанятого музыканта, остальное отдавалось гангстерам, которые весь этот бизнес и контролировали. Особенным спросом на таких танцевальных вечеринках пользовались пианисты, поэтому в двадцатые годы в Чикаго стремительно развивался танцевальный пиано-блюз и стиль *boogie-woogie*.³¹⁰ Но были востребованы и сингеры-гитаристы, особенно такие известные, как Лемон Джефферсон, поэтому для него всегда находилась работа.

Хотя Лемон и выступал частенько на вечеринках в кварталах *South Side*, подолгу в Чикаго он не сидел, и имеются многие свидетельства о его перемещениях по Югу: от родного Техаса, куда он иногда навещался, до Вирджинии и других юго-восточных штатов, где о нём знали по недавно вышедшим пластинкам, поскольку виктролы и джукбоксы к 1927 году уже не были большой редкостью. И повсюду Лемона ждал тёплый прием, всюду им восхищались, все им гордились: шутка ли, это тот самый Блайнд Лемон, который теперь гремит на всю страну и блюзы которого играют по всему Югу!

Профессорша старейшего в Техасе колледжа для чёрных — *Paul Quinn College* — Вивиан Хиллбурн (Vivian Hillburn), проживавшая в двадцатые в чёрной комьюнити Сидар Топ (Cedar Top) города нефтяников Килгор (Kilgore, TX) в Восточном Техасе, вспоминала, что в той местности функционировало несколько пивнушек для чёрных, хозяева которых ранее трудились на нефтяных месторождениях в Арканзасе и Луизиане. По субботним вечерам, сообщала Вивиан, продав хлопок и древесину, народ приезжал в город, чтобы покрутить джукбоксы и потанцевать. Она также вспоминала, что слышала «Loveless Love» в исполнении Лемона Джефферсона. Гитару слепой сингер носил в манере шарманщика (*he carried his guitar like an organ grinder*). Когда слушатели просили его исполнить конкретную песню, он обычно отвечал: «*Немного подождите. Остыньте...*» (*Just wait a while. Hold your cool.*) Вивиан добавляла, что иногда сингеру приносили жареную курицу или покупали чашку похлебки чили (*a bowl of chili*). Она также утверждала, что Лемон останавливался в дешёвых мотелях, прозванных *ночлежками* (*flophouses*), где проводил время в компании проституток. Кажется, что, перемещаясь между Далласом и Шривпортом, Блайнд Лемон обычно останавливался в Сидар То-

пе. Вивиан также припоминает, что Лемон выступал на праздниках *Juneteenth* и на родео, проводившихся на местном *Hillburn Ranch*.³¹¹

Ноги совсем околели, не стоит больше ходить
в этих ботинках.

Ноги совсем окоченели, не стоит ходить
в этих ботинках.

Прошлой ночью поразвлёкся с такими
безумными крошками,

что испытал весь блюз бурной ночи сполна.

Обхватил свою подружку и танцевал с нею,
пока не пробило двенадцать.

Обняв подружку крепче, плясал, пока
двенадцать не стукнуло.

Потом так славно покувыркался с нею,
что теперь нездоровится мне.

Собираюсь снова на вечеринку, к этим
безумными штучкам.

Снова пойду на танцуйки эти, повидаться
с забавницами отвязными.

Но пока не опрокину свою квартиру джина —
за порог ни ногой!

Эти дикарки любят ликер, джин и ржаной виски
с карамельным сиропом.

Проказницы эти обожают ликер, джин да ржаной виски
с карамельным сиропом.

Дорогуша моя не пустила домой прошлой ночью,
не объяснив почему.

Отвернулся к стене я, а моя детка,
страшно так, завывала.

Ммммммммммммм... моя милая такой вопль подняла:

«Ах, как сильно нужен мне мой папочка —

кто же меня в кровати теперь согреет?!»³¹²

Из воспоминаний Вивиан Хиллбурн следует, что в Восточном Техасе Блайнд Лемона встречали уже как знаменитость, поскольку песни его хорошо знали. А ведь речь идет о небольшом городке, расположенном у *хайвей 20*, по которой слепой сингер перемещался на своем автомобиле с водителем, следуя в Даллас...

Сохранились и очень важные сведения о пребывании Лемона в луизианском Миндене (Minden, LA), также стоящем у *хайвей 20*.

В Миндене проживал автор бессмертного «Whooree Blues» — Джо Холмс, больше известный как Кинг Соломон Хилл (King Solomon Hill / Joe Holmes, 1897—1949), а он в своё время был страстным поклонником Блайнд Лемона.

В 1928 году, задолго до его появления в парамаунтской студии в Грэфтоне, в жизни Джо Холмса произошло важное событие: по пути в Техас, в Миндене остановился Блайнд Лемон Джефферсон. И не просто так, а чтобы поиграть перед публикой. И все местные музыканты пришли на выступление Лемона, ведь тогда он был самым знаменитым блюзменом на всём Юге: его пластинки попадали в самые отдаленные каунти, где имелась хотя бы одна виктрола. Джо Холмс и его приятели-музыканты слушали эти пластинки и старались копировать. «У него было довольно много лёмоновских пластинок» (*He got down perfect a lotta Lemon's records*), — уверял приятель Холмса, старый и никогда не записывавшийся сингер Джон Уиллис (John Willis).³¹³ И вот Блайнд Лемон, до тех пор слышанный лишь на пластинках, прибыл в Минден собственной персоной и произвел на Джо Холмса такое сильное впечатление, что тот, бросив всё, уехал вслед за слепым сингером в Техас... Вот что об этом поведала Роберта Эллумс (Roberta Ellums), бывшая жена Холмса:

«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] (*Лемон Джефферсон, напомним, 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) — и тоже играли там всю ночь... Когда заявлялся Лемон, никто вообще не ложился спать. Они (*Холмс и Джефферсон — В.П.*) много времени проводили вместе. Однажды укатили в Техас...»³¹⁴

В статье *King Solomon Hill*, опубликованной в 1967 году, Гэйл Дин Уордлоу сообщает, что Джо Холмс прихватил своего друга, местного музыканта Джорджа Янга (George Young), и они вместе с Лемоном отправились на поезде в Вичиту-Фоллс (Wichita Falls, TX), где обычно обитал Лемон Джефферсон, когда возвращался в родной штат. Затем в течение двух месяцев колесили по Техасу, зарабатывая исполнением блюзов.³¹⁵

Любопытные сведения о Блайнд Лемоне представил реверенд и бывший блюзмен из миссисипского Джексона — Ишмон Брэйси. Он рассказывал, что слепой сингер приезжал в Гринвуд каждую осень и позволял Ишмону сопровождать себя. «Другим он не доверял, — важно сообщал Брэйси. — Он носил сорокапятикалибровый [револьвер] с перламутровой ручкой и мог отстрелить голову цыплёнку. При этом совсем ничего не видел! Просто делал это на слух... Он ломал ритм, но был хорош, я вам говорю. Он приезжал осенью, когда люди собирали хлопок. Каждый хотел увидеть Лемона. Я умел подыграть ему на второй гитаре, хотя многие за ним не попевали».³¹⁶

Ещё один бывший блюзмен, ставший впоследствии реверендом, — Рубин Лэйси встретился с Лемоном в Чикаго. Находясь под сильным впечатлением от его блюзов, Лэйси, имевший к тому времени высокую репутацию и известность в Дельте, позвал Джефферсона в Итта Бину, где тогда проживал. Из воспоминаний Лэйси, которыми он поделился с Дэвидом Эвансом, следует, что это произошло в последний год жизни Лемона Джефферсона.

«Я пригласил Блайнд Лемона к себе в гости в Итта Бину. Вот он и приезжал, и мы вместе играли в театре в Гринвуде и в театре в Мурхеде (*We played in the theatre in Greenwood and the theatre in Moorhead together*). Он оставался, думаю, неделю или две у меня дома. Играли то в одном, то в другом месте, пока ему не пришлось возвратиться, чтобы записывать следующую пластинку, потому что он должен был делать одну в месяц. Сразу после этого, думаю, он и умер, очень скоро. Некоторые считают, что он был слишком толстым. Я знаю только одно: если бы он прилёг вот тут, в доме, поспать, то даже не могу сказать, как далеко его храп был бы слышен. Говорят, он умер так внезапно оттого, что был слишком толстым. Просто-напросто задохнул-

ся... Он был добрым. Не стал бы ни для кого играть на гитаре в воскресенье, сколько б денег ему ни предлагали».³¹⁷

Как это иногда бывало в воспоминаниях бывших блюзовых сингеров, они преувеличивали свои способности и преуменьшали чужие. Так, Рубин Лэйси откровенно прихвастывал: «Я мог играть его песни, а он мои — нет... Если вы как следует прислушаетесь, практически всё, что он играл, было на одну мелодию... Играл такими скачками... Я мог это играть, когда подыгрывал ему.... Знаете, многие называли меня *Лемоном*...»³¹⁸

Приводя эти высказывания, Дэвид Эванс уточняет, что Лемон Джефферсон и Рубин Лэйси играли либо медиатором (*flat pick*), либо фингерпиками (*finger picks*), хотя во время записи Лемон использовал в основном медиатор, а Лэйси пользовался фингерпиками.³¹⁹ Кстати, на известной фотографии Блайнд Лемона можно разглядеть белый фингерпик на его большом пальце, которым он задевает басовую струну лежащей на коленях гитары.

Что это за гитара?

В иллюстрированном альбоме Рика Бэти (Rick Batey) *The American Blues Guitar* Лемону Джефферсону, как одному из величайших блюзовых гитаристов, отведен целый разворот. Но... Изображение во всю страницу самого сингера, фотография редкой и необычайно красивой *Стэллы*, общие слова, а вот серьёзных размышлений о том, на какой именно гитаре играл Блайнд Лемон Джефферсон, не приводится, лишь указывается, что он играл на *Стэлле* с маленьким корпусом (*a small-bodied Stella guitar*), что и без исследований видно, коль скоро именно с этой гитарой слепой музыкант изображён на известном фотопортрете.³²⁰ Между тем у Лемона могло быть (и было) несколько гитар, и, кстати, вовсе не обязательно, что на снимке он запечатлен с той, на которой играл. Так, например, в известном фотоателье в центре Грэфтона, где чёрных музыкантов снимали для рекламных проспектов *Paramount*, специально для фотосессий имелась недорогая *Stella*, чтобы музыканты не тащили свои инструменты через весь город... Так что важная тема о гитарах, на которых играл один из величайших мастеров блюза, открыта и ждёт своего часа...

Вернёмся к высказываниям реверенда Рубина Лэйси. Прихвастывая на свой счёт и при этом умаляя слепого блюзмена из Техаса, он

тем не менее не смог скрыть, что *многие называли его Лемоном*, поскольку это явно льстило реверенду. Между тем мы нигде не встречали, чтобы самого Блайнд Лемона путали с Рубином Лэйси или с кем-то ещё. Он был и остаётся уникальным и по звучанию — тотчас узнаваемым. А вот «под маской» Лемона Джефферсона, судя по всему, иногда выступали другие предприимчивые музыканты, желавшие заработать на его славе.

Так, прославившийся в шестидесятые блюзовый гитарист и сингер из Кроуфорда (Crawford, MS) Биг Джо Вильямс (Big Joe Lee Williams, 1903–1982), известный также своими, иногда небезобидными, придумками, рассказывал, что настолько разучил стиль и репертуар Лемона, что в маленьких городках, где слепого сингера никто никогда не видел, иной раз выдавал себя за своего идола. По словам Джо Ли, Лемон Джефферсон был единственным музыкантом, который его интересовал. Он слушал Лемона на пластинках, но иногда пересекался с ним во время скитаний по южным штатам.³²¹

Верить этому или нет — не знаю. Биг Джо Вильямс, имевший в молодости прозвище *Poor Boy*, столько и такого наговорил, что к его воспоминаниям следует относиться очень осторожно, а то и игнорировать вовсе. Блайнд Лемона Джефферсона многие из жителей *Deer South* никогда в глаза не видели, это правда, но то, что сингер был незрячим, — знали, пожалуй, все, так что Джо Ли должен был, кроме прочего, прикидываться ещё и слепым...³²²

Возможно, самые ценные воспоминания о пребывании Лемона Джефферсона в Миссисипи оставил Хьюстон Стэкхаус. В своё время он поделился ими с Джимом О'Нилом (Jim O'Neal) и читателями журнала *Living Blues*.³²³

«Я видел Блайнд Лемона. В 1928-м, наверное, это было... Он приехал в Кристал Спрингс и играл в каком-то небольшом шоу, у доктора, знаете ли, с продажей лекарств... Во Фритауне (Freetown, MS) проводили [*медицинское шоу — Jim O'Neal*], в школе для цветных. Там скопилось море народу. Это была большая школа, и она была набита людьми. Невозможно было протолкнуться, чтобы увидеть его. Пришлось его выводить наружу, на переднее крыльцо. Все пришли посмотреть на него. Тогда это было большое имя... Томми Джонсон тоже пришел той ночью. Он ничего не играл, просто стоял и смотрел.

Наблюдал за ним некоторое время, а потом отправился куда-то, потому что сам должен был где-то играть. Приходил, чтобы только посмотреть на него... Они немного играли вместе. Тогда Томми исполнял многие его вещи, понимаете ли. Он приезжал... Они много времени проводили вместе в Джексоне, я полагаю. Потому что Томми много там пребывал, и они всюду ходили. Томми иногда появлялся со словами: «*Что ж, я и старик Блайнд Лемон поиграли вместе*». Понимаете, это происходило иногда по ночам. Говорил: «*Мы были вместе, мы повеселились*». Да... Блайнд Лемон был желаем тогда повсюду. Тогда, думаю, он жил под Прентиссом. Не знаю, как долго он там оставался, но это было местом его обитания, к востоку от Кристал Спрингса. Где-то под Прентиссом или Пинолой или в каком-то другом местечке. В этих сосновых чащах...»³²⁴

Известно, что Лемон Джефферсон бывал в Джексоне и Дельте, выступал в больших и малых городах, участвовал в медицинских шоу, но если верить Стэкхаусу, то он ещё и жил какое-то время вблизи Дельты и имел самые тесные связи с местными музыкантами: Прентисс и Пинола находятся в ареале обитания блюзменов из Джексона... Наконец, о встречах Томми Джонсона с Лемоном Джефферсоном важно знать и потому, что подобные контакты обогащали музыкантов в гораздо большей степени, чем пластинки.

Следы пребывания Лемона в Дельте обнаруживаются в воспоминаниях Хаулин Вулфа и Дэвида «Ханибой» Эдвардса. Один из гигантов чикагского электрического блюза как-то слышал Лемона Джефферсона субботним вечером на пикнике в Гринвилле (Greenville, MS).³²⁵ А вот юный друг Роберта Джонсона припомнил важную деталь: «...билет на самого знаменитого тогда блюзмена Блайнд Лемона Джефферсона во время его приезда в Дельту стоил 75 центов».³²⁶

Ещё один герой городского блюза, на этот раз детройтского, — Джон Ли Хукер рассказывал о своей единственной встрече с великим слепым сингером в доме своего детства в Кларксдейле:

«Однажды я повстречался с Блайнд Лемоном, когда мне было... В то время мне даже не разрешали *[по вечерам]* выходить из дома... Он приехал к нам в дом повидаться с моим отчимом *[который сам был знаменитым гитаристом в области Кларксдейла]*. Мне было тогда восемь или девять лет. Боже! Он был *великим* гитаристом, Блайнд Ле-

мон... В том возрасте я ещё ничего не играл, но всё ещё помню, как увидел его. Я тогда решил, что когда подрасту, то сделаю *это*. Имею в виду, что всем своим сердцем, всей душой я был *в этом* и ни в чём ином». (*I mean my whole heart, soul was all in that and nothing else.*)³²⁷

Понятно, что когда Хукер произносил слово «*это*», то имел в виду *блюз* и ничто иное...

Во время пребывания в Дельте и встреч с тамошними блюзовыми музыкантами Блайнд Лемон чему-то учился у них и они чему-то учились у него. Но к 1928 году на Юге уже получили распространение джукбоксы и виктролы, на которых всюду крутили *race records*, и, поскольку тиражи пластинок Джефферсона были миллионными, они доходили до самых отдалённых частей Дельты. Там их слушали более молодые, чем Лемон, музыканты, которых можно отнести ко второму поколению блюзовых сингеров.

Таковым был великий Неемия «Скип» Джеймс, который находился под влиянием слепого техасского сингера во второй половине двадцатых, слушая его парамаунтские записи. Так, первый учитель Неемии — Хенри Стаки вспоминал, что когда он и Скиппи выступали перед *чёрной* или *белой* аудиторией, то и те, и другие часто требовали исполнения какой-нибудь известной вещи. Поэтому они иногда просто копировали пластинки, в частности, разучивали блюзы Лемона Джефферсона, тогда наиболее популярного блюзового сингера. По словам Стаки, их целью было переиграть оригинал (*with the aim of outplaying the originals*).³²⁸ Не исключено, что Скип Джеймс слышал Блайнд Лемона и «вживую»: ведь слепой техасец не раз бывал в Джексоне и его окрестностях, а это места обитания Скиппи. Примечательно, что даже в шестидесятые, когда, после долгих безуспешных поисков, Скипа Джеймса наконец нашли и уговорили вернуться на сцену, самой первой вещью, которую он сочинил, была «Sick Bed Blues», трансформированная из джефферсоновского «One Dime Blues». Это означает, что блюзы Блайнд Лемона были накрепко запечатлены в сердце и памяти Скиппи...

Еще большее влияние *race records* оказывали на последующее, уже третье, поколение блюзменов Дельты, к которым принадлежит такой музыкант, как МакКинли Моргенфилд — известный во всём мире Мадди Уотерс. Напомню, что он родился в 1915 году в Роллинг Фор-

ке (Rolling Fork, MS), а вырос и стал музыкантом на ферме Стовалла, к западу от Кларксдейла. О влиянии *race records* и об их психологическом воздействии на молодых сельских музыкантов Мадди оставил важные воспоминания:

«Всю свою жизнь, сколько помню сам блюз, я слушаю пластинки. Тогда не было ещё проигрывателей, а были граммофоны. Их надо было заводить, и их не было очень-то много. Если мне хотелось послушать что-нибудь, я мог пройти полями несколько миль, прежде чем находил его у кого-нибудь. Барбекю Боб (Robert Hicks / Barbecue Bob, 1902–1931), Блайнд Лемон Джефферсон, Блайнд Блэйк и Рузвельт Сайкс — вот кем я тогда заслушивался. Рузвельт Сайкс исполнял "Forty-Four Blues" на пианино. Я тогда считал, что лучше этого ничего нет. А потом появился Литтл Бразер Монтгомери со своим "Vicksburg Blues", и я сказал себе: *"О Боже Всемогущий! Эти котяры просто совсем одичали, разве не так?"* (Goodgodamighty, these cats goin' wild, ain't they!) И в своем воображении я рисовал очень многих из них, пока крутил их пластинки. Я знал, какого они цвета, знал, какого они размера. Но, увидев их в реальности, — разочаровывался. У Чарли Пэттона был такой мощный голос! Да я был просто уверен, что этот парень весит все двести пятьдесят, понимаете ли, и что он большой и чёрный, намного черней, чем я! А когда я его увидел, оказалось, что он коричневокожий и шуплый! Я сказал тогда: *"Да этого просто не может быть!"* Он был маленьким, смазливый, с кожей жёлтого цвета. Я сказал: *"Этот человек не смог бы делать такое"*». ³²⁹

Да, Чарли Пэттон — не из крупных, а цветом кожи и вовсе мог сойти за белого. Ещё меньшим был его молодой напарник Вилли Ли Браун, и не был под стать своему мощному голосу Эдди «Сан» Хаус... Но Лемон Джефферсон, особенно в конце двадцатых, был увальнем, а его слепота, конечно же, накладывала отпечаток на пластику, из-за чего он был узнаваем везде и всюду.

Маргарет МакКи (Margaret McKee) и Фред Чизенхолл (Fred Chisenhall), авторы книги *Beale Black & Blue*, из которой приведено высказывание Мадди Уотерса, — сообщают, что великий сингер из Теннесси Слипс Джон Эстес слышал, как Блайнд Лемон пел «Diving Duck Blues», стоя на Фронт-стрит (Front Street) в Мемфисе.³³⁰ Блюз с таким названием не фигурирует в справочнике *Blues & Gospel Records*, и это значит, что не весь блюзовый репертуар Лемона Джефферсона записан на пластинки. В книге *Beale Black & Blue* не уточняется, ког-

да именно Джон Эстес слышал Лемона. Не в 1929 ли году, когда Лемон отправился в Вирджинию и проехал через Теннесси?

В книге Марка Звонитцера (Mark Zwonitzer) и Чарльза Хиршберга (Charles Hirshberg) о знаменитом семействе Картеров (the Carter Family) — *Will You Miss Me When I'm Gone?* — упоминается, что Блайнд Лемон, проезжая через город Кингспорт, Теннесси (Kingsport, TN), искал встречи с блюзовым гитаристом Стивеном Тартером (Stephen Tarter, 1887—1935).³³¹ Казалось бы, только строчка в книге, а говорит она о многом! Значит, Лемон Джефферсон бывал в тех местах, где хранилась старинная музыкальная культура Аппалачей, завезённая переселенцами из Англии, Шотландии, Ирландии. Лемон отправился в те далёкие от Техаса места, потому что на горнодобывающих заводах и в карьерах трудилось множество чёрнокожих выходцев из *Deep South*, в том числе из Техаса. Значит, там знали слепого сингера, наверняка слушали его пластинки и готовы были слушать «живьем». Но, проезжая через богатые фольклором города и веси, Блайнд Лемон искал встреч с местными музыкантами, интересовался ими... Откуда же он мог знать о существовании некоего местного гитариста?

Стивен Тартер родился в 1887 году под Ноксвиллем, Теннесси (Knoxville, TN), и, как сообщают источники, умел играть на фиддле, мандолине, гитаре и пианино. В 1924 году он познакомился с гитаристом Хэрри Гэем (Harry Gay, 1904—1980) из Гэйт-Сити, Вирджиния (Gate City, VA), после чего их дуэт выступал на танцах для белых и чёрных, а также в шахтерских лагерях.³³² 2 ноября 1928 года в Бристоле (Bristol, TN) Тартер и Гэй были записаны для *Victor*.³³³ Пластинка с двумя их блюзами — «Brownie Blues» и «Unknown Blues» — вышла спустя два или три месяца, уже в начале 1929 года. Значит, Лемон её слышал, и ему, наверное, понравилась игра рэгтаймовых гитаристов, а может, его зацепили слова из «Brownie Blues»: *That black is evil, so is yellow too. / I'm so glad I'm browskin, don't know what to do...* (Чёрное — это зло, жёлтое — тоже. Я так рад, что я коричневокожий. Не знаю, что же мне делать...) Словом, Лемон Джефферсон заинтересовался Стивом Тартером и, проезжая через Кингспорт, хотел с ним встретиться, зная, что музыкант проживает где-то в тех местах.³³⁴

Что касается семейства Картеров, то и они не избежали влияния Лемона, записав в 1933 году версию его известной песни «See That My Grave Is Kept Clean», заменив в названии *clean* на *green*. И Картеры были не единственными белыми фолк-музыкантами, на кого оказал влияние Лемон. Техасский олд-таймер Вильям Эрнест Портер (William Ernest Porter) подтверждал, что он и другие молодые белые музыканты научились гитарному фингер-стилю (*finger style of guitar playing*) у Лемона Джефферсона и других негритянских музыкантов, которых они слышали на улицах Далласа в конце двадцатых.³³⁵

В связи с этим Билл Мэлоун (Bill C. Malone), автор книги *Country Music USA*, обращает внимание на очень важный аспект, повлиявший на появление музыки кантри:

«Многие из белых сельских парней (*country boys*), которые слышали Блайнд Лемона и других блюзовых исполнителей в клубах или на углах улиц, оказывались под неослабным влиянием того, что слышали. Что бы они ни слышали и где бы они это ни слышали, если песня или стиль привлекали их внимание, сельские музыканты тотчас присваивали их, образно говоря, уносили к себе домой. Это могла быть песня, разученная от швейцарского йодлера, самая последняя мелодия композитора *Tin Pan Alley* (некогда ведущего в США сообщества издателей и авторов популярной музыки — В.П.), сентиментальная мелодия, исполненная бродячим гавайским стринг-бэндом, блюзовая или джазовая мелодия, заимствованная у негритянских исполнителей. Независимо от происхождения или стиля городской мелодии, после её представления в сельском регионе срабатывали механизмы народного эстетического естественного отбора, в результате чего песня (или стиль) либо принималась, либо отвергалась. Ещё более важно то, что в результате этой своеобразной музыкальной химии (*musical chemistry*) городские песни и стили радикально преобразовывались в кантри-песни. По прошествии многих лет социальный консерватизм сельского Юга не только повлиял на изменение структуры городской песни, но также сохранял эти песни и стили в то время, когда во всех других местах они уже были забыты. Некогда исполняемые в городах, эти песни, однажды вырвавшись за городские пределы, спустя десятилетия всплывали в записях кантри-музыкантов».³³⁶

То же самое происходило и в чёрной среде, на что мы уже не раз обращали внимание в наших книгах. Тот же Блайнд Лемон Джефферсон однажды услышал в Дип Эллуме великую «Ма» Рэйни и её бэнд, исполнявших так называемые *водевильные блюзы*, принадлежащие городской музыкальной песенной культуре, был заморожён этими блюзами и тотчас приступил к их разучиванию. Но в исполнении слепого сингера *водевильные блюзы* Мадам Рэйни звучали уже как сельский блюз — *rural* или *country blues*! Да они и на самом деле были теперь сельскими, потому что исполнял-то их сельский музыкант — Блайнд Лемон Джефферсон из безвестной деревни Коучмен в Центральном Техасе... А другие, совсем неизвестные нам сельские гитаристы и сингеры, разносили репертуар «Ма» Рэйни, Мэми Смит, Бесси Смит, Трикси Смит или других блюзвимен, услышанных в больших городах, по сотням своих коучменов, по всем уголкам американского Юга и уже там трансформировали услышанное на свой лад, и когда в их богом забытую деревню приезжали фольклористы или искатели талантов, то они слышали самый настоящий сельский блюз и дивились первозданности услышанного, называя это *музыкальными корнями Америки*, и находили место этим *корням* в какой-нибудь *Антологии американской народной музыки* и тому подобном... И были, между прочим, не так уж и не правы, потому что и сама Мадам Рэйни, и все прочие великие блюзвимен, и профессиональные композиторы вроде Вильяма Хэнди или Перри Брэдфорда — все они, однажды принёсшие блюзы в большие города Америки, тоже когда-то слышали блюз от всё тех же сельских музыкантов, только в другое время и в другом месте... И уже сами они трансформировали услышанное, перекладывали на ноты, записывали на звуковые носители, распространяли по всей стране, вольно или невольно «возвращая» блюз в забытую богом деревню на Юге, то есть туда, откуда они его и взяли... И там, где происходило такое благотворное обращение блюза, происходило и его обогащение, то есть случалась та самая *музыкальная химия*, о которой пишет автор книги о музыке кантри: рождалось новое музыкальное искусство, возникали новые музыкальные стили, но ещё прежде появлялись их творцы — великие музыканты.

Мы уже упоминали пианиста и сингера из Оклахомы Джимми Рашинга, признанного представителя городского блюза, участника

знаменитых джазовых оркестров, в том числе великого биг-бэнда Каунта Бейси (William "Count" Basie, 1904—1984) в его звёздные годы. В молодости Рашинг был страстным почитателем Блайнд Лемона Джефферсона и, по его словам, в период своих скитаний по городам и весям Среднего Запада и Юга слушал слепого сингера при каждой представившейся возможности. Джимми Рашинг признавался, что из-за своего небольшого роста ему никак не удавалось увидеть приземистого Лемона, но чистый пронзительный голос, который было слышно за несколько кварталов, всегда вёл его за собой, а толпа, обычно собиравшаяся вокруг Блайнд Лемона, была столь многочисленной, что мешала движению транспорта.³³⁷ Конечно, голос Лемона, его гитарный и песенный стиль, наконец, его душа — навсегда запечатлелись в душе самого Рашинга, который впоследствии так или иначе воспроизводил это всё со сцены, будучи уже сам признанным и знаменитым джазовым исполнителем.

И скольких еще пробудил Блайнд Лемон во время своих постоянных странствий по южным штатам! Из уже приведенного рассказа Виктории Спиви, которая встретила своего старого приятеля в Сент-Луисе, следует, что Лемон бывал и в этом городе, а значит, бывал в Миссури, где тоже выступал и наверняка собирал толпы...

Не забывал Лемон и родной Техас. Пол Свинтон в статье *A Twist Of Lemon* приводит рассказ некоего Чарльза Куртиса (Charles Curtis), в шестнадцатилетнем возрасте побывавшего на одном из концертов Лемона, который состоялся летом 1928 года в Остине:

«Услыхав новость, люди передавали её другим: *"Блайнд Лемон играет там-то и там-то!"* И они приезжали отовсюду. Я приехал из... понимаете, у нас были все его пластинки, были *"One Dime Blues"* и *"Rabbit Foot Blues"*, но мы хотели услышать, как он играет вживую, понимаете?.. Наверное, сотни людей приехали, чтобы посмотреть на него. Они упрасивали его играть весь день. И когда он закончил, у него уже практически не было голоса!»³³⁸

К осени 1929 года слава Лемона Джефферсона была так велика, влияние столь значительно, а тиражи пластинок настолько многочисленны, что его, наряду с Бесси Смит и Луи Армстронгом, с полным правом можно было назвать музыкантом национального масштаба. Блайнд Лемон был желанным в любой точке Юга, в каждом

селении, в каждом джукe. Его пластинки слушали как белые, так и чёрные, а особенно внимательны к его блюзам были музыканты, которые черпали из лемоновских записей новые идеи. Сам Лемон также был полон сил, безостановочно колесил по стране и готовился к новым концертам и ко всё новым и новым записям.

Никогда я не брал в голову твоих подвохов...
Никогда особенно не расстраивался из-за твоего обмана.
Сегодня ты уедешь из города — итого десять дней —
бизнес твой просто отлично отлаженный.

Интересно, клопы в Бомонте кусаются так же,
как в городе, известном своей Бил-стрит?
Любопытно, в Бомонте клопы такие же кусачие,
как на Бил-стрит?
В первую же ночь мою в Мемфисе
клопы перевернули вверх дном мою кровать.

Пришлось подбросить клопиков этих коварной обманщице,
чтобы они меня не совсем уморили.
Пришлось угостить клопиками эту негодную,
чтоб меня они не съели...
Потому как у жучков этих есть мой номер телефона,
и они уже три письма моей жене накатали.

Моя жёнушка поймала меня у двери
одной богатенькой дамочки...
Говорю вам, застукан я был женой на прогулке
под окнами той богатенькой дамочки.
В следующий раз, решив поразвлечься,
уже не стану при свете дня это делать.

Жена кинула меня, богатая любовница — тоже...
Говорю, супруга оставила меня,
богатая подружка — тоже...
О Боже, валяюсь на этой холодной кровати в одиночестве,
Напуганный этим блюзом постельного клопа...³³⁹

глава 16. РОКОВАЯ МЕТЕЛЬ

- Последняя сессия в Ричмонде — Версии гибели —
- Вечеринка в Чикаго — Чикагский снегопад —
- Скорбное возвращение домой —
- Похороны и Вечная память —

В 1929 году руководство *New York Recording Laboratories* решилось наконец на создание собственной студии. Посчитали, что лучше всего, если таковая будет в Грэфтоне, Висконсин, поближе к прессовочному цеху.³⁴⁰ Пока на втором этаже одного из корпусов мебельной фабрики (*Chair Factory*) устанавливали оборудование и приводили помещение в надлежащий вид, в течение примерно полугода парамаунтских музыкантов записывали в студии *Gennett* в Ричмонде, штат Индиана.³⁴¹ Именно там в июне 1929 года впервые был записан на пластинку Чарли Пэттон, и там же, 24 сентября того же года, в последний раз записали Блайнд Лемона Джефферсона. В последний, потому что спустя три месяца Лемона не стало... И по сей день смерть тридцатилетнего слепого музыканта, случившаяся в самом конце 1929 года, остается нерасследованной.

В книге *Country Blues* Самюэль Чартерс обращается к мемориальной парамаунтской пластинке *Pm 12945*, записанной в марте 1930 года и посвящённой памяти многолетнего фаворита лейбла. На одной стороне пластинки — песня «Wasn't It Sad About Lemon?» (*Разве не печально то, что случилось с Лемоном?*), исполненная Уошбордом Уолтером (Washboard Walter) и Джоном Бёрдом (John Byrd), на другой — прощальная проповедь реверенда Эмметта Дикинсона (Emmett Dickinson) «Death Of Blind Lemon». В песне Уолтера—Бёрда упоминается, что Блайнд Лемон Джефферсон умер на одной из улиц в Чикаго, и это, по мнению Чартерса, кажется единственной точной деталью происшествия. Далее исследователь пишет:

«Лемон выступал на вечеринках в *South Side* и записывался практически каждый месяц. С таких вечеринок он уходил, как правило,

подвыпившим и стоял на углу улицы в ожидании своего водителя, который его подбирал. Если у Лемона не было денег, то он, вместе с гитарой, пробирался к автобусной остановке и ждал там, на ветру и в снегах холодных чикагских зим. А той зимой как раз были сильные холода. После обеда он записывался в чикагской студии *Paramount*, и последней вещью, которую он записал, была "Empty House Blues". Лемон ушел из студии после наступления темноты: сказал, что отправляется выступить на одной из вечеринок, и вышел в снегопад. На следующее утро его нашли на улице замёрзшим и припорошенным снегом. Гитара лежала рядом. В офисе *Paramount* сказали, что его хватил сердечный приступ, он упал и замёрз прямо на тротуаре. Некоторые из членов его семьи слышали, что он ушел с вечеринки слишком пьяным, заблудился и замёрз, свалившись в канаву. Другие рассказывали, что Лемон ждал на улице своего водителя с машиной, но тот его так и не нашёл. Возможно, мы никогда не узнаем, что именно случилось с Лемоном той тёмной зимней ночью».³⁴²

С 1959 года, когда вышла книга Чартерса, не многое было дополнено к изложенному в ней. В Словаре Шелдона Хэрриса *Blues Who's Who* просто сообщается, что Лемон Джефферсон умер от сердечного приступа прямо на улице. (*Reportedly suffered heart attack and died on street of exposure.*)³⁴³

Брюс Кук в своей книге тоже почти ничего не добавляет:

«Лемон умер после своей последней сессии звукозаписи в Чикаго, холодной зимой. Он оставил студию, намереваясь отправиться на вечеринку. Его должна была подобрать машина, но по каким-то причинам водитель не появился, и Лемон отправился в снегопад, убежденный, что сможет добраться в одиночку. Но не добрался. На следующее утро его нашли замерзшим в канаве. Компания *Paramount* переправила его тело домой, и Блайнд Лемона похоронили под тёплым техасским солнцем».³⁴⁴

Примерно то же самое пишет о смерти Лемона и Френсис Дэвис в *The History Of The Blues*, добавляя, что, «по некоторым источникам, он умер, после того как был брошен на улице неким человеком, который служил у него водителем и поводырем».³⁴⁵

Этим *некоторым источником* является не кто иной, как Мэйо Вильямс, сообщивший в одном из поздних интервью, что сингер поте-

рял сознание в машине и был брошен своим шофером. (*Singer had collapsed in his car and was abandoned by his chauffeur.*)³⁴⁶

Мэнс Липском, как настоящий техасский сонгстер, считал, что никакой тайны в гибели земляка нет:

«Блайнд Лемону как раз заплатили большую сумму кэшем две крупные звукозаписывающие компании, и он собирался пойти на станцию, там, в Чикаго, чтобы сесть на поезд и отправиться домой. Будучи слепым, он нуждался, чтобы кто-нибудь отвёл его в депо. Кто бы ни взялся за это дело, он его не закончил... В любом случае кто-то дал ему по голове, забрал кошелек со всеми "пластиночными" деньгами (*record money*) и оставил моего друга на холодной-холодной улице замерзать и умирать».³⁴⁷

Мэтти Бэрри Дэнсер из Стритмена, та самая, которая когда-то *сходила с ума* по слепому сингеру, утверждала, что слышала, будто Лемона подстрелили во время выступления. «Или же, — на всякий случай дополнила Дэнсер, — ему было слишком жарко в помещении, где он играл, а когда вышел на улицу, то получил удар из-за резкого перепада температуры».³⁴⁸

Алан Ломакс в книге *The Land Where The Blues Began* приводит явно романтическую версию Биг Билла Брунзи, который утверждал, будто «какая-то женщина подсыпала яду в кофе Блайнд Лемону Джефферсону, когда этот пионер блюза только-только начинал horribly жить и толстеть от достатка».³⁴⁹

Историк *Paramount* Алекс ван дер Туук не ограничился одними лишь слухами. Зная, что никакой звукозаписывающей сессии накануне смерти Лемона не было, как не была замешана в его смерти и женщина, он внёс важные уточнения в обстоятельства смерти сингера:

«Насколько известно, Джефферсон умер в ночь с 18 на 19 декабря 1929 года. Весть пришла в офис в Грэфтоне на следующий день, так как Лейбли вспоминал, что узнал об этом от своей секретарши Алеты Дикерсон (*Aletha Robinson-Dickerson*, 1902–1994), которая сказала, что Лемон умер от сердечного приступа (*heart attack*) как раз тогда, когда Лейбли изыскивал возможность организовать для него новую сессию. Алета также вспоминала, что Джефферсон записывался днем, накануне смерти. (Туук, изучавший документы лейбла и не нашедший этому подтверждения, считает, что Блайнд Лемон мог зайти

в офис компании и по какому-то другому делу — В.П.) И она же сказала, что позже, тем же вечером, у него было выступление на какой-то домашней вечеринке (*he had to perform at a house party*), возможно той, о которой вспоминает Брэйси». ³⁵⁰

О какой вечеринке идёт речь?

В книге Дэвида Эванса о Томми Джонсоне приводятся воспоминания Ишмона Брэйси о некой вечеринке, состоявшейся по окончании довольно большой звукозаписывающей сессии для *Paramount*, проводившейся в Грэфтоне с конца декабря 1929 года и продолжившейся в начале января 1930 года. После сессии Брэйси, Томми Джонсон, а также музыканты из бэнда *New Orleans Nehi Boys* какое-то время пробыли в Милуоки (*Milwaukee, WI*), а затем в Чикаго, и провели это время очень весело. Они впервые оказались на далёком Севере, в таких больших городах, да при этом у них имелись кое-какие деньги!

«Мы остановились в Чикаго, где-то на денёк, — там-то и повстречали всех музыкантов. Всю ночь напролёт мы с ними пробродили. Они собирались записывать в различных заведениях; Тампа Ред и Блайнд Лемон Джефферсон, Скреппи Блэк (*Скреппер Блэкуэлл*), Лонни Джонсон — все они, и Луи Армстронг тоже. Там, в Лупе (*Loop — центр развлечений в Чикаго в двадцатые-тридцатые — В.П.*), было настоящее пристанище для музыкантов. У них там прямо профсоюз сложился. Брали столько-то в месяц, столько в неделю — или как там еще производилась оплата. Но мы его членами не являлись, просто были гостями: я, и Томми (*Томми Джонсон*), и Кид Эрнест Мольер (*Kid Ernest Moliere*), и Фоти-Фо Чарли (*Charles Taylor*). (*Двое последних — участники New Orleans Nehi Boys — В.П.*) Там были любые инструменты, какие угодно, от струнных до язычковых... Блайнд Блэйк, Скреппи Блэк, Блайнд Лемон, Лонни Джонсон — множество музыкантов, и Луи Армстронг со своим бэндом тоже был там. Они записывали музыку! Они заставляли тебя играть! Записывали и определяли, кто кого превосходит. Вот почему ты и сам играл хорошо, понимаете? И все туда стремились за такой музыкой. Там выпивали, ели, а на столе было всё, что только хочешь...» ³⁵¹

В свое время Гэйл Уордлоу заметил в Ишмоне Брэйси «редкое сочетание хвастуна, артиста, музыканта, шоумена, в конце концов принявшего сан священника». ³⁵² Верить Брэйси можно, но при этом ска-

занное надо делить на сто. В справочнике *Blues & Gospel Records* указано, что сессии в Грэфтоне с участием Ишмона Брэйси, Томми Джонсона и музыкантов из New Orleans Nehi Boys состоялись в ноябре—декабре 1929 года и в январе 1930 года.³⁵³ Чёрных музыкантов, приглашенных с Юга для участия в звукозаписывающей сессии, селили, как правило, в городе Милуоки, в общежитии для чёрных, откуда на электричке (*Interurban Railway*) они добирались до крохотного Грэфтона. И хотя их старались выпроваживать из Грэфтона сразу же по окончании сессии, возможно, что Брэйси, Томми Джонсон и их приятели из джаз-бэнда на денёк-другой могли задержаться в Чикаго, где они тотчас вступили в контакт с местными музыкантами, выходцами с Юга. Так что вполне вероятно, что описанная Брэйси вечеринка в чикагском *the Loop* действительно имела место, хотя за состав участников поручиться трудно. Так, Блайнд Лемон погиб в ночь на 19 декабря, а Луи Армстронг, если верить справочникам и его биографам, в декабре 1929 — январе 1930 года в составе оркестра Луи Расселла (Luis Russell, 1902—1963) был на гастролях по северо-восточным штатам, а затем до конца зимы играл в нью-йоркском Гарлеме, в кабаре *Connie's Inn*, и там же, в Нью-Йорке, записывался для *OKeh*.

Надо иметь в виду, что Ишмон Брэйси, Алета Дикерсон, Артур Лейбли, Мэйо Вильямс и все прочие участники и свидетели той великой блюзовой эпохи обращались к своим воспоминаниям спустя десятилетия, когда многие детали — имена, названия, а особенно точные даты — выветрились из их памяти. Исследователям остались одни только туманные контуры, в коих непросто разобраться. Так, в книге Чартерса *The Bluesmen* приводятся воспоминания Эдди «Сан» Хауса о том, как он узнал о смерти Лемона:

«Сан Хаус сказал, что он повстречался с Лемоном в студии в Порт-Вашингтоне за день до записи Хауса в июле 1930 года. И что на следующее утро, когда он, Пэттон и Луиз Джонсон прибыли в студию для записи, к ним вышел директор по звукозаписи Арт Сэзерли, покачал головой и произнес: "У меня для вас плохие известия. Лемон погиб в автомобильной катастрофе сегодня рано утром"». ³⁵⁴

В этих воспоминаниях вовсе не важно, что к июлю 1930 года Блайнд Лемона уже полгода, как не было в живых, и не то важно, что в Порт-Вашингтоне никогда не было студии звукозаписи, а сам Хаус

с партнёрами записывались в Грэфтоне, причем не в июле, а в мае... Всё это не важно! Важно только то, что один из тогдашних параманутских менеджеров, Арт Сэзерли, сказал: «*Лемон погиб в автомобильной катастрофе сегодня рано утром*». Важно потому, что в этом есть и логика, и возможный ключ к разгадке гибели слепого сингера на улицах большого города.

Пол Свинтон в статье *A Twist Of Lemon* пишет, что Свидетельство о смерти Лемона или какие-либо иные документы, отражающие причину его смерти, не найдены. Побывало ли его тело после обнаружения в госпитале — тоже неизвестно. Мэйо Вильямс и Арт Лейбли независимо друг от друга утверждали в своих поздних интервью, что Лемон Джефферсон замерз во время сильного снегопада и метели. Свинтон исследовал сводки погоды того времени (*the 1929 Annual Meteorological Summary for Chicago*) и обнаружил, что метеорологические службы сообщали об одном из самых больших и продолжительных снегопадов в истории Чикаго, случившемся как раз в ночь с 18 на 19 декабря. Тогда за сутки выпало больше половины месячной нормы снега — 11.1 дюймов: это больше 28 сантиметров! (А всего за месяц выпало 20.2 дюйма.)³⁵⁵ Если к этому сильному снегопаду добавить сильнейший ветер, несущийся со стороны Великого озера Мичиган (Lake Michigan), — то мы получим самую настоящую пургу, хорошо известную жителям прибрежных северных районов России и совершенно неведомую жителям Техаса... Неподготовленному человеку, тем более слепому, в такую пургу и впрямь можно пропасть.

Но Блайнд Лемона никак нельзя назвать неподготовленным. Ведь эта чикагская зима не была для него первой. Не мог быть он и вовсе без денег, возвращаясь с вечеринки, на которой выступал. Выпившим Джефферсон вполне мог быть, но не настолько, чтобы свалиться в канаву: таких свидетельств мы ни от кого не имеем. Его вообще никто никогда не видел пьяным... Не забудем и то, что Чикаго, даже в сильнейший снегопад, — далеко не пустынный город. Оказавшись в сложной ситуации, человек, тем более инвалид, мог постучать в первую попавшуюся дверь, и ему бы непременно оказали помощь. К тому же Блайнд Лемон Джефферсон был хорошо известным, более того — знаменитым, узнаваемым музыкантом, особенно в районах *South Side*. Нет, что-то другое с ним приключилось...

Скорее всего, той снежной ночью его действительно сбила машина: когда он переходил улицу или просто стоял на тротуаре. После чего, ещё живого, его очень скоро занесло снегом. Об этом-то и проговорился *случайно* Арт Сэзерли. Случайно, потому что эта версия, дай ей огласку, повлекла бы за собой расследование и, как следствие, наказание виновника и возможные страховые выплаты родственникам. А ведь в автомобиле, сбившем в ночное время слепого чёрного прохожего с гитарой, мог оказаться какой-нибудь влиятельный белый господин: ведь всем известно, кто был настоящим хозяином Большого Чикаго (и, кстати, настоящим хозяином рынка грамзаписи) в то славное время... Так что, наверняка, решено было всё списать на... самого Лемона, у которого случился сердечный приступ: полнота, лишний вес да ещё вечеринка, выпивка, а тут как раз небывалый снегопад...

Не каждый знает, что вывезти тело умершего в Техасе за пределы штата без предварительного вскрытия и соответствующей медицинской и судебной экспертизы запрещает закон. С этим столкнулись высшие государственные чины после убийства в Далласе Президента Джона Фицджеральда Кеннеди (John Fitzgerald Kennedy, 1917–1963).³⁵⁶ Не так ли обстояло дело и в Иллинойсе? Тогда бы это значило, что тело Лемона вывезли тайно... Оттого и не имеем мы никаких Свидетельств о его смерти и прочих медицинских документов, которые тщетно ищут исследователи: их, похоже, не было вовсе!..

Странно, что мы до сих пор не знаем и имени водителя, услугами которого пользовался слепой сингер в Чикаго. Помним, кто, где и когда водил его по городам и весям; называем того, кто сопровождал тело Лемона в Техас; при этом не знаем имени человека, служившего несколько лет его водителем, — то есть его доверенного лица, ближайшего и самого верного помощника! Неужели его имя было неизвестно менеджерам *Paramount*?

Не сомневаюсь, что его знали и Мэйо Вильямс, и Артур Лейбли, и все прочие работники из офиса компании. Вспомним, что, по словам Мэйо Вильямса, *Лемон потерял сознание в машине и был брошен своим шофером*. То есть он прямо называл водителя виновником произошедшего, при этом не называл его имени...

В статье *The Myth And The Man*, опубликованной в специальном номере журнала *Black Music Research*, вышедшем весной 2000 года и

целиком посвященном Блайнд Лемону Джефферсону, Алан Говенар, ссылаясь на старейшего жителя Коучмена — Хобарта Картера, сообщает, что водителем Джефферсона был некий Папа Солли (Papa Sollie), родом из Мексики (*Jefferson's chauffeur was a man named Papa Sollie, who came from Mexia*). «Люди приезжали отовсюду, чтобы послушать, как поёт Блайнд Лемон. Если они платили хорошо, то он и пел хорошо, но если денег бросали мало, то он говорил Папе Солли, что им пора отсюда убираться», — рассказывал Хобарт Картер своему интервьюеру.³⁵⁷ В этой же статье Говенар, ссылаясь на другого старого земляка Лемона, Квинси Кокса, упоминает об еще одном водителе, некоем Стингари (Stingaree), также из Мексики. Возможно, речь идёт об одном и том же человеке, но Говенар допускает, что Лемон Джефферсон, учитывая его частые поездки, пользовался услугами сразу нескольких водителей.³⁵⁸

Куда пропали эти шофера после трагической гибели Лемона? Находились ли они в Чикаго в ту роковую ночь и если да, то были ли допрошены? Кстати, на кого была зарегистрирована машина? Если её владельцем был Лемон, то куда эта машина делась после смерти сингера? Не туда ли, куда делись и все его «накопления», о которых так бойко рассказывали менеджеры *Paramount*?..

Вопросы, что называется, риторические.

Вне сомнения, водитель Лемона невольно оказался важным свидетелем ночного происшествия, и ему приказали молчать, в обмен на нечто очень для него дорогое: подозреваю, что на кону была его свобода или даже жизнь. Так что и само имя этого важного свидетеля кануло в небытие... Почему интервьюеры, встречавшиеся с Мэйо Вильямсом, не задавали всех тех вопросов, которые сейчас задаем мы? Почему не спрашивали Артура Сэзерли, явно что-то знавшего: ведь он умер совсем недавно, в 1986 году?! Почему никто не разговорил Алету Дикерсон, пережившую Сэзерли на целых восемь лет?..

Известно, что тело Лемона Джефферсона было транспортировано в Техас и компания полностью оплатила эту сложную операцию, поручив одному из своих доверенных лиц, пианисту Виллу Эзеллу (Will Ezell, 1892–1963), быть сопровождающим. Пол Свинтон сообщает, ссылаясь на последние интервью экс-служащих *Paramount*, включая

Мэйо Вильямса, что в те дни Лемон был в Чикаго вместе со своей женой, вероятно с Робертой, и вроде бы именно она попросила боссов из *Paramount* транспортировать тело мужа в Техас.³⁵⁹

Как бы то ни было, Вилл Эзелл добросовестно выполнил поручение компании, доставив гроб с телом покойного сингера в Даллас, где его встретили родные и друзья Лемона, и уже они перевезли покойного в Вортем. Всё это происходило накануне Рождества, в воскресенье — 24 декабря 1929 года.

Из-за наступивших праздников и для того, чтобы родственники и друзья Лемона смогли съехаться в Вортем, похороны отложили на несколько дней, поэтому они состоялись в самый первый день нового 1930 года. Церемония прощания происходила в *Smith Chapel Primitive Baptist Church*, а службу проводил реверенд Килго (Reverend Kilgo).³⁶⁰ Похоронили Лемона Джефферсона на кладбище для чёрных, находящемся на северной окраине Вортема.

Квинси Кокс, служащий этого кладбища, говорил в марте 1987 года, что «каждый, кому сейчас больше шестидесяти, помнит тот день хорошо. Его (*Лемона Джефферсона — В.П.*) тело привезли в Техас на поезде. Люди говорили, что он умер в снегу после сессии звукозаписи в Чикаго, что он потерялся и не мог найти дорогу. Некоторые считали, что это была *нечистая игра*. (*Some thought it was foul play.*) Две или три сотни человек, чёрные и белые, пришли на похороны, чтобы посмотреть, как гроб с ним опускается в землю».³⁶¹

Важную деталь в связи с криминальной версией гибели Лемона оставил некто Лонни Монингс (Lonnie Monings), присутствовавший на похоронах. Он вспоминал, что гроб с Лемоном всё время держали закрытым (*the casket was kept closed*).³⁶² Мэтти Дэнсер утверждала, что похороны были трудными, потому что навалило много снега, который приходилось разгребать.³⁶³

Так окончилась земная жизнь самого великого из всех техасских блюзовых музыкантов, одного из величайших блюзменов всех времен.

Через несколько месяцев в Даллас, а затем и в Вортем пришла парамаунтская пластинка *Pm 12945*, посвященная памяти их ушедшего земляка, и знакомые, друзья, родные, соседи Блайнд Лемона Джефферсона смогли услышать голос реверенда Эмметта Дикинсона, об-

ращённый ко всем жителям Техаса, всего Юга, всей Америки, а отчасти и к нам, живущим в иное время:

«Друзья мои! Блайнд Лемон Джефферсон мертв... И мир сегодня оплакивает эту потерю... Но мы чувствуем, что наша потеря — это приобретение Небес. Большие люди, образованные люди и великие люди, отправляясь в свой вечный дом на небесах, вызывают в нас чувство почтения. Но когда последние почести получают люди, которых мы искренне любили за их доброту, за вдохновение, подаренное нам, — мы понимаем, что часть нашего сердца опустела навсегда...

Давайте же помолчим немного и подумаем о жизни нашего любимого Блайнд Лемона Джефферсона, который был рожден слепым... Тут во многом есть сходство с жизнью нашего Господа, Иисуса Христа. Как и Он, Лемон был неизвестным до тридцати лет, и так же, как Он, за какие-то три с небольшим года этот человек и его творчество стали известными в каждом доме... Я уверен, что в Блайнд Лемоне Джефферсоне Господь, посеяв земную плоть, взрастил плоть духовную. Получив весть о смерти Лемона, я сразу подумал о Господе нашем, Иисусе Христе... Как Он шел к Иерихону и увидел человека, который был рожден незрячим. И ученики Его спросили у Него: *"Равви! кто согрешил, он или родители его, что родился слепым?"* Иисус отвечал: *"Не согрешили ни он, ни родители его, но **это для того**, чтобы на нём явились дела Божии"* (Иоанн 9:1-3).

Лемон Джефферсон был слепым, из-за чего он лишился многого хорошего в этой жизни, чем можем наслаждаться вы и я. Он действительно нёс свой крест. Многие из нас сегодня плачут под тяжестью крестов, которые нам приходится нести: *"О Боже, это мне не по силам! О Господи, у меня болит тут и ноет там... О Боже, моя жизнь слишком никчемна, чтобы ее прожить!"* Блайнд Лемон мертв. Лемон умер с Господом в сердце. С Господом в сердце он и жил». ³⁶⁴

Нетленно воплощённое Слово. Непреходящи и слова прощальной молитвы о великом музыканте, чьи песни бессмертны. Всё прочее — бrenно... И вот уже тихая могила Лемона на старом кладбище заросла травой и бурьяном, выровнялась, затянулась, а к концу пятидесятих, всего через тридцать лет после многолюдных похорон, уже была невидимой... И когда сюда, по зову души и сердца, прибыл

молодой исследователь, никто не смог показать ему, где именно по-
коится прах великого слепого сингера... Так-то!

Но несмотря на несчастье, случившееся с Лемоном с самого рождения, было в его жизни счастливое обстоятельство: у него была любящая и страдающая мать — Клэсси Бэнкс. Это она впервые привела его в церковь, где маленький Лемон услышал литургию, она же привила ему любовь к музыке и помогла обучиться игре на гитаре, тем самым не дала пропасть в жестоком мире... Сама Клэсси пережила своего сына и умерла в 1947 году, и похоронили её рядом с Лемоном, о чём в пятидесятые годы ещё были свежи воспоминания у жителей Вортема. И когда Чартерс стал выискивать возможное место захоронения одного из героев своей будущей книги, кто-то вспомнил, что его мать похоронили рядом, а её могила — отмечена!

Так Клэсси Бэнкс-Джефферсон, уже оттуда, с Небес, помогла открыть исследователю (а через него и всем нам!) точное место захоронения своего сына... Самюэль Чартерс, этот счастливый исследователь, оставил замечательное описание своих поисков:

«На кладбище неподалеку от Вортема было ветрено и холодно. Трава колыхалась на ветру. Кроме этого ветра да ещё нескольких далеких птиц, ничто не издавало звуков. Вдруг — зайцы рванули из-под кустов и бросились наутёк через поле... Над могилами, едва заметными в зарослях травы и прочей растительности, возвышалась пара косматых дубов. Сначала я обнаружил надгробный камень на могиле одной из сестер Лемона. Потом показалась простенькая табличка:

Classie Jefferson
b. 2.6.1865
d. 8.12.1947
at rest.

Между камнями виднелись лишь поржавевшие металлические маркеры, без имён. Могила Лемона не была отмечена. Пока я смотрел в поле, а редкие облачка плыли по солнечному лику, трудно было не вспомнить о его простой, единственной, просьбе...» ³⁶⁵

Что ж, об одном лишь тебя попрошу...
Да, лишь об одном тебя прошу...
Господи, одна лишь просьба у меня:
Пригляди за могилкой моей.

Путь этот длинный, конца не видно...
Путь этот длинный, конца ему не видно...
Такая дальняя дорога, без конца,
И только злой ветер дует неизменно.

Боже, две белые лошади в ряд...
Да, белые, две лошади в ряд...
Эти две белые лошади, бок о бок,
Отвезут меня на пустынное кладбище.

Сердце моё уж не бьется, а руки — холодные...
Сердце моё остановилось, а руки похолодели.
Что ж, когда сердце мое затихло, Господи,
а руки похолодели,
На кладбище сразу меня повезли.

Слышал ли ты стук гроба о землю?
Слышал ли ты, как стучит гроб,
опускаясь в землю?
Знаешь ли ты, как стучит гроб, опущенный в землю?
Тогда понимать начинаешь, что бедняга
уже в земле сырой...

О, роите мне могилу серебряной лопатой...
Да, роите мою могилу серебряной лопатой.
Что ж, серебряной лопатой могилу роите,
Опускать же меня можете на цепи золотой...

Слышал ли ты, как церковный колокол гудит?
Слышал ли ты, как церковный колокол гудит?
Знаешь ли ты, какой он, церковный колокол?
Заслышав его, понимаешь, что бедняга ушел навсегда...³⁶⁶

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поразительное явление — *Промысел Божий*, о котором говорил в прощальном слове Преподобный Эмметт Дикинсон!.. Кажется, совсем недавно в далёком и никому не ведомом Коучмене в бедной многодетной семье сельского шеаркроппера родился слепой ребёнок. Обречённый на несчастья, нищету, прозябание и в конце концов на скорое забвение, он, едва научившись ходить, переступил порог и осторожно передвигался вокруг отчего дома, ежечасно рискуя пропасть. Открыв степному техасскому ветру своё невидящее лицо, он, выставив свои немощные детские ручонки, тщетно искал хоть какой-то опоры «*в этом тёмном и широком мире*» (Джон Мильтон). И он нашел эту твердь в добром и спасительном звучании воскресной литургии. Это случилось где-то там, в полях, за долгими пыльными дорогами, вдали от родного дома, в многолюдном Кёрвине... на центральной площади которого заживо сжигали его братьев по вере и цвету кожи... А затем был шумный и приветливый Вортем, где он слышал другие песни, выучился игре на гитаре и вышел в мир... ещё более *тёмный*, ещё более *широкий*... И, не видя этого мира, не ведая, какой он в действительности, не лицезрев в своей жизни ни одного живого лица, не удивляясь красоте неба и радуги, не зная солнца, — он всё же сумел познать этот мир так, как мало кто до него: Блайнд Лемон этот мир — с небом, радугой, солнцем и человеческими лицами — по-настоящему *услышал*, более того — предугадал то, что мир ещё только хотел услышать! И он *это* миру дал, оставив после себя несколько десятков блюзов, преобразивших мир, и не только музыкальный...

И вот уже нет в помине Коучмена, где слепой музыкант однажды появился на свет, — только степь да всё тот же техасский ветер гуляет на том месте; а Вортем, с его опустевшими кирпичными строениями вдоль центральных улиц, — есть ли он на белом свете? Но если даже

Вортем и есть, то что он для всех нас значит без того, кто однажды привел туда нас?

Ничего!

И Дип Эллума никакого нет, если не считать таковым игрушечно-декоративный квартал к северу от грандиозного и холодного далласского сити, однажды поглотившего средь бела дня самого могущественного человека в мире...

А Блайнд Лемон Джефферсон — тот пухлый слепой мальчишка с вытянутыми ручонками, которого все, как могли, жалели и забавляли, — жив! Не только в своих бессмертных блюзах, но и в тысячах, в десятках тысяч своих продолжателей по всему миру, в миллионах почитателей, не знающих ни расовых предрассудков, ни условных границ, ни границ творческих... Какое ещё нужно доказательство, что Бог всё же есть и *Дела Его* — живы! Более того, и Лемон Джефферсон, и Чарли Пэттон, и Джон Хёрт, и Луи Армстронг, и Бикс Байдербек, и Билли Холидей, и Чарли Паркер, и другие великие музыканты, не только блюзовые и не только англо-американские, и наш неослабный интерес к ним — доказывают, что Он ещё не покинул нас. А значит, мы всё ещё небезнадежны...

Примечания

¹ Victoria Spivey. «*Blind Lemon And I Had A Ball*», Record Research #76, Май 1966, p.9. (С.9. Здесь и далее указана страница, к которой относится ссылка.)

² Английский частный лейбл *Tempo Records* был основан в 1946 г. на волне возрождения интереса к раннему джазу. И хотя его основатели — Джордж Дэвис (George "Ron" Davies) и Колин Помрой (Colin Pomroy) — ставили перед собой задачу популяризации традиционного джаза, они переиздавали и наиболее значительных блюзовых музыкантов из каталога *Paramount*. Так, кроме Лемона Джефферсона, были переизданы «Папа» Чарли Джексон и Блайнд Блэйк. Пластинки *Tempo* (78 rpm) привлекали внимание европейцев, прежде всего англичан, к подлинным блюзам прошлого и во многом приближали грядущее Фолк-Возрождение. На эту тему см.: Roberta Freund Schwartz. *How Britain Got The Blues: The Transmission And Reception Of American Blues Style In The United Kingdom*. Ashgate Publishing, 2007. Английский справочник *Record Collector: Rare Record Price Guide* указывает, что на лейбле *Tempo* в 1950—1952 гг. выпущены четыре пластинки с восемью блюзами Блайнд Лемона Джефферсона. (11)

³ Подробнее о Гэрри Смите и *Антологии американской народной музыки* см.: Peter D. Goldsmith. *Making People's Music: Moe Asch And Folkways Records*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1998, p.241, а также: В.Писигин. *Пришествие блюза. Т.2. Country Blues. Книга вторая: Delta Blues, vol.2*. Предисловие В.Я.Курбатова. — М.: 2010. С.103—105. (12)

⁴ В настоящем томе использовано издание: Samuel B. Charters. *The Country Blues. With a new Introduction by the Author*. Da Capo Press, 1975. (12)

⁵ В настоящем томе использовано второе издание книги: Samuel B. Charters. *The Bluesmen: The Story And The Music Of The Men Who Made The Blues*. New York: Oak Publications, 1967. (12)

⁶ Эта статья Пола Оливера также вошла в книгу: Paul Oliver. *Blues Off The Record: Thirty Years Of Blues Commentary*. New York: Hippocrene Books, 1984, pp.64—70. (13)

- ⁷ Charles Wolfe and Kip Lornell. *The Life & Legend Of Leadbelly*. New York: Harper Collins, 1992. (13)
- ⁸ Alan B. Govenar and Jay F. Brakefield. *Deep Ellum And Central Track: Where The Black And White Worlds Of Dallas Converged*. Denton, TX: University of North Texas, 1998. (13)
- ⁹ Spivey, «*Blind Lemon And I Had A Ball*», Record Research #76, p.9. (13)
- ¹⁰ Glen Alyn. *I Say Me For A Parable: The Oral Autobiography Of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*. Compiled and edited by Glen Alyn. New York—London: W.W. Norton & Company, 1993, pp.42 and 191. Хотя содержание этой автобиографической книги принадлежит Мэнсу Липскому, замыслил и подготовил её к изданию Глен Элин, поэтому его имя и значится на титуле. (13)
- ¹¹ Helen Oakley Dance. *Stormy Monday: The T-Bone Walker Story*. Foreword by B.B.King. Baton Rouge and London: Louisiana University Press, 1987. (14)
- ¹² Black Music Research Journal, Vol.20, #1, Chicago, Spring 2000. Электронная версия журнала размещена на сайте www.jstor.org/stable/i231875. (14)
- ¹³ Luigi Monge and David Evans. «*New Songs Of Blind Lemon Jefferson*». Journal of Texas Music History, Volume 3, Number 2, 2003. Также эта статья размещена на сайте Центра истории техасской музыки (*Center Of Texas Music History*): www.txstate.edu/ctmh/publications/journal/vol3-no2.html. В настоящем томе использовано интернет-издание. (14)
- ¹⁴ Alex van der Tuuk. *Paramount's Rise And Fall: A History Of The Wisconsin Chair Company And Its Recording Activities*. Denver, CO: Mainspring Press, 2003. (14)
- ¹⁵ Эту статью Обрехт разместил на своём сайте: *Jas Obrecht Music Archive* (jasobrecht.com). Была ли она опубликована где-то ещё — мне не известно. (14)
- ¹⁶ Robert L. Uzzel. *Blind Lemon Jefferson: His Life, His Death And His Legacy*. Austin, TX: Eakin Press, 2002. (15)
- ¹⁷ Только одна, самая последняя, сессия Лемона Джефферсона была проведена в студии *Gennett* в Ричмонде, штат Индиана (Richmond, IN). (15)

- ¹⁸ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*. Fourth edition. Compiled by Robert M.W. Dixon, John Godrich and Howard Rye. Oxford: Clarendon Press, 1997, pp.442-445. (15)
- ¹⁹ Серия *JAZZ*, состоящая из одиннадцати лонгплеев, впервые издана в 1950–1953 гг. и затем несколько раз переиздавалась. (16)
- ²⁰ Charters, *The Country Blues*, p.58. В справочных изданиях прошлых лет, например в словаре Шелдона Хэрриса (Sheldon Harris. *Blues: Who's Who: A Biographical Dictionary Of Blues Singers*, New York, 1989, p.274), – отмечено, что Блайнд Лемон Джефферсон родился 11 июля 1897 года. (18)
- ²¹ Wolfe and Lornell, pp.42-43. (18)
- ²² *Year 1900; Census Place: Justice Precinct 5, Freestone, Texas; Roll: 1636; Page: 3A; Enumeration District: 0037; FHL microfilm: 1241636*. (19)
- ²³ Charters, *The Country Blues*, p.58. (19)
- ²⁴ *Year: 1910; Census Place: Justice Precinct 6, Navarro, Texas; Roll: T624_1580; Page: 17B; Enumeration District: 0098; FHL microfilm: 1375593*. (20)
- ²⁵ Charters, *The Country Blues*, p.58. (21)
- ²⁶ Charters, *The Bluesmen*, p.176. (21)
- ²⁷ Paul Swinton, «*A Twist Of Lemon*», in *Blues & Rhythm: The Gospel Truth*, # 121, pp.4-9. (22)
- ²⁸ В.Писигин. *Пришествие блюза. Т.3. Country Blues. Книга третья: Delta Blues, vol.3. По следам Чарли Пэттона*. – М.: 2012. С.233. (23)
- ²⁹ Charters, *The Country Blues*, pp.71-72. (23)
- ³⁰ Monge and Evans, «*New Songs Of Blind Lemon Jefferson*», p.2. (24)
- ³¹ Владимир Короленко. *Слепой музыкант*. Собрание сочинений в десяти томах. Т.2. Повести и рассказы. – М.: Государственное издательство Художественной Литературы. 1954. С.91-92. (25)

³² См. сайт Ассоциации историков Техаса (*Texas Historical Association*) www.tshaonline.org/handbook/online/articles/hrcdk или Freestone County Historical Commission, *History of Freestone County, Texas* (Fairfield, Texas, 1978). В другом источнике сообщается, что имя землевладельца, в честь которого названо селение, не Вильям, а Бенджамин (Benjamin S. Couchman, 1810–1853). См. сайт: files.usgwarchives.net/tx/freestone/history/town/couchman.txt. (26)

³³ См.: www.usgwarchives.net/tx/freestone/history/pomap/Wortham.jpg. А вот ссылка на более полное собрание старых карт (*Freestone County Texas Old Maps*): www.usgwarchives.net/tx/freestone/maps.htm. (26)

³⁴ Charters, *The Country Blues*, p.71. (28)

³⁵ Мы со Светланой Брезицкой побывали в местах обитания Блайнд Лемона Джефферсона осенью 2006 и 2012 гг. (29)

³⁶ См.: сайт Ассоциации историков Техаса: www.tshaonline.org/handbook/online/articles/hcf09. (29)

³⁷ Короленко. *Слепой музыкант*. С.105–106. (31)

³⁸ Uzzell, pp.13 and 83. Юзел брал интервью у Батчер 10 марта 2001 г. в Далласе. Кордел Батчер, родившаяся в 1915 г., не могла видеть детства Лемона, но, вероятно, слышала, как пела его мать — Клэсси Бэнкс. Кроме того, о семье знаменитого музыканта она могла быть информирована. (33)

³⁹ См. В.Писигин. *Пришествие блюза. Т.1. Country Blues. Книга первая: Delta Blues, vol.1.* — М.: Империиум Пресс, 2009. С.53–54, а также историю возникновения *Christ Holy Sanctified Church*, размещённую на сайте www.chschurch.org/history. (33)

⁴⁰ Краткая история *Shiloh Primitive Baptist Church* отражена на историческом маркере у парадного входа в церковь. См. также Uzzel, p.83. (34)

⁴¹ Walter White. *Rope And Faggot: A Biography Of Judge Lynch*. Introduction by Kenneth Robert Janken. University of Notre Dame Press, IN, 2002. Автор предисловия — Кеннет Дженкен написал и в 2003 г. издал биографию Уолтера Уайта. (37)

⁴² Это, конечно же, куплет из песни Льюиса Аллана (Abel Meeropol / Lewis Allan, 1903–1986) «Strange Fruit», которая стала всемирно известной благодаря Билли Холидей (Billie Holiday, 1915–1959). (39)

*Pastoral scene of the gallant South,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolia sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh...*

⁴³ Это тот самый губернатор Пэт Нэфф, которому в январе 1925 г. заключенный главной техасской тюрьмы «Sugar Land» Хьюди Ледбеттер, по прозвищу *Уолтер Бойд*, спел свою *pardon-song*. Подробнее об этом см. в кн.: В.Писигин. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.4. Глава вторая: Ледбелли*. — М.: Империпресс, 2006. С.26–30. (41)

⁴⁴ Все цитируемые нами статьи и репортажи о событиях в Кёрвине приведены на сайте: www.files.usgwarchives.net/tx/freestone/history/town/kirven.txt. (44)

⁴⁵ Monte Akers. *Flames After Midnight: Murder, Vengeance, And The Desolation Of A Texas Community*. Austin: University of Texas Press, 2011. (45)

⁴⁶ Спиричуэлс «I Want To Be Like Jesus In My Heart» записан Лемоном Джефферсоном под псевдонимом *Deacon L.J.Bates* в конце декабря 1925 г. или в начале января 1926 г. (46)

Lord, I don't want to be like Judas in my heart, in my heart.
Lord, I don't want to be like Judas in my heart.
In my heart, in my heart...
In my heart, in my heart.
Lord, I don't want to be like Judas in my heart.

I want to cross the river of Jordan in my heart, in my heart.
Want to cross the river of Jordan in my heart.
In my heart, in my heart.
In my heart, in my heart.
I want to cross the river of Jordan in my heart.

Lord, I don't want to be no liar in my heart, in my heart.
Lord, I don't want to be no liar in my heart.

In my heart, in my heart.
In my heart, in my heart.
Lord, I don't want to be no liar in my heart.

Yes, I want to be like Jesus in my heart, in my heart.
Yes, I want to be like Jesus in my heart.
In my heart, in my...
In my heart, in my heart.
Yes I want to be like Jesus in my heart.

Lord, I want to love my neighbor in my heart, in my heart.
Lord, I want to love my neighbor in my heart.
In my heart, in my...
In my heart, in my heart.
Lord, I want to love my neighbor in my heart.

47 Charters, *The Country Blues*, p.59. (49)

48 Uzzel, p.13. (50)

49 Цит. по: Jas Obrecht. «*Blind Lemon Jefferson: The First Star Of Blues Guitar*», Jas Obrecht Music Archive (jasobrecht.com). (51)

50 Charters, *The Country Blues*, p.60. (51)

51 «Beggin' Back» (Мольба о возвращении), by Blind Lemon Jefferson.
Песня записана в августе 1926 г. (52)

Oh, my baby, take me back.
Why won't take me back?
Listen here, mama, I'll be good,
Make your fire and cut your wood.

When I had you, you wouldn't do.
I got another and I don't want you.

Oh, go on, old joker, every time it gets cold,
You commence to beggin' me to take you back.
You know I don't care anything for you.
Why do you worry me so?
You treats me like, like you uh fixin' to leave me now.

Baby, now I wants to tell you, you ain't been actin' right for
the last thirty days.

Now, and when I come home after noon my meals is not ready.
And you know how I'm a man who can't stand such as that.
I want to eat when eating time comes.

And shu- sugar, now listen here, you sure is worrying my mind.
I want you to stop that because you gon', you gonna find
everything outdoors.

Every evening, half past eight,
I'm laying around rich man's gate.
Workin' and studying, thinkin' out the plan.
How to get that biscuit out that rich man's hand.

Rich man's hand, rich man's hand,
How to get that biscuit out the rich man's hand.

Listen woman, tell me what in the world is the matter with you?
You is actin' awful funny, gal, you actin' plumb naughty.

Now listen, I'm gonna tell you one thing,
I ain't gonna tell you no more.
You've gotta use a new system, baby,
the way you've been actin' the last thirty days.
Now, if you don't, tonight when you come
home you'll find a moon wagon
At your gate and your clothes at the front gate,
And the man sittin' up there, Lord, he wont quit.
And, honey that's all.

You needn't think, babe, 'cause you're black,
I ain't gonna beg you to take me back.

Then I went a-walkin' down the line,
To see would this woman change her mind.
She turned round two or three times:
«Take you back in the winter time».

⁵² Govenar and Brakefield, p.62. В своей статье «*The Myth And The Man*», вышедшей в 2000 г. в журнале *Black Music Research*, Говенар повторяет своё предположение. (54)

⁵³ Хенри Томас переиздан в 1962 г. на лейбле *Origin Jazz Library* — LP *Henry Thomas Sings The Texas Blues!* (OJL-3), а также в 1974 г. на *Herwin* — двойной LP *Ragtime Texas: 1927–1929* (H-209) с биографическим очерком, текстами песен и комментариями, подготовленными Мэком МакКормиком. В 1990 г. переиздан на CD — *Texas Worried Blues* (Yazoo 1080/81). (54)

⁵⁴ Guido van Rijn and Hans Vergeer. Notes to *Alger "Texas" Alexander. "Texas Troublesome Blues"*. Agram, Blues AB 2009, 12", LP, Holland, 1982. Важный источник — Мэтти Ричардсон (Mattie Richardson), у которой 23 августа 1981 года брал интервью Лоуренс Браун (Lawrence Brown), изучавший жизнь Тексаса Александера. (54)

⁵⁵ Uzzel, pp.12-13. (55)

⁵⁶ «All I Want Is That Pure Religion» (Всё, что нужно мне, — это истинная вера). Записан Лемоном Джефферсоном под псевдонимом *Deacon L.J.Bates* в конце декабря 1925 г. или в начале января 1926 г. (56)

All I want is the pure religion, hallelu...
All I want is the pure religion, hallelu...
All I want is the pure religion, pure religion take you
home to heaven,
Then you're gonna need that pure religion, hallelu, hallelu...

Well the place in Jordan, you can't go 'round, hallelu, hallelu!
Place in Jordan you can't go 'round, hallelu...
A place in Jordan you can't go round, you ain't got religion,
you gon' drown,
Then you're gonna need that pure religion, hallelu, hallelu...

When you're crossin' over Jordan don't have no fear, hallelu...
When you're crossin' over Jordan don't have no fear,
hallelu, hallelu!
Crossin' over Jordan don't have no fear, Jesus gonna be my engineer,
Then you're gonna need that pure religion, hallelu, hallelu...

Well Death is ridin' all through the land, hallelu...
Death is ridin' all through the land, hallelu...
Death is ridin' all through the land, ain't gonna spare
no gamblin' man,
Then you're gonna need that pure religion, hallelu, hallelu...

Well the doctor's standing lookin' sad, hallelu...
Doctor's standing, lookin' sad, hallelu...
Doctor's standing, lookin' sad, hardest case I ever had,
Then you're gonna need that pure religion, hallelu, hallelu...

Well my mother and father 'round my bed a-cryin', hallelu...
Mother and father 'round my bed a-cryin', hallelu...
Mother and father 'round my bed a-cryin', lord have mercy
my child is dyin',
Then you're gonna need that pure religion, hallelu, hallelu...

Well the train is comin' done turned the curve, hallelu...
Train is comin' done turned the curve, hallelu, hallelu!
Train is comin' done turned the curve, fixin' to leave
this sinful world,
Then you're gonna need that pure religion, hallelu, hallelu...

Ride on Death, don't ride so slow, hallelu, hallelu...
Ride on Death, don't ride so slow, hallelu...
Ride on Death, don't ride so slow, my heart's willing, ready to go,
Then you're gonna need that pure religion, hallelu, oh hallelu...

⁵⁷ На старой Почтовой карте Фристоун-каунти отмечена и *Trinity and Brazos Valley Railway*. Она идет с севера на юг, через Стритмен и Кёрвин, и проходит примерно в трёх милях от дома Джефферсонов. Ветку эту не стоит путать с современной ж/д, пересекающей фермы Фристоун-каунти с востока на запад. (58)

⁵⁸ Цит. по: Govenar and Brakefield, pp.66-67. Дословно: «*He didn't allow no one to lead him. He say then you call him blind. No, don't call him blind. He never did feel like that. He was born like that*». (59)

⁵⁹ Uzzel, 15-16. (59)

⁶⁰ Uzzel, 14. Интервью с Мэтти Бэрри Дэнсер состоялось 9 сентября 1989 г. (59)

- ⁶¹ Oliver, *Blues Off The Record*, pp.65-66. (60)
- ⁶² Uzzel, p.15. (60)
- ⁶³ Charters, *The Country Blues*, pp.254-255. Старший брат Сэма Хопкинса — Джон Хенри Хопкинс (John Henry Hopkins, 1901—?) в своё время играл на танцах; также был музыкантом его брат по отцу (*older half-brother*), и тоже старший, — Джоэл Хопкинс (Joel "Squatty" Hopkins, 1904—1975); наконец, родственником Сэма был Элджер «Тексас» Александер, к описываемому событию уже известный в Центральном Техасе блюзовый сингер. Так что участие восьмилетнего Сэма в религиозном празднике, куда его могли взять с собой братья, игра на гитаре с Лемоном и внимание к нему со стороны слепого сингера — вполне вероятно. Не так давно вышла биография Сэма «Лайтнин» Хопкинса, на которую мы обращаем внимание. См.: Alan Govenar. *Lightnin' Hopkins: His Life And Blues*. Chicago: Chicago Review Press, 2010. (60)
- ⁶⁴ Uzzel, p.15. (61)
- ⁶⁵ В нашей книге мы ссылаемся на репринтное издание книги Весли Уорка, вышедшее в 1998 г.: John W.Work. *American Negro Songs: 230 Folk Songs And Spirituals, Religious And Secular*. Mineola, New York: Dover Publications, 1998, p.28. Оригинальное издание книги *American Negro Songs And Spirituals* осуществлено в 1940 г. издательством *Crown Publishers*. (62)
- ⁶⁶ Речь о страшном наводнении, случившемся в апреле 1927 г. в результате, как считают некоторые учёные, землетрясения. Эта трагедия нашла отражение в фольклоре, в том числе песенном. Исследователи отмечают, что из всех известных музыкантов, сочинивших песни и баллады об этом наводнении, только Чарли Пэттон непосредственно находился в очаге бедствия. (62)
- ⁶⁷ Alyn, *I Say Me For A Parable: The Oral Autobiography Of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*, p.42. (63)
- ⁶⁸ Там же, p.191. Дословно: «*I was playin right then what we call the old style a blues in my time comin up. We didn know nothin bout "The Blues", but we had the blues right on. Then, after while people commenced ta namin a song like that "The Blues"*». (64)

⁶⁹ Мэнс Липском родился в 1895 г. в городе Навасота, примерно в семидесяти милях к северо-западу от Хьюстона. (64)

⁷⁰ «Hot Dogs», by Blind Lemon Jefferson. Песня записана в июне 1927 г. (64)

Feets all right, just now from the doctor.
Give me my box, and let me try 'em again!
Told you my feets gonna dance!
These are the hot dogs, I mean red hot.

Now listen to me. My feets never failed on me but once.
That was last Saturday night, down at that booger rooger
On June the Fourth.
That law come in.
I was... I was fairly choked.

He broke up that party.
Everybody got away but me.
My old feets failed on me then.
But you oughta see 'em now.
Hmm, a rabbit wouldn't have a chance.

Not a ghost of a show?!
Hey, hey... watch what I'm usin', everybody!
Lemon's hot dogs movin' all the time!
Ha-ha! Don't wear no crutches now.
Threwed 'em 'way last night.

Me and my feets is never late,
Me and my feet just won't wait.
These not no weary dogs, they are the hottest kind of dogs.
I mean they're steamin' puppies.
Now on my feet's The Gypsy Hound!
You oughta see me do the Black Bottom now.

Oh, darn my feets, my feets have went bad on me now.
All right folks, turn over the record!
Let me tell you all about these weary dogs of mine...

⁷¹ Весли Ледбеттер родился в 1855 г. в Северной Каролине, а Сэлли Пью — в 1853 г. в Луизиане. Волф и Лорнелл называют точную дату регистрации их брака в Шривпорте — 21 февраля 1888 г. Судя по всему, к этому времени у них уже был ребёнок — Хьюди. (67)

⁷² Кроме биографии Ледбелли — Charles Wolfe and Kip Lornell. *The Life & Legend Of Leadbelly*. New York: Harper Collins, 1992, — см. также: Писигин. *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века. Т.4*, С.7—105. (67)

⁷³ Первой женой Ледбелли была Маргарет Коулмен (Margaret Coleman), а их дочь звали Артур Мэй (Arthur Mae). Хьюди начал поддерживать с ней отношения лишь с 1934 года, после того как в третий раз вышел из тюрьмы. Спустя два года сингер переслал дочери некоторую сумму денег. О других контактах Ледбелли с дочерью источники не сообщают. (68)

⁷⁴ Govenar and Brakefield, pp.5—6. (71)

⁷⁵ Alan Govenar. *Texas Blues: The Rise Of A Contemporary Sound*. Dallas: Texas A&M University Press, 2008, p.86. (71)

⁷⁶ Govenar and Brakefield, *Deep Ellum And Central Track*, Introduction, p.XV. Сэмми Прайс родился 6 октября 1908 г. в небольшом селении Хани-Гроув (Honey Grove, TX), Фэннин-каунти (Fannin County), на северо-востоке Техаса. Его семья переехала в Вэко, когда Сэмми было 3 или 4 года. Через несколько лет они осели в Далласе, где Сэмми начал учиться музыке и танцам и уже вскоре побеждал на конкурсах. В 15 лет он был участником тура в составе знаменитого оркестра Альфонсо Трента (Alphonso Trent, 1902—1959), после чего вернулся в Даллас и устроился продавцом пластинок в магазин АрТи Эшфорда. Позже Прайс уехал из Техаса в Миссури и, как многие музыканты того времени, оказался в богатом Канзас-Сити (Kansas City, MO), играл с Лестером Янгом (Lester Young, 1909—1959), Хот Липс Пейджем (Oran "Hot Lips" Page, 1908—1954), Беном Уэбстером (Benjamin "Ben" Webster, 1909—1973) и многими другими. Отличался мощным звучанием и способностью играть часами, поэтому был всегда востребован. Позже перебрался в Чикаго, но пребывал там недолго, затем переехал в Детройт, наконец осел в Нью-Йорке, где работал с Мэйо Джем Вильямсом, который отвечал за «расовый» репертуар лейбла *Decca*. С 1938 г. и до начала пятидесятых аккомпанировал многим самым известным звёздам этого ведущего лейбла.

Прайс много записывался и под своим именем, играл в клубах на Манхэттене, много выступал в Европе, в частности на джазовом фестивале в Ницце в 1948 г. (71)

⁷⁷ Govenar and Brakefield, pp.20-21. (72)

⁷⁸ Bruce Cook. *Listen To The Blues*. London: Robson Books, 1975, p.101. (73)

⁷⁹ Marshall W.Stearns. *The Story Of Jazz*. London: Sidgwick and Jackson, 1957, p.156. (73)

⁸⁰ Цит. по: Uzzel, p. 22. Из интервью Сэмми Прайса Алану Говенару в гарлемском ночном клубе в 1986 г. (74)

⁸¹ Wolfe and Lornell, p.44. (75)

⁸² Всего изданы четыре LP, которые вышли в двух коробках (*box sets*) под серийными номерами *FP-241* и *FP-242*, а также по отдельности — *FA-2941, part 1 & part 2* и *FA-2942, part 3 & part 4*. В конце сороковых у Рэмси появился *magnetic tape recorder* (плёночный магнитофон), позволявший безостановочно записывать сессию до тридцати минут, что они и проделали вместе с Ледбелли. Когда зашла речь об издании этих сессий (как оказалось, последних для великого сингера), Рэмси и создатель и владелец *Folkways* Мо Эш решили выпустить пластинки в том же непрерывном формате, в каком записаны плёнки: без паузы, чтобы было слышно дыхание самого Ледбелли, чувствовались темп и стиль его работы, энергия поиска, словом, вся жизнь музыканта во время сессии, включая посторонние звуки, реплики его жены Марты Промис (Martha Promise, 1904—1968) и самого Рэмси. Издатели не ошиблись: мы получили бесценные документы эпохи. (75)

⁸³ Wolfe and Lornell, p.45. (75)

⁸⁴ Там же. (75)

⁸⁵ Paul Oliver. «*Blind Lemon Jefferson*», *The Jazz Review*, Vol.2, #7, August 1959, p.10. Любопытно, но в этой же статье, переизданной в сборнике Оливера *Blues Off The Records*, фраза про *25-30 девочек* также опущена. (76)

⁸⁶ Frederic Ramsey Jr. Notes to *Leadbelly's Last Sessions*. Folkways FP 2941 and FP 2942, 12", LP, 1953. (76)

⁸⁷ Wolfe and Lornell, p.45. (77)

⁸⁸ Репертуар Ледбелли, записанный на звуковые носители в 1933—1949 годах, — огромен, при этом блюзы составляют незначительную его часть, да и те, что он записал, исполнены явно не в блюзовой традиции. Хьюди так и остался сонгстером, хотя родился и большую часть жизни прожил во время расцвета блюза. Почему Ледбелли так и не стал блюзменом — отдельная и, на мой взгляд, очень любопытная тема. (78)

⁸⁹ Alyn, *I Say Me For A Parable: The Oral Autobiography Of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*, p.42. (79)

⁹⁰ Там же, p.191. (79)

⁹¹ Wald, Elijah. *Escaping The Delta: Robert Johnson And The Invention Of The Blues*. New York: Harper Collins, 2004, p.32. (80)

⁹² John W. Work, Jr. *American Negro Songs And Spirituals: A Comprehensive Collection Of 230 Folk Songs, Religious And Secular*. New York: Bonanza Books, 1940, pp.32-33. (81)

⁹³ Говорят, будто на самом деле Михаил Иванович высказывался лаконичнее: «Музыку сочиняет народ, а мы — композиторы!» В нашем случае это подошло бы ещё больше. (82)

⁹⁴ Религиозное песнопение **санктифайд** возникло в конце XIX века внутри чёрных религиозных общин как защитная реакция на возврат к рабскому прошлому. После девяностых годов некоторые религиозные сообщества внутри замкнутых комьюнити на Юге отошли от ортодоксальных протестантских традиций и форм богослужения и от респектабельного стиля *джубили* (*jubilee*). Их воскресные службы стали более свободными, раскованными и музыкально более насыщенными. Литургия становилась своеобразным выплескиванием избыточных эмоций: гнева, отчаяния, радости, восторга. Подробнее об этом см. Писигин. *Пришествие блюза. Т.1*. С.54-58. (82)

⁹⁵ Эванс пишет об этом в своей статье «*Goin' Up The Country: Blues In Texas And The Deep South*», вошедшей в сборник статей о блюзе — *Nothing But The Blues: The Music And The Musicians*. Edited by Lawrence Cohn. New York: Abbeville Press, 1993, p.55. (83)

⁹⁶ Sheldon Harris. *Blues Who's Who: A Biographical Dictionary Of Blues Singers*. New York: A Da Capo Paperback, 1989, pp.427-428. (83)

⁹⁷ Sandra R. Lieb. *Mother Of The Blues: A Study Of Ma Rainey*. The University of Massachusetts Press, 1981, pp.10 and 54. (83)

⁹⁸ Jim Prohaska. «*Ma Rainey And Her Jazz Hounds*». 78 Quarterly #12, p.41. (84)

⁹⁹ «Don't Fish In My Sea» (Не рыбачь в моём море), by Gertrude «Ma» Rainey. Записана для *Paramount* в декабре 1926 г. в Чикаго, под аккомпанемент Джимми Блайта, пианиста из Луисвилла, Кентукки (Louisville, KY). (85)

My daddy come home this morning, drunk as he could be.
My daddy come home this morning, drunk as he could be.
I knowed by that, he's done got bad on me.

He used to stay out late, now he don't come home at all.
He used to stay out late, now he don't come home at all.
(No kidding, either.)

I know there's another mule been kicking in my stall.

If you don't like my ocean, don't fish in my sea.
Don't like my ocean, don't fish in my sea.
Stay out of my valley, let my mountain be.

I ain't had no loving since God knows when.
I ain't had no loving since God knows when.
That's the reason I'm through with these no good trifling men.

You'll never miss the sunshine till the rain begin to fall.
Never miss the sunshine till the rain begin to fall.
You'll never miss your ham till another mule be in your stall.

¹⁰⁰ Nat Shapiro and Nat Hentoff. *Hear Me Talkin' To Ya: The Story Of Jazz By The Men Who Made It*. London: Peter Davies, 1957, p.19. Дословно: «*The chippies in their little-girl dresses were standing in the crib doors singing the blues*». (87)

¹⁰¹ Мы имеем в виду судьбоносный эпизод из жизни Вильяма Хэнди, который он описал в своей книге. См.: W.C.Handy. *Father Of The Blues*. London: The Jazz Book Club, 1961, pp.73-74. (89)

¹⁰² В уникальной книге по истории джаза (а значит, и по истории блюза) — *Hear Me Talkin' To Ya* — приводится рассказ одного из пионеров джаза — пианиста и композитора Клэренса Вильямса: «*Я был первым, кто использовал слово джаз в названии песни. В обеих песнях — "Brown Skin, Who You For?" и "Mama's Baby Boy", в печатных их версиях, — в подзаголовке я использовал словосочетание "джазовая песня". Не могу уже точно припомнить, откуда взялось это слово, но я помню, как какая-то женщина произнесла его, когда мы играли. "О, приджазуй меня, детка!" (Oh, jazz me, baby!) — сказала она*». См.: Shapiro and Hentoff, p.62. (89)

Сколько написано толстых книг о вершителях истории, великих мира сего — наполеонах, лениных, гитлерах, сталиных, черчиллях... Не меньше — о столь же великих деятелях культуры и искусства... Между тем по-настоящему движут историю такие вот безвестные и невидимые ангелы, в определенный миг посланные с небес, чтобы самым счастливым из нас бросить коротенькое: *Oh, jazz me, baby!*

¹⁰³ Липском вспоминал: «Я познакомился с ним в Ньюпорте в 1965 году. Все мне тогда твердили: «*Ты должен услышать этого Джона Хёрта. Его звучание очень похоже на твое*». Он вышел на сцену сразу после меня. Так что я там всё еще оставался и, облокотившись на дерево, принялся слушать его. Играл он «Candy Man» — если вам интересно, это одна из его лучших песен, эта и ещё «Stagolee», — и — ууу-ух! — звучал он здорово!.. С того дня мы стали большими друзьями...» Цит. по: Cook, p.115. (89)

¹⁰⁴ Mack McCormick. Notes to *Mance Lipscomb: Texas Sharecropper And Songster*. Arhoolie F1001, 12", LP, 1960. Трудно согласиться с тем, что Липском «*пел эту песню так же, как исполнял её Лемон*», поскольку Мэнс играл её задолго до того, как впервые услышал слепого сингера. (90)

¹⁰⁵ Баллада «Riley and Spencer» открывает лонгплей *Fields & Wade Ward: Country Music* (Biograph RC-6002A), вышедший в 1968 г. (90)

¹⁰⁶ «One Dime Blues» (Блюз Десятицентовой монеты) by Blind Lemon Jefferson. Записан в октябре 1927 г. (92)

I'm broke and ain't got a dime.
I'm broke and I ain't got a dime.
I'm broke, ain't got a dime.
Everybody gets his hard luck sometime.

I was standin' on East Cairo Street one day,
I was standing on East Cairo Street one day,
Standing on East Cairo Street one day,
One dime was all I had.

Mama, don't treat your daughter mean.
Mama, don't treat your daughter mean.
Mama, don't treat your daughter mean.
That's the meanest woman a man most ever seen.

You want your friend to be bad like Jesse James?
You want your friend to be bad like Jesse James?
You want your friend to be bad like Jesse James?
Get two six shooters, highway some passenger train.

One dime was all I had,
One dime was all I had,
One dime was all I had,
Tryin' to be a sportin' lad.

I bought that Morning News, Lord,
I bought that Morning News,
I bought that Morning News,
Then I bought a cigar too.

¹⁰⁷ Цит. по: Uzzel, p.22. Сам Юзел цитирует интервью Сэмми Прайса Алану Говенару в гарлемском ночном клубе в 1986 г. (94)

¹⁰⁸ Shapiro and Hentoff, p.225. (94)

- ¹⁰⁹ Shapiro and Hentoff, p.225. (94)
- ¹¹⁰ Uzzel, p.27. Юзел успел взять интервью у Алекса Мура 23 июля 1988 года, ровно за полгода до смерти пианиста в январе 1989 г. (94)
- ¹¹¹ Charters, *Country Blues*, p.60. (95)
- ¹¹² Spivey, «*Blind Lemon And I Had A Ball*», p.9. (95)
- ¹¹³ Wolfe and Lornell, p.43. (95)
- ¹¹⁴ Цит. по: Giles Oakley. *The Devil's Music: A History Of The Blues*. Second edition, updated. London: Da Capo Press, 1997, p.67. (96)
- ¹¹⁵ Uzzel, p.18. (96)
- ¹¹⁶ Uzzel, p.15. Интервью с Дэнсер состоялось 9 сентября 1989 г. (96)
- ¹¹⁷ Это строка из лемоновского «Chock House Blues». (96)
- ¹¹⁸ 1920 US Census; Census Place: Kirvin, Freestone, Texas; Roll: T625_1805; Page: 3A; Enumeration District: 24; Image: 235. При расшифровке бланка переписи зачем-то указали, что заполнялся этот бланк в Кёрвине, из чего можно сделать вывод, будто Лемон там проживал. А ведь из *оригинального* листа переписи следует, что счётчик попросту ошибся и потому перечеркнул *Kirvin Town* в этом и в последующих опросных листах. Так что название места фигурирует лишь в графе №1 опросного листа, где четко указано: *Streetman & Wortham Road*. Ну а на дороге между Стритменом и Вортемом находился только один населённый пункт — Коучмен. (97)
- ¹¹⁹ Charters, *The Country Blues*, p.61. (97)
- ¹²⁰ Harris, p.276. (97)
- ¹²¹ Govenar and Brakefield, p.63. В октябре 2012 г. мы со С.Брезицкой исследовали эту Западную Хопкинс-стрит и всю ту часть Мексики, где проживало и проживает сейчас чёрное население. Места, прямо скажу, унылые и пустынные, если не считать полицейского, который подъехал к нам и спросил, не заблудились ли мы и не нуждаемся ли в помощи... (97)

¹²² Alyn, *I Say Me For A Parable: The Oral Autobiography Of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*, pp.199-200. (98)

¹²³ McCormick. Notes to *Mance Lipscomb: Texas Sharecropper And Songster*. (98)

¹²⁴ Один акр равен 4 046, 86 кв. метра; 500 акров — 2 023 430 кв. метра. Это больше двухсот гектаров обрабатываемой земли! (99)

¹²⁵ McCormick. Notes to *Mance Lipscomb: Texas Sharecropper And Songster*. (99)

¹²⁶ «Captain, Captain» (Начальник, начальник!..). Текст из книги Alyn, *I Say Me For A Parable: The Oral Autobiography Of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*, p.259. Слова этой песни Липском разучил ещё ребёнком от заключенного. В 1912 г. он переложил слова на музыку. (99)

Askt my captain, "What time a day?"

Yes, I askt my captain, "Tell me what time a day?"

He lookt at his watch, an he jest walkt away.

Got ta work so hawd, an my captain pay so slow,

Hafta work so hawd, an my captain pay so slow.

Sometime I dont care whether I work or no.

"Wouldn mind workin, Captain, from sun ta sun.

Well, I wouldn mind workin, Captain, from sun ta sun,

If you pay me my money, Captain, when payday come..."

¹²⁷ На надмогильном памятнике Элноры почему-то указано, что она умерла в апреле 1976 г. (100)

¹²⁸ «Sugar Babe» (Детка моя). Мэнс сообщил, что научился этой песне у Роберта Тима (Robert Tim) или у Сэма Коллинза (Sam Collins) в 1910 г. То есть до своей женитьбы. По словам Липскома, это вообще первая разученная им песня. Текст из книги Alyn, *I Say Me For A Parable: The Oral Autobiography Of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*, p.188. (101)

Goin ta town, gonna git me a rope,

Whup my baby til she buzzard lope.

Sugar Babe, its all over now.

Sugar Babe, whats a madda wit you?

You dont treat me like you used ta do.

Sugar Babe, aw Sugar Babe, its all over now.
All I want my baby ta do,
Make five dollars an gimme two.
Its all over now...

¹²⁹ В 2006 году мы со Светланой Брезицкой впервые побывали в Навасоте. С большим трудом нам удалось узнать, где именно похоронен прах сонгстера и где находится дом, в котором он прожил последние годы. Никто из тех, к кому мы обращались, даже не знал, о ком идет речь. Ничего не могли сказать и в библиотеке, хотя автобиографическая книга Липскома находилась в фондах учреждения. Ничего не подсказали и в Администрации города (City Hall), куда сводится вся мало-мальски важная информация о городе. Наконец, после нескольких часов поисков, мы всё-таки нашли того, «кто всё знает», и уже он объяснил, как найти дом и могилу сонгстера... Помню, я высказал всем этим работникам претензии за то, что они не знают своего главного героя, из-за которого мы прибыли в их никчемный город, при этом предположил, что через двадцать лет в Навасоте будет сооружён памятник Липскому и будет открыт его музей... И что же?

Спустя всего шесть лет, осенью 2012 года, собирая материал о слепых техасских блюзменах, наш путь вновь лежал через Навасоту. Мы опять побывали на кладбище *Rest Haven Cemetery*, а затем по *Blackshear Street* направились на северную окраину Навасоты, к дому Липскома... Увы, этого дома уже не было! Он рухнул, причём совсем недавно. (На карте *Google*, в режиме *просмотра улиц*, дом Липскома всё еще можно наблюдать.) Лишь груда деревянных досок да какая-то домашняя утварь вроде кастрюль и сковородок валяется вокруг. И развалины эти поглощаются бурьяном... Некоторые соседи всё еще помнят Мэнса и Элнору. Они также говорят, что родственники не стали ничего строить и дом, который у них хотели выкупить, никак не решались продать, а когда решились — он рухнул. А ведь Мэнс построил его на деньги, полученные в качестве компенсации за производственную травму... Местный активист и страстный почитатель Липскома — Расселл Кушман (Russell Cushman) собрал материалы о сонгстере и устроил экспозицию — прообраз будущего музея. Но главное — в самом центре города недавно открыли памятник: Мэнс Липском сидит с гитарой на лавочке и поёт какую-то старинную песню... Не эту ли?

Если увидишь, как по дороге Чарли Джеймс идет...
Говорю тебе, пожалуйста, не рассказывай ему,
куда я отправился.

Скоро поутру, совсем скоро, поутру,
Да, я уеду обратно в Хьюстон, рано утром.

Была как-то у меня гора денег...
А на следующий день не оставалось и десятицентовика.

Глядел я вдаль, по дороге, далеко-далеко,
И, сдаётся мне, заметил бывшую свою... (102)

¹³⁰ *Mance Lipscomb In Concert*. Recorded in Texas for KLRU-TV, 1969. Vestapol Productions, 2003. (102)

¹³¹ Alyn, *I Say Me For A Parable: The Oral Autobiography Of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*, pp.201-202. (103)

¹³² Helen Oakley Dance, p.11. (104)

¹³³ Jim O'Neal and Amy van Singel. *The Voice Of The Blues: Classic Interviews From Living Blues Magazine*. New York – London: Routledge, 2002, p.139. (104)

¹³⁴ Helen Oakley Dance, p.11. (104)

¹³⁵ «Tin Cup Blues» (Блюз Жестяной кружки), by Blind Lemon Jefferson. Записан в марте 1929 г. 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.79. (104)

I was down and I cried,
my suitcase was down the line... (2)
Ain't it tough to see a man go to wreck and
almost fall and die?..

I stood on the corner
and almost bust my head... (2)
I couldn't earn enough money
to buy me a loaf of bread.

Baby, times is so hard,
I almost call it tough... (2)
I can't earn money to buy no bread,
and you know I can't buy my snuff...

My gal's a house maid,
and she earns a dollar a week... (2)
And I'm so hungry on payday,
I can't hardly speak.

Now gather around me people,
let me tell you a true fact... (2)
That tough luck has sunk me,
and the rats is getting in my hat...

¹³⁶ Uzzel, p.23. (105)

¹³⁷ Charters, *The Country Blues*, p.61. Дословно: «*He would pick up a man's songs and his guitar style. There was a little of almost every style of blues guitar on the records. The Texas men sang in a high, crying voice, with the biting tone of the guitar whining behind them... When Lemon left the streets and brothels of Dallas, his blues training was finished*». (106)

¹³⁸ Harris, pp.274 and 481. (106)

¹³⁹ Сёстры Виктории — Элтон (Elton Island Spivey, 1900—1971) и Эдди (Addie "Sweet Peas" Spivey, 1910—1943) — также были блюзвимаен, в своё время выступали на музыкальных площадках Техаса, а в двадцатых и тридцатых записывались на пластинки. См. Harris, p.480. (107)

¹⁴⁰ Daphne Duval Harrison. *Black Pearls: Blues Queens Of The 1920s*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p.148. (107)

¹⁴¹ Len Kunstadt. Notes to *Victoria Spivey. Recorded Legacy Of The Blues*. Spivey Records LP-2001, 12", LP, 1970. (107)

¹⁴² Spivey, «*Blind Lemon And I Had A Ball*», p.9. (108)

¹⁴³ Charters, *The Country Blues*, pp.61-62. Приведем эту важную цитату: «*Lemon traveled hundreds of miles in the middle 'twenties. Other singers*

remember seeing him as far east as Alabama, south along the Texas coast, even in Memphis». (109)

¹⁴⁴ Цит. по кн.: Tony Russell. *Blacks, Whites And Blues*. London: Studio Vista, 1970, p.48. Расселл, в свою очередь, цитировал воспоминания Хобарта Смита «*I Just Got The Music In My Head*», опубликованные в журнале *Sing Out!* # 14:6, January 1965, pp.8-15. (109)

¹⁴⁵ O'Neal and Singel, *The Voice Of The Blues*, p.77. (110)

¹⁴⁶ Главу о Неемие «Скип» Джеймсе см. в кн.: Писигин. *Пришествие блюза*. Т.2. С.123–267. См. также: Stephen Calt. *I'd Rather Be The Devil: Skip James + The Blues*. Chicago: Review Press, 2008. (110)

¹⁴⁷ Цит. по: Charters, *The Bluesmen*, p.37. (110)

¹⁴⁸ William Barlow. *Looking Up At Down: The Emergence Of Blues Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1989, p.67. (111)

¹⁴⁹ Harris, p.64. (111)

¹⁵⁰ Там же, p.274. (111)

¹⁵¹ Pete Welding. Notes to *Blind Lemon Jefferson*, Milestone M-47022, 12", 2-LP, 1974. (111)

¹⁵² «Black Horse Blues» (Блюз Чёрной лошади), by Blind Lemon Jefferson. Записан в апреле 1926 г. Текст из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.90. (112)

Tell me, what time do the trains come through your town?..
I wanna know, what time do the trains come through your town.
I wanna laugh and talk with a long-haired teasin' brown.

One goes south at eight and it's one goes north at nine.
One goes south at eight and one goes north at nine.
I got to have a good talk with that long-haired brown of mine.

Go and get my black horse and saddle up my gray mare.
Go get my black horse and saddle up my gray mare.
I'm going on to my good gal: she's in the world some where.

I can't count these times and I'm so unsatisfied.
I can't count these times and I'm so unsatisfied.
Sugar, the blues ain't on me, but things ain't going on right.

¹⁵³ Cook, p.101. (114)

¹⁵⁴ Чтобы было понятней — это чуть меньше, чем от Москвы до Самары: по российским меркам не так уж и далёко. (114)

¹⁵⁵ Paul Oliver. Notes to *Texas Blues: The Early '50s*, Arhoolie, Blues Classics #16, 12", LP, 1968. (115)

¹⁵⁶ Edward Komara. «*The Worlds Of Charley Patton*» in: *Screamin' And Hollerin' The Blues*, Revenant, 2001, p.39. (115)

¹⁵⁷ Глава певческого семейства из Мемфиса — Робак Степлз (Roebuck "Pops" Staples, 1914—2000), проведший на плантации Докери детство, вспоминал об этих импровизированных джуках: «Они прибивали планку прямо на кухне, поперёк дверного проёма, продавали рыбу и свиную требуху и устраивали вечеринку с танцами в передней комнате и азартными играми в боковой комнате, при этом, может, две-три газовые или угольно-масляные лампы горели на каминной полке напротив зеркала — мощный свет! Это были дома разных людей, не клубы или что-то подобное. В конце концов я подрос и начал там играть». Цит. по: Robert Palmer. *Deep Blues*. New York: Penguin Books, 1982, p.62. (117)

¹⁵⁸ Charters, *The Country Blues*, p.60. (117)

¹⁵⁹ См. об этом: David Evans. *Big Road Blues: Tradition And Creativity In The Folk Blues*. USA: Da Capo Press, 1987, pp.169-184. (118)

¹⁶⁰ Эванс прибегает к термину *Deep South*, потому что с самого своего зарождения блюзы Дельты получили гораздо большее распространение, чем район, именуемый Дельтой. Так, блюзовая сцена Джексона, главным специалистом которой является Эванс, географически находится вне Дельты. Равно как и блюзовая сцена Мемфиса, которая не-

разрывно связана с музыкантами северомиссисипских каунти и Дель-ты. Так что термин *Deep South* в данном случае самый уместный. (118)

¹⁶¹ Evans, «*Goin' Up The Country: Blues In Texas And Deep South*», p.38. (120)

¹⁶² Evans, *Big Road Blues*, p.168. (120)

¹⁶³ Evans, «*Goin' Up The Country: Blues In Texas And Deep South*», p.55. (121)

¹⁶⁴ «Rabbit Foot Blues» (Блюз Кроличьих лапок), by Blind Lemon Jefferson. Записан в декабре 1926 г. Текст из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.73. (121)

Blue jumped a rabbit, run him one solid mile.
Blue jumped a rabbit, run him one solid mile.
This rabbit sat down, crying like *a natural child*.

Well, it seem like you hungry, honey, come and lunch with me.
Seem like you hungry, honey, come and lunch with me.
I wanna stop these married looking women from worrying me.

I have Uneeda biscuits here and a half a pint of gin.
I have Uneeda biscuits here and a half a pint of gin.
The gin is mighty fine, but them biscuits are a little too thin.

Baby, tell me something about those meatless and wheatless days.
I want to know about those meatless and wheatless days.
This not being my home, I don't think I should stay.

I cried for flour and the meat, I declare it was gone.
Well, I cried 'bout flour and the meat, I declare it was gone.
Keeps a-feeding me corn bread, I just can't stick around long.

Got an air plane, baby, and I'm gonna get a submarine.
An air plane, and I'm a-gonna get a submarine.
Gonna get that Kaiser, *and will be seldom seen*.

Mmmm-mmm, hitch me to your buggy, mama, drive me like a mule.
Hitch me to your buggy and drive me like a mule.
Reason I'm going home with you, sugar, *I ain't much hard to be fooled*.

- ¹⁶⁵ Palmer, *Deep Blues*, pp.43-44. (122)
- ¹⁶⁶ Robert Palmer. Notes to *Sam Price And The "Rock" Band, With King Curtis & Mickey Baker*. USA, Savoy SJL 2240, 12", LP-2, 1979. (123)
- ¹⁶⁷ Там же. Добавим, что словосочетание "*booger rooger*" встречается в лемоновской «Hot Dogs». Палмер пишет, что это сленговое выражение, обозначающее очень бурную вечеринку. См. Palmer, *Deep Blues*, p.131. (123)
- ¹⁶⁸ Francis Davis. *The History Of The Blues: The Roots, The Music, The People*. Cambridge: Da Capo Press, 2003, p.116. (123)
- ¹⁶⁹ O'Neal and Singel, *The Voice Of The Blues*, p.139. (125)
- ¹⁷⁰ Harris, p.29. Это тот самый Буффало в Лион-каунти, где восьмилетний Сэм Хопкинс впервые услышал Блайнд Лемона, когда тот играл на религиозном празднике, организованном Генеральной ассоциацией баптистских церквей (*General Association of Baptist Churches*). (127)
- ¹⁷¹ Мы здесь ссылаемся на обширные примечания к переизданию блюзов Тексаса Александера на голландском лейбле *Agram*. Авторы этих примечаний, в свою очередь, приводят выдержки из интервью с родственниками, друзьями и музыкальными партнерами Александера. Особенно ценные сведения собрал исследователь из Сан-Антонио Лоуренс Браун. См.: Rijn and Vergeer. Notes to *Alger "Texas" Alexander. "Texas Troublesome Blues"*. (128)
- ¹⁷² Там же. (128)
- ¹⁷³ «Levee Camp Moan» (Песня строителя дамбы), by Texas Alexander. Текст из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.124. (129)
- Mmm... Lord, they accused me of murder,
murder, murder,
I haven't harmed a man...
- Lord, they accused me of murder,
I haven't harmed a man...
- Ohhh... they accused me of murder, and I
haven't harmed a man.

Oh they accused me of forgery, and I,
I can't write my name.
Lord, they accused me of forgery,
I can't write my name.

Oh I went all around that whole corral,
I couldn't find a mule with his shoulder well.
Lord, I couldn't find a mule
with his shoulder well.

Oh I worked old Maude, and I worked old Belle...
Lord, I couldn't find a mule,
Maggie, with his shoulder well.

Mmm... Lord, that morning bell...
Lord, she went up the country, and
well she's on my mind.
Well she went up the country,
but she's on my mind.

Oh if she don't come on the big boat,
she better not land.
Lord, if she don't come on the big boat,
big boat, I mean she better not land.

Mmm... Lord, if she don't come on the big boat,
I mean she better not land.

¹⁷⁴ Paul Oliver. Notes to *Texas Alexander – Vol.1 (1927–1928)*, Matchbox MSE 206, 12", LP, 1982. (131)

¹⁷⁵ Там же. (131)

¹⁷⁶ *Blues & Gospel Records 1890–1943*, p.491. В справочнике указано, что настоящее имя этого блюзмена — Деннис Джонс (Dennis Jones). (133)

¹⁷⁷ Главу о Фрэнке Стоуксе см. в кн.: Писигин. *Пришествие блюза. Т.3. С.53-77*. (132)

¹⁷⁸ Двумя годами ранее, в октябре 1928 г., «*By By Baby*» записала для *Brunswick* видная представительница Дип Эллума — Хэтти Бурлесон.

Десять блюзов Литтл Хэт Джонса переизданы в 1987 г. на *RST Records – Side A: LP Texas Blues Guitar 1929–1935* (BD-2010). На второй стороне этого же лонгплея представлен Фанни Папа Смит. (132)

¹⁷⁹ «Bye Bye Baby Blues», by George «Little Hat» Jones. Записан для *OKeh* 14 июня 1930 г. в Сан-Антонио. (132)

Well, it's Bye Bye, Pretty Baby, Bye Bye...
Bye Bye, Pretty Baby, Bye Bye...
If I don't ever see you anymore,
May god bless you anywhere you go.
Bye Bye, Pretty Baby, Bye Bye...
Well I'm leavin', sweet baby, ain't that you?
Gotta leavin' sweet baby, don't you want to go?
Well, if I don't ever see you anymore,
May god bless you anywhere you go.
It's Bye Bye, Pretty Baby, Bye Bye...
Well, I tried to love a sweet woman, she couldn't understand.
Well, I tried to love my sweet woman, she didn't understand.
Well, if I don't have my sweet woman,
Would be woman seem to understand?
But I knowed she'd realize there's trouble
Thinking about that other man.
Well, it's Bye Bye, Pretty Baby, Bye Bye...
Bye Bye, Pretty Baby, Bye Bye...
Well, if I don't ever see you anymore,
May god bless you anywhere you go.
It's Bye Bye, Pretty Baby, Bye Bye...

¹⁸⁰ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, pp.135–136. (133)

¹⁸¹ Двенадцать блюзов Кемпбелла переизданы в восьмидесятые на *Wolf Records – LP Gene Campbell (1929–1931): Texas Blues Pioneer* (WSE 112). (133)

¹⁸² *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, pp.74, 240, 358 and 824–825. (134)

¹⁸³ Цит. по: Harris, p.470. (135)

¹⁸⁴ Лонгплей *"Funny Papa" Smith: The Original Howling Wolf, 1930–1931* (Yazoo L-1031), с четырнадцатью переизданными вещами сингера, вышел в 1972 г. Более поздние записи (10 треков) переизданы на *RST*

Records в 1987 году — LP *Texas Blues Guitar, 1929–1935* (BD-2010). Иногда сингера называют *Пейнер (Paper)*, что происходит из-за ошибки, которую когда-то допустили издатели его пластинок. См.: *Govenar and Brakefield*, p.91. (135)

¹⁸⁵ В своё время Гэйл Дин Уордлоу взял у Джесси Томаса интервью, в котором расспросил о нём самом, о музыкантах и о старшем брате — Вилларде. В итоге появилась статья «*A Quick Ramble...*», опубликованная в *Blues Unlimited #148 (Winter)*, 1981. Под этим же названием статья вошла в книгу: Gayle Dean Wardlow. *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*. Edited with an introduction by Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998, pp.63-69. (135)

¹⁸⁶ О Вилларде и Джесси Томасах см. Писигин. *Пришествие блюза*. Т.3. С.194-202. (135)

¹⁸⁷ Stephen Calt and Gayle Wardlow. *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*. Newton, NJ: Rock Chapel Press, 1988, pp.96-97. (136)

¹⁸⁸ Записи Dallas String Band для *Columbia*, включая «So Tired», переизданы в восьмидесятые на *Matchbox: LP Coley Jones & The Dallas String Band. 1927–29* (MSE 208). Комментарии к переизданию написаны Полом Оливером. Участие Сэма Хэрриса и Марко Вашингтона в этой сессии лишь предположительное, на что указывает справочник *Blues & Gospel Records*. Марко Вашингтон также имел в то время собственный бэнд, в котором на гитаре играл его пасынок (*stepson*) — юный Ти-Боун Уолкер. В начале тридцатых Уолкер и сам иногда играл в составе Dallas String Band. (136)

¹⁸⁹ О пребывании Скипа Джеймса в Далласе см.: Calt, *I'd Rather Be The Devil*, p.109, а также: Писигин. *Пришествие блюза*. Т.2. С.178-179, 227-229. (137)

¹⁹⁰ Govenar and Brakefield, p.63. Филлипс записал в Далласе 18 песен для *Columbia* в 1927–1929 гг. Почти все они переизданы на лейбле *Agram* (Blues AB 2006). (137)

¹⁹¹ Оливер, перечисляя музыкантов, упоминает в своей *The Story Of The Blues* Вилли Рида; Говенар и Брейкфилд в книге *Deep Ellum And Central Track* называют Джейка Джонса как автора двух записанных блюзов; Макс Хеймс в книге *Railroadin' Some* упоминает Бо Джонса. Кажется, всё. (137)

- ¹⁹² *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, p.369. (138)
- ¹⁹³ Там же, p.210. Вилла Дэй не следует путать с техасским пианистом и сингером Биллом Дэем (Texas Bill Day), также записанным для *Columbia* в 1929 г. (138)
- ¹⁹⁴ Там же, p.358. (138)
- ¹⁹⁵ Там же, p.749. «Leavin' Home» переиздана в 1971 г. в сборнике *Texas & Louisiana Country, 1927–1932* (Roots RL-335). (138)
- ¹⁹⁶ Там же, p.397. (138)
- ¹⁹⁷ Там же, p.484. Оба блюза «Бо» Джонса переизданы в 1970 г. в сборнике *Texas Country Music, Vol.3* (Roots RL-327). (138)
- ¹⁹⁸ Там же, p.490. (138)
- ¹⁹⁹ «Walkin' Blues» не вышел на *Paramount* в тридцатые и был издан уже в 1988 г. на лейбле *Document* (DLP 532). Вошёл он и в музыкальное приложение к «коробке» переизданий Чарли Пэттона *Screamin' And Hollerin' The Blues*. В примечаниях отмечено, что на второй гитаре играет или Чарли Пэттон, или Вилли Браун (p.71). В справочнике *Blues & Gospel Records* указывается, что при записи «Walkin' Blues» Сан Хаусу подыгрывает Вилли Браун (p.404), и с этим соглашается большинство исследователей. (139)
- ²⁰⁰ Ломакс спросил Уотерса, знал ли он «эту мелодию до того, как услышал её на пластинке», на что Мадди ответил: «Да, сэр, я разучил её от Сан Хауса. Это парень, который играет на гитаре. Я знаю Сана с двадцать девятого. Он был тут лучшим. Когда я узнавал, что он собирается где-то играть, то отправлялся за ним и оставался там, наблюдая за ним». Мадди Уотерс часто слушал и копировал пластинки, но «Walking Blues» он слышал непосредственно от Сан Хауса. См.: Alan Lomax. *The Land Where The Blues Began*. New York: The New Press, 2002, p.411. (140)
- ²⁰¹ Подробнее об этом см.: Писигин. *Пришествие блюза. Т.1*. С.207–224. Материалы этой исторической сессии переизданы в 1979 г. в Англии на *Flyright – LP Walking Blues* (FLY LP 541). В настоящее время они выложены в интернете в самом разном формате, включая *Youtube*. (140)

²⁰² Эта сессия состоялась 17 июля 1942 г., во время второй экспедиции Алана Ломакса в Дельту. Материалы сессии, включая «Walking Blues», переизданы в семидесятые на лейбле *Folklyric* — LP *Son House: The Legendary 1941–1942 Recordings In Chronological Sequence* (9002). Подробнее об этом см.: Писигин. *Пришествие блюза. Т.1.* С.251–254. (140)

²⁰³ Увы, в недавно вышедшей биографии Сан Хауса — *Preachin' The Blues: The Life And Times Of Son House*. Oxford University Press, 2011 — её автор, Даниэль Бомон (Daniel Beaumont), Отиса Хэрриса даже не упоминает, хотя исследованию «Walking Blues» отводит немало места, связывая его с Хаусом, которого считает автором блюза, и с Робертом Джонсоном. (140)

²⁰⁴ Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues*, pp.96–97. (140)

²⁰⁵ Гэрфилду Эйкерсу и Миссисипи Джо Кэлликоту посвящены главы в Третьем томе *Пришествие блюза*. (141)

²⁰⁶ Davis, *The History Of The Blues*, pp.140–141. (142)

²⁰⁷ Charters, *The Country Blues*, pp.78–79. (143)

²⁰⁸ См. Harris, p.295. (144)

²⁰⁹ В 1969–1970 гг. песни и блюзы Мэгги Джонс переизданы на двух лонгплеях английским лейблом *VJM*; в восьмидесятые Мэгги Джонс переиздана в Австрии на *Wolf Records* — LP *Maggie Jones, Vol.1 and Vol.2* (WSE 137, 138). (144)

²¹⁰ Govenar and Brakefield, p.23. (144)

²¹¹ Пол Оливер написал комментарии к сборнику *Lillian Glinn. Recorded 1927–29 In Atlanta, Dallas And New Orleans*. *VJM Records*, VLP 31, 1978. (145)

²¹² «Cravin' A Man Blues» (Блюз Тоски по мужчине), by Lillian Glinn. Записан 6 декабря 1929 г. в Далласе для *Columbia*. (145)

There's one man I love, one man I crave, one man I'm wild about.
There's one man I love, one man I crave, one man I'm wild about.
The one man I crave, he knows what it's all about.

Some day I'll get every man I love.
Ooh some day I'll get every man I love.
Just as sure as I live and the stars shine up above.

Will there ever be a time when a woman won't need no man?
Will there ever be a time when a woman won't need no man?
And when that day comes, I wanna die if I can.

I'm gonna tell you, people, somethin' as true as the stars above.
I'm gonna tell you, people, somethin' as true as the stars above:
Life really ain't worth nothin', if you ain't got the man you love.

²¹³ Четыре её блюза, записанные для *Brunswick*, переизданы на LP *Texas Blues*. *Dallas 1928*, с примечаниями Пола Оливера. (146)

²¹⁴ Robert Palmer. Notes to *Sam Price And The "Rock" Band With King Curtis & Mickey Baker*. USA, Savoy SJL 2240, 12", LP-2, 1979. (146)

²¹⁵ Часть упомянутых музыкантов переиздана на LP — *Texas Piano Blues, 1929–1948* (1989, RST Records BD-2059) и *Texas Piano Styles, 1929–1937* (Wolf WSE 132); некоторые переизданы на лейбле *Magpie Records* в уникальной серии *The Piano Blues*, состоящей из двадцати одного(!) лонгплея и вышедшей в 1977–1984 годах, — *The Thomas Family, 1925–1929* (PY 4404), *Texas Seaport, 1934–1937* (PY 4408), *Texas Santa Fe, 1934–1937* (PY 4411), *Dallas, 1927–1929* (PY 4415)... Представлены техасские блюзовые пианисты и в других сборниках. (147)

²¹⁶ Музыкантов, записанных на *Gold Star*, частично переиздали в семидесятые на *Arhoolie* — LP *Texas Blues, Vol.1 and Vol.2* (R-2006, F-1017). (147)

²¹⁷ Charters, *The Country Blues*, pp.87-88. (149)

²¹⁸ Gayle Dean Wardlow. «*One Last Walk Up King Solomon Hill*», in *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*. Edited with an introduction by Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998, p.214. (149)

²¹⁹ Govenar and Brakefield, p.23. (150)

²²⁰ Stephen Calt & Gayle Dean Wardlow. «*Paramount, Part IV— The Advent Of Arthur Laibly*». 78 Quarterly, #6, 1991, p.11. О предпринимателе и искателе талантов Хэрри Чарльзе см. Писигин. *Пришествие блюза. Т.3.* С.100-107. (150)

²²¹ Charters, *The Country Blues*, pp.62-63. (151)

²²² См. буклет к *Anthology Of American Folk Music*, p.15. (152)

²²³ Robert M.W. Dixon and John Godrich. *Recording The Blues*. London: Studio Vista, 1970, p.34. (153)

²²⁴ Oliver, *Blues Off The Record*, p.66. (153)

²²⁵ Uzzel, p.29. (153)

²²⁶ Palmer, *Deep Blues*, p.106. (153)

²²⁷ Подробнее о Спире см.: Писигин. *Пришествие блюза. Т.1.* С.137-141. (154)

²²⁸ Shapiro and Hentoff, p.225. (154)

²²⁹ Wald, *Escaping The Delta*, p.287. (154)

²³⁰ Tuuk, p.113. (154)

²³¹ *Blues & Gospel Records: 1890—1943*, p.22. Оба блюза переизданы в 1974 г. в Швеции — *LP Rough Alley Blues: Blues From Georgia, 1924—1931* (Magnolia 502). (156)

²³² Govenar and Brakefield, *Deep Ellum And Central Track*, Introduction, XII. (157)

²³³ «Chock House Blues» (Блюз Винокурни), by Blind Lemon Jefferson. Текст из *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.83. (158)

So many wagons, they have cut that good road down.
I said so many wagons have cut that good road down.
And the girl I love, her mama don't want me around.

Baby, I can't drink whiskey, but I'm a fool about my home-made wine.
Baby, I can't drink whiskey, but I'm a fool about my home-made wine.
Ain't no sense in leavin' Dallas, they makes it there all the time.

These here women want these men to act like some *ox from dawn*.
I say these women want these men to act like some *ox from dawn*.
Grab a pick and shovel and roll from sun to sun.

I got a girl for Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday too.
I got a girl for Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday too.
I'm gonna sweeten up on a Saturday,
what are the women through the week going to do.

Don't look for me on Sunday, I want to take *baby* to Sunday School.
Don't look for me on Sunday, I wanna take *baby* to Sunday School.
She's a fine-looking fair brown, but she ain't never learned Lemon's rule.

²³⁴ О том, что АрТи Эшфорд сопровождал Блайнд Лемона в его первой поездке в Чикаго, сообщается в книге *Deep Ellum And Central Track*. См.: Govenar and Brakefield, p.67. (159)

²³⁵ Mike Rowe. *Chicago Blues: The City & The Music*. USA: Da Capo Press. 1975, pp.33-34. (162)

²³⁶ Цит. по кн.: Rowe, p.34. Сам Майк Роу цитирует книгу: Allan H.Spear. *Black Chicago: The Making Of A Negro Ghetto, 1890-1920*. Chicago: University of Chicago Press, 1967. (162)

²³⁷ Rowe, p.34. (163)

²³⁸ Там же. (163)

²³⁹ Там же, p.35. (164)

²⁴⁰ Цит. по: Rowe, p.39. (165)

²⁴¹ «Broke And Hungry» (Я разбит и голоден...), by Blind Lemon Jefferson. Записан в ноябре 1926 г. Текст из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.84. (165)

I am broke and hungry, ragged and dirty too.
I said I'm broke and hungry, ragged and dirty too.
Mama, if I clean up, can I go home with you?

I'm motherless, fatherless, sister- and brotherless too.
I say I'm motherless, fatherless, sister- and brotherless too.
Reason I'm trying so hard to make the trip with you.

You miss me, woman, count the days I'm gone.
You miss me, woman, count the days I'm gone.
I'm going away to build me a railroad of my own.

I feel like jumping through the keyhole in your door.
I say I feel like jumping through the keyhole in your door.
If you jump this time, baby, you won't jump no more.

I believe my good gal have found my black cat bone.
I say I believe my baby has found my black cat bone.
I can leave Sunday morning, Monday morning I'm slipping
'round home.

I want to show you, women, what careless love have done.
I want to show you, women, what careless love have done.
Caused a man like me steal 'way away from home.

Well if you don't want me, why don't you let me know?
I said, if you don't want me, mama, let me know,
For I can leave at once and hunt me somewhere to go.

²⁴² Tuuk, p.113. (167)

²⁴³ Ван дер Туук ссылается на интервью Рубина Лэйси Дэвиду Эвансу, хранящееся в фондах *Southern Folklife Collection* Университета Северной Каролины в Чапел-Хилл (*University of North Carolina at Chapel Hill*). Мы же ссылаемся на сборник материалов о блюзе *Nothing But The Blues* под редакцией Майка Ледбиттера, где упомянутое интервью опубликовано. См.: David Evans. «Rubin Lacy». In *Nothing But The Blues*, edit. by Mike Leadbitter. London: Hanover Books, 1971, pp.239-245. Дословно фраза Лемона, переданная Лэйси, звучит так: «*I couldn't play it if you give me \$200. I need the money, but I couldn't play it. My mother always taught me not to play on Sunday for nobody. Today is Sunday*». (167)

²⁴⁴ Бастер Бэйли, джазовый кларнетист, в двадцатых участник оркестра Флетчера Хендерсона, вспоминал, что в Чикаго «было больше оркестров, больше денег и всего прочего» (*There were more bands there —*

more everything — more money), и вообще, по мнению Бэйли, «в то время Чикаго был далеко впереди Нью-Йорка» (*Chicago was far ahead of New York at that time*). Shapiro and Hentoff, pp.187-188. (168)

²⁴⁵ Tuuk, p.113. (169)

²⁴⁶ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, p.442. (169)

²⁴⁷ Факсимиле этой рекламы опубликовано в кн.: Jeff Todd Titon. *Early Downhome Blues: A Musical And Cultural Analysis*. Second Edition. New Afterword by the Author. New Foreword by Alan Trachtenberg. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1994, p.209. (169)

²⁴⁸ Calt and Wardlow. «*Paramount, Part IV – The Advent Of Arthur Laibly*», p.11. (170)

²⁴⁹ Там же. (171)

²⁵⁰ John W.Work, *American Negro Songs*, p.31. (172)

²⁵¹ Джон Весли Уорк-третий участвовал вместе с А.Ломаксом в исторической записи в Лейк-Корморане (Lake Cormorant, MS) в сентябре 1941 г., когда были записаны Эдди «Сан» Хаус, Вилли Ли Браун и их потрясающий бэнд, так что у него был шанс скорректировать свои оценки и выводы. (173)

²⁵² Тираж первой пластинки *Original Dixieland Jazz Band* с «*Livery Stable Blues*» и «*Dixie Jass Band One-Step*» превысил миллион экземпляров! (173)

²⁵³ «Long Lonesome Blues» (Блюз Долгого одиночества), by Blind Lemon Jefferson. Текст из кн.: Titon, *Early Downhome Blues: A Musical And Cultural Analysis*, pp.113-114. (174)

I walked from Dallas, I walked from Wichita Falls.
I said, I walked from Dallas, I walked from Wichita Falls.
After I lost my sugar that was no walk at all.

Woman see you comin', man, go get the rocker chair.
Woman see you comin', go get the rocker chair.
"I want fool this man and make out he's welcome here."

So cold in China, the 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, papa mama papa papa do double do love you...
Doggone my side papa do your, mama papa do double do love you...
What you cryin' 'bout, sugar, papa don't care what you do.

I know my baby, she gon' jump and shout,
I said, I know my baby she gon' jump and shout,
When she gets that letter Lemon have wrote a few days out.

Tell me what's the matter, that I can't get no mail.
Won't you tell me what's the matter, papa Lemon can't get no mail.
I was said last night 'cause a black cat crossed your trail.

I got up this mornin', these blues all 'round my bed.
I got up this mornin', these blues all 'round my bed.
Couldn't eat my breakfast and there's blues all in my bread.

²⁵⁴ Calt and Wardlow. Notes to *Bullfrog Blues*, Mamlish S-3809, 12", LP, 1979. Бо Вивил Джексону посвящена глава в Третьем томе *Пришествия блюза*. (176)

²⁵⁵ Charters, *The Country Blues*, p.64. (177)

²⁵⁶ Dixon and Godrich, *Recording The Blues*, pp.104-105. (178)

²⁵⁷ Titon, p.200. (178)

²⁵⁸ На *Paramount* первый прессинг обычно состоял из 1200 копий. Такое количество мог производить *pressing stamper* до своего полного износа, а до начала Депрессии в первый прессинг штамповали максимальное количество копий. Выпуск каждой пластинки обходился *Paramount* в 27 центов. Оптовая цена составляла 45 центов, а розничная — 75 центов. См.: Wardlow, «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*» in *Chasin' That Devil Music*, p.49. Приводя эти сведения, Уордлоу ссылается на Альфреда Шульца (Alfred Schultz), который в свое время работал начальником штамповочного цеха в Грэфтоне, и на Хенри Спира, так что этим сведениям можно доверять. Что касается розничной цены, *75 центов*, то она обычно указывалась на конверте, а иногда (*Puritan*, например) — на этикетке пластинки. (178)

²⁵⁹ Подробнее о студии в Грэфтоне см.: Tuuk, *Paramount's Rise And Fall*, а также: Писигин. *Пришествие блюза. Т.2. С.193-195. (179)*

²⁶⁰ Charters, *The Country Blues*, p.51. (179)

²⁶¹ Tuuk, p.101. Туук указывает также на статью: Paul Pedersen and Craig Malisow. «*The Secret Blues*». Milwaukee Magazine (February 1997), 13, 17, в которой приведены подробности этого случая. (180)

²⁶² Barlow, *Looking Up At Down*, pp.131-132. (181)

²⁶³ «Match Box Blues», by Blind Lemon Jefferson. Текст из кн.: Titon, *Early Downhome Blues: A Musical And Cultural Analysis*, p.35. (181)

I'm settin' here wonderin' will a matchbox hold my clothes.
I'm settin' here wonderin' will a matchbox hold my clothes,
I ain't got so many matches, but I got so far to go.

Girl cross town gonna be my teddy bear.
Girl cross town gonna be my teddy bear,
"Put a chain on me and I'll follow you everywhere."

And a peg leg woman, man, she can't hardly get her dough.
I say, a peg leg woman just can't hardly get her dough,
I left one in Lakeport last night I been — and I'm servin' jelly roll.

I don't see why these women treats me so mean.
I don't see why these gals treat me so mean,
Sometime I think I'm some man that the women ain't never seen.

Well I got up this mornin' with my sure enough on my mind.
Got up this mornin', same thing on my mind,
The woman I love, she keep a good man worried all the time.

Now tell me, mama, who may your manager be?
Now tell me, who may your manager be?
Reason I ask so many questions, can't you make 'rangements for me?

²⁶⁴ Wald, *Escaping The Delta*, p.42. Волд приводит список блюзовых музыкантов — лидеров грамзаписи 1920—1940-х годов. Возглавля-

ют его Тампа Ред, Биг Билл Брунзи и Лонни Джонсон, у которых записано и издано соответственно по 251, 224 и 191 стороне пластинки. (182)

265 *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, pp.442–445. (182)

266 Davis, *The History Of The Blues*, p.123. (182)

267 Evans, *Big Road Blues*, p.76. (183)

268 Там же, p.77. (184)

269 Charters, *The Country Blues*, p.52. (184)

270 Tuuk, p.113. (184)

271 Charters, *The Country Blues*, p.65. (185)

272 Tuuk, p.113. (185)

273 Charters, *The Country Blues*, p.64. (186)

274 *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, p.881. (186)

275 Rowe, *Chicago Blues*, p.15. (187)

276 К сожалению, о Луиз Джонсон известно очень мало. Она одна из немногих представительниц кантри-блюза, записанных на *race records*. Во время сессии для *Paramount*, когда записали шесть её блюзов, Луиз было лишь двадцать с небольшим; она была невысокого роста, пела блюзы близ Клэкстона (Claxton, MS), в баррелхаусе некоего Лайни Армстронга (Liny Armstrong) на плантации Джо Кирби (Joe Kirby plantation), и являлась местной достопримечательностью. В своём «*All Night Long Blues*» (*Всю ночь до утра Блюз*), записанном ею в июне 1930 года, Луиз пела: *Просыпаюсь этим утром — блюз наступает со всех сторон. / Я проснулась этим утром — блюз подступает к кровати моей... / Не было мужика хорошего у меня никогда, чтобы, понимаешь, голова моя не болела...* Между тем в поездке в Висконсин и во время самой сессии за нею по очереди волочились и Пэттон, и Вилли Браун, и Сан Хаус. См.: Писигин. *Пришествие блюза*. Т.1.С.184-186. (187)

277 Calt and Wardlow, *King of the Delta Blues*, p. 219. (188)

278 Там же. (188)

279 Uzzel, p.33. (190)

280 «That Black Snake Blues» (Блюз Чёрной змеи), by Victoria Spivey.
В данном случае мы даём лемоновскую версию из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.80. (190)

Ummmmmmh oh ain't got no mama now.
Ummmmmmh oh ain't got no mama now.
She told me late last night, you don't need
no mama no how.

Mmmmmmm mmm black snake crawlin' in my room...
Mmmmmmm mmm black snake crawlin' in my room,
And some pretty mama better come and get
this black snake soon.

Ummmmmmh uh that must been a bed bug,
baby, a chinch can't bite that hard.
Ummmmmmh uh that must have been a bed bug,
honey, a chinch can't bite that hard.
Asked my sugar for fifty cent, she said, "Lemon,
ain't a dime in the yard."

Mmmmma, that's all right, mama, that's all right for you.
Mmmmma, that's all right, mama, that's all right for you.
Mama, that's all right, most any old way you do.

Mmmmmmm mmmm what's that matter now?
Mmmmmmm mmmm honey, what's the matter now?
Sugar, what's the matter:
don't like no black snake no how.

Mmmmmmm mmmm wonder where is my black snake gone.
Mmmmmmm mmmm wonder where is the black snake gone.
Black snake, mama, done run my darling home.

281 Davis, *The History Of The Blues*, p.122. (191)

²⁸² Известно, что «Matchbox», в версии Перкинса, входила в ранний репертуар the Beatles. (192)

²⁸³ Спиви записала сочинённый ею «Black Snake Blues» 11 мая 1926 г. в Сент-Луисе, Миссури. (192)

²⁸⁴ Spivey, «*Blind Lemon And I Had A Ball*», p.9. Называя Джесси Джонсона, владельца магазина пластинок и искателя талантов для *race records* из Сент-Луиса, Спиви попросту ошибается: к появлению в студии Блайнд Лемона он не имел никакого отношения. (193)

²⁸⁵ Eric Townley. *Tell Your Story: A Dictionary Of Jazz And Blues Recordings 1917–1950*. Chigwell, Essex, UK: Storyville Publications, 1976, p.33. (193)

²⁸⁶ Charters, *The Country Blues*, pp.183-184. (193)

²⁸⁷ Дата рождения Марты Копленд неизвестна, но есть сведения, что ей было уже под сорок, когда юная Спиви сочинила «Black Snake Blues». Записав версию этого блюза в сентябре 1926 г. для *Columbia*, Копленд стала первой из множества певиц, которые представили свою версию этого популярного блюза. Роза Хендерсон исполнила «Black Snake Moan» для лейбла *Phathé* в мае 1927 года под аккомпанемент пианиста и композитора Джеймса Прайса Джонсона. В том же месяце свою версию для *Cameo* представила Виола МакКой: при записи «Black Snake Blues» ей аккомпанировало трио, состоявшее из корнетиста, кларнетиста и пианиста. В двадцатые и тридцатые годы свои версии «Black Snake Blues» записывали и другие музыканты, включая и саму Викторину Спиви. (194)

²⁸⁸ Monge and Evans, «*New Songs Of Blind Lemon Jefferson*», p.3. (195)

²⁸⁹ Tuuk, p.114. (195)

²⁹⁰ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, p.515. (196)

²⁹¹ Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues*, p.214, and *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, p.642. (196)

²⁹² Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues*, pp.176-177. (196)

²⁹³ Еще одна неудача Лимбо связана с Чарли Пэттоном, который побывал в *Lembo's store* ещё прежде, чем его разыскал Хенри Спир. «Чарли сходил туда и сказал, что тот (Ральф Лимбо) хочет его посылать в Новый Орлеан, чтобы записаться», — вспоминал приятель и ученик Пэттона Букер Миллер (Booker Miller). По его словам, Пэттону не понравились условия, предложенные Лимбо. «Он был хитроват, и, я думаю, Чарли это почуял», — говорил Миллер о Лимбо. Ходили слухи, будто Лимбо не заплатил Рубину Лэйси и что он имел дело с полицией из-за жульничества, — словом, торговец мебелью имел плохую репутацию в блюзовом сообществе, и поэтому не каждый имел с ним дело. См.: Calt and Wardlow, *King Of The Delta Blues*, p.177, а также: Писигин. *Пришествие блюза. Т.3. С.293-295. (196)*

²⁹⁴ «Prison Cell Blues» (Блюз Тюремной камеры), by Blind Lemon Jefferson. Записан в феврале 1928 г. Текст из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.74. Несколько лемоновских блюзов на тюремную тематику позволили предполагать, будто слепой сингер какое-то время пребывал в тюрьме. Это не так. Просто тюремные песни и блюзы пользовались спросом у определенной части покупателей *race records*, и издатели не могли игнорировать этот важный сегмент рынка. (197)

Getting tired of sleeping in this low down lonesome cell.
Lord, I wouldn't of been here, if it hadn't of been for Nell.

Lay awake at night and just can't eat a bite.
Used to be my rider, but she just won't treat me right.

Got a red-eyed captain and a squabbling boss.
Got a mad-dog sergeant, honey, and he won't knock off.

I'm getting tired of sleeping in this low down lonesome cell.
Lord, I wouldn't of been here, if it hadn't of been for Nell.

I asked the gov'ment to knock some days off my time.
Well the way I'm treated I'm 'bout to lose my mind.

I wrote to the governor to please turn me a-loose.
Since I didn't get no answer, I know it ain't no use.

I'm getting tired of sleeping in this low down lonesome cell.
Lord, I wouldn't of been here, if it hadn't of been for Nell.

I hate to turn over and find my rider gone.
Walks across the floor, lordy, how I moan.

Lord, I wouldn't of been here, if it hadn't of been for Nell.
I'm getting tired of sleeping in this low down lonesome cell.

²⁹⁵ Allan Sutton. *Recording The 'Twenties: The Evolution Of The American Recording Industry, 1920–29*. Denver, CO – Wilmington, DE: Mainspring Press, 2008. (198)

²⁹⁶ Sutton, pp.204–205. (199)

²⁹⁷ О сроках регистрации копирайта см.: Tuuk, p.113. (200)

²⁹⁸ Sutton, p.205. Не случайно Дженкинсу приписывается авторство более 800 песен. Но это вовсе не означает, что он владел копирайтом на них. (200)

²⁹⁹ Там же, p.204. (201)

³⁰⁰ Там же, p.209. (202)

³⁰¹ Там же, p.206. (202)

³⁰² Интервью Уолкера Майку Сигеру состоялось 19 июня 1962 г. и опубликовано в кн.: *Anthology Of American Folk Music*. Edited by Josh Dunson and Ethel Raim, musical transcriptions by Ethel Raim. New York: Oak Publications, 1973, p.15. Дословно: «*They never asked you for money. They didn't question anything at all. They just were happy to sing and play, and we were happy to have them. Most of them we saw had something to go back with*». Размещено также на сайте: johnsonsdspot.com/oldtime/frankwalker_interview1.pdf (203)

³⁰³ Sutton, pp.206–207. (204)

³⁰⁴ 25 долларов в 1927 г. эквивалентны 600 долларов в 2010 г. Кто силён в математике, может вычислить, чему равны в наши дни 250 тысяч долларов, заработанных Ральфом Пиром в одном только 1927 г. (204)

³⁰⁵ *Mississippi Musicians Hall Of Fame: Legendary Musicians*. Ed. by James H.Brewer. Brandon, MS: Quail Ridge Press, 2001, pp.141-143. (205)

307 «Long Distance Моан» (Междугородние страсти), by Blind Lemon Jefferson. Записан в сентябре 1929 г. в Ричмонде, штат Индиана. Текст из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.86. (205)

I'm flying to South Carolina, I gotta go there this time.
I'm flying to South Carolina, I gotta go there this time.
Woman in Dallas, Texas, is 'bout to make me lose my mind.

Long distance, long distance, will you, please, give me a credit call?
Long distance, long distance, will you give me a please credit call?
Want to talk to my gal in South Carolina, who looks like a Indian squaw.

Just want to ask my baby, what in the world is she been doing.
I want to ask my baby, what in the world is she been doing.
Give your loving to another joker, and it's sure gonna be my ruin.

Hey, long distance, I can't help but moan.
Mmmmmmmmm I can't help but moan.
My baby's voice sounds so sweet, oh I'm gonna break this telephone.

You don't know you love your rider till she is so far from you.
You don't know you love your rider until she's so far from you.
You can get long distance moan, and you don't care what you do.

I say no use standing and buzzing to get my brownie off my mind.
No use standing and bawling, get my baby off my mind.
This long distance moan about to worry me to death this time.

308 Govenar and Brakefield, p.75. (207)

309 Pete Welding. Notes to *The Immortal Blind Lemon Jefferson*, CBS 63738, 12", LP, UK, 1967. (207)

310 Rowe, p.40. (208)

311 Uzzel, p.29. Юзел разговаривал с миссис Хиллбурн 8 января 1992 г. Отметим, что *Juneteenth* — это старейший праздник, отмечаемый в США по случаю очередной годовщины со дня отмены рабства. С момента зарождения в Галвестоне в 1865 г., традиция празднования 19 июня Дня Свободы (*Freedom Day*) или Дня Эмансипации

(*Emancipation Day*) афроамериканцев распространилась по всей Америке, а также за её пределами. (209)

³¹² «Big Night Blues» (Блюз Бурной ночи), by Blind Lemon Jefferson. Записан в марте 1929 г. Текст из сборника *The Blues Line: Blues Lyrics From Leadbelly To Muddy Waters*, p.77. (209)

My feets is so cold, can't hardly wear my shoes.
Well, my feets so cold, can't hardly wear my shoes.
Out last night with wild women, and it give me the big night blues.

I grabbed my baby, I danced till the clock struck twelve.
I grabbed my baby and I danced till the clock struck twelve.
I had to wrestle so hard with my good gal, I just ain't feeling so well.

I'm going back to that party, get with them wild women again.
I'm going back to that party, get with them wild women again.
Well, I ain't gonna leave my home till I order me a quart of gin.

Wild women like their liquor, their gin and their rock and rye.
Wild women likes their liquor, their gin and their rock and rye.
My gal wouldn't let me go home last night, wouldn't tell
me the reason why.

Turned my face to the wall, and my baby made an awful moan.
Mmmmmmmmmmm my baby made an awful moan.
Well I needs my daddy 'cause my clock is run down at home.

³¹³ Wardlow, «*One Last Walk Up King Solomon Hill*», in *Chasin' That Devil Music*, p.216. Более подробно о Кинг Соломоне Хилле см.: Писигин. *Пришествие блюза. Т.3. Глава десятая. С.187-220. (210)*

³¹⁴ Там же, p.214. (210)

³¹⁵ Wardlow, «*King Solomon Hill*», in *Chasin' That Devil Music*, pp.3-4. (211)

³¹⁶ Wardlow, «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*», in *Chasin' That Devil Music*, p.56. (211)

³¹⁷ Evans, «*Rubin Lacy*» in *Nothing But the Blues*, ed. by Mike Leadbitter, p.242. Рассказанный Рубином Лэйси случай, когда Лемон Джефферсон отказался играть блюзы в воскресенье, мы уже приводили, доба-

вим только, что сам будущий реверенд в тот день сыграть блюзы не отказался, за что и получил свои законные десять долларов. (212)

³¹⁸ Evans, «*Rubin Lacy*» in *Nothing But the Blues*, ed. by Mike Leadbitter, p.242. (212)

³¹⁹ Там же. (212)

³²⁰ Rick Batey. *The American Blues Guitar: An Illustrated History*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2003, pp.56-57. (212)

³²¹ Tuuk, p.114. (213)

³²² О Биг Джо Вильямсе см.: Писигин. *Пришествие блюза. Т.3*. С.280-284. (213)

³²³ Хьюстон Стэкхаус, блюзовый сингер, гитарист, харпер, мандолинист и скрипач, родился в 1910 году на плантации Рэнделла Форда (Randall Ford's plantation) близ Вессона (Wesson, Copiah Co, MS). Его первыми учителями были братья Джонсоны — Томми, Мейджор (Mager Johnson, 1905—1986) и Клэрэнс (Clarence Johnson, 1904—1945). С ними же он играл во время своих первых выступлений в джук-джойнтах. В 1931 году Стэкхаус играл с Джимми Роджерсом в Джексоне. В те же годы он сблизился с Робертом Найтхоком (Robert Nighthawk, 1909—1967), с которым выступал в Кристал Спрингсе, а затем на радио WJDX в Джексоне, Миссисипи. С начала сороковых проживал в Хелине (Helena, AR), штат Арканзас, и был там одним из наиболее ярких блюзменов. Больше всего он прославился, выступая в передаче *King Biscuit Time* на радио KFFA, вместе с Сонни Бой Вильямсоном-II (Sonny Boy Williamson II, 1908—1965). В 60-х и 70-х работал в клубах, выступал на различных фестивалях и сборных концертах, ездил в Европу, а также записывался. В то время Стэкхаус дал несколько интервью Джиму О'Нилу, и на их основе был подготовлен материал, опубликованный летом 1974 года в журнале *Living Blues* # 17. В 1978 году О'Нил беседовал со Стэкхаусом еще раз. В итоге было составлено некое объединенное интервью, которое вошло в книгу *The Voice Of The Blues*. Умер Стэкхаус в 1980 году в Хелине, Арканзас, и похоронен на старом кладбище в Кристал Спрингсе, неподалеку от отчего дома и могилы своих родителей. До 2009 года, когда мы были там последний раз, его могила не была отмечена, но бывшие соседи блюзмена указали нам её точное расположение. (213)

- 324 Цит. по: O'Neal and Singel, *The Voice Of The Blues*, p.77. (214)
- 325 James Segrest and Mark Hoffman. *Moanin' At Midnight: The Life And Times Of Howlin' Wolf*. New York: Thunder's Mouth Press, 2005, p.22. (214)
- 326 David Honeyboy Edwards. *The World Don't Owe Me Nothing*. Chicago: Chicago Review Press, 1997, p.90. (214)
- 327 Цит. по: Welding. Notes to *Blind Lemon Jefferson*. (215)
- 328 Calt, *I'd Rather Be the Devil: Skip James + The Blues*, p.93. (215)
- 329 Margaret McKee and Fred Chisenhall. *Beale Black & Blue: Life And Music On Black America's Main Street*. Baton Rouge and London: Louisiana State University, 1993, p.235. (216)
- 330 Там же, pp.160-161. (216)
- 331 Mark Zwonitzer with Charles Hirshberg. *Will You Miss Me When I'm Gone? The Carter Family And Their Legacy In American Music*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2004, p.127. (217)
- 332 Charles K. Wolfe. «*The Rest Of The Story: Other Early Recording Sessions In The Tri-Cities Area*», in *The Bristol Sessions: Writings About The Big Bang Of Country Music*. Edited by Charles K. Wolfe and Ted Olson. Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2005, p.242. (217)
- 333 *Blues & Gospel Records: 1890—1943*, p.892. (217)
- 334 Оба блюза переизданы на Yazoo — LP *East Coast Blues 1926—1935* (L-1013, 1968) — и на Matchbox — LP *Ragtime Blues Guitar 1928—30* (MSE 204, 1982). Пол Оливер в комментариях к *Ragtime Blues Guitar* пишет, что Тартер и Гэй жили в Вирджинии, в городе Гэйт-Сити (Gate City, VA), и часто играли для шахтёров в местах их проживания. Подробнее о дуэте см. статью: Kip Lornell. «*Tarter & Gay*». *Living Blues* #27, 1976, p.18. (217)
- 335 Bill C.Malone. *Country Music USA: A Fifty-Year History*. Austin and London: The University of Texas Press, Second Printing, 1975, p.22. Интервью с Вильямом Портером было проведено в Далласе 13 сентября 1966 г. (218)

- ³³⁶ Malone, *Country Music U.S.A.*, p.22. (218)
- ³³⁷ Oliver, *Blues Off The Record*, pp.65-66. (220)
- ³³⁸ Swinton, «*A Twist Of Lemon*», p.8. Свинтон встречался с Чарльзом Куртисом в Чарльстоне, Западная Вирджиния (Charleston, WV), в сентябре 1993 года. (220)
- ³³⁹ «Chinch Bug Blues» (Блюз Постельного клопа), by Blind Lemon Jefferson. Записан в октябре 1927 г. (221)

I never did feel uneasy, I know how you left your tricks.
I never did feel uneasy, I know how you left your tricks.
You leave town today, and it's ten days you've got your
business well fixed.

I wonder if the chinchies bite in Beaumont, oh,
like they do in Beale Street town.
I wonder if chinchies bite in Beaumont
like they do in Beale Street town.
The first night I stayed in Memphis, chinch bugs
turned my bed around.

I had to get 'ceitful with the bedbugs, to keep
the chinchies from takin' my life.
I had to get 'ceitful with the bedbugs, to keep
the chinchies from takin' my life.
Because the chinchies got my number, wrote three letters
to my wife.

My wife caught me easin' way across
that rich gal's room.
I said my wife caught me easin' way across
that rich gal's room.
The next time I go to slip out, I ain't gonna leave
on the light anymore.

My wife has quit me, and my rich pigmeat gal is too.
I say my wife has quit me, and my rich pigmeat gal is too.
Oh, Lord, I'm lyin' in this cold bed alone,
scared with the chinch bug blues.

³⁴⁰ Подробнее о студии в Грэфтоне см.: Tuuk, pp.150-151, а также: Писигин. *Пришествие блюза. Т.2.* С.192-194. (222)

³⁴¹ Об истории записи блюзов в Ричмонде см.: David Evans. «*Country Blues And Gennett Records*». News, Starr-Gennett Foundation. Volume VI, Issue I, Summer 2007, pp.6-11. (222)

³⁴² Charters, *The Country Blues*, p.66. (223)

³⁴³ Harris, p.276. (223)

³⁴⁴ Cook, *Listen To The Blues*, p.106. (223)

³⁴⁵ Davis, *The History Of The Blues*, p.95. (223)

³⁴⁶ Govenar and Brakefield, p.76. (224)

³⁴⁷ Цит. по: Uzzel, p.46. Сам Юзел, приводя высказывание Липскома, ссылается на книгу: Frank X.Tolbert. *Tolbert's Texas*. Garden City, New York: Doubleday and Company, 1983, p.24. (224)

³⁴⁸ Uzzel, p.46. Юзел брал интервью у Дэнсер 9 сентября 1989 г. (224)

³⁴⁹ Lomax, *The Land Where The Blues Began*, p.449. (224)

³⁵⁰ Tuuk, pp.170-171. (225)

Надо рассказать и о самой Алете Дикерсон, которая, по словам её бывшего шефа Мэйо Вильямса, была «оторвой ещё той!» (*She was a pretty good hustler herself*). Действительно, Алета была не лыком шита. Пианистка, бухгалтер в *Indiana Theatre*, имевшая к тому же еще и собственный бизнес — магазин пластинок, она еще рекомендовала музыкантов к записи и даже работала сессионной пианисткой. Шутка ли, она аккомпанировала Блайнд Блэйку в августе 1929 года во время его записи для *Paramount*, а еще раньше, в 1926 году, подыгрывала Мэри Граинтер (Marie Grinter) при записи двух её блюзов для *OKeh!* Во второй половине тридцатых Алета участвовала в записи Биг Билла Брунзи, по сути являясь участником *Big Bill and His Orchestra* во время их сессии в июле 1937 года для *ARC*. В том же году она аккомпанировала певице Лил Джонсон (Lil Johnson), а в 1939 году в составе бэнда подыгрывала Рамоне Хикс (Ramona Hicks)... Оценить её работу как пианистки можно, прослушав LP *Lil Johnson 1936–1937* (Document DLP 516) и *Swingin' The Blues 1937–1939* (RST Records

BD-2077) с шестью переизданными треками Рамоны Хикс. На мой взгляд, Алета замечательный аккомпаниатор... Она ещё многим аккомпанировала и была готова записываться уже и как соло-артистка, но ей не давал ходу завистливый Мэйо Вильямс, считая, что «её голос недостаточно хорош, а прикосновение к клавишам слишком поверхностное». Хотя Вильямс считал Алету достаточно хорошей сочинительницей, он отклонял большую часть её песен, равно как отказывал он и в настойчивых попытках Алеты продвинуть к записи своего мужа Алекса Робинсона (Alex Robinson). На самом деле Мэйо Вильямс опасался, что из его помощницы вырастет опасный конкурент, который вытеснит его из *Paramount*. (См. Stephen Calt. «*The Anatomy of a "Race" Label. Part 2*». 78 Quarterly #4, vol.1, p.16.) Заметим, что к Блайнд Лемону Алета относилась как к неотёсанной деревенщине. По её словам, тот «оставался грубым и строптивым человеком, рвавшим еду руками и никогда не использовавшим ножа и вилки». Музыкальные претензии предъявить великому блюзмену было непросто, поэтому предъявлялись бытовые... Пол Оливер высказывая сомнения того, что пальцы, игравшие на гитаре с такой сноровкой, были неспособны манипулировать ножом и вилкой, видимо, забывал, что речь идёт о слепом человеке. См.: Oliver, *Blues Off The Record*, p.68.

³⁵¹ David Evans. *Tommy Johnson*. London: Studio Vista, 1971, p.67. (225)

³⁵² Wardlow, «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*» in: *Chasin' That Devil Music*, p.45. (225)

³⁵³ *Blues & Gospel Records: 1890–1943*, pp.97-98 and 480-481. (226)

³⁵⁴ Charters, *The Bluesmen*, p.188. (226)

³⁵⁵ Swinton, «*A Twist Of Lemon*», p.8. В том, что снега в те дни выпало необычайно много, можно убедиться, заглянув на сайт National Weather Service/Weather Forecast Office: www.crh.noaa.gov/lot/winter/chi_sno_hist.php. (227)

³⁵⁶ Когда врачи констатировали смерть 35-го Президента США, было решено тотчас перевезти его тело в военный госпиталь в Вашингтоне для последующего вскрытия и судебной экспертизы. Однако в дверях Парклэндского госпиталя встал некий местный полицейский

чин, который, сославшись на нерушимые законы штата Техас, препятствовал этому решению. И это несмотря на присутствие высших должностных лиц государства! После долгих препирательств, упёртого полицейского попросту смяли каталкой с телом только что скончавшегося Президента. Этот примечательный эпизод зафиксирован в докладе Комиссии Уоррена (*Report Of The President's Commission On The Assassination Of President Kennedy*). (228)

³⁵⁷ Alan Govenar. «*The Myth And The Man*». Black Music Research Journal, Vol.20, #1, Chicago: Columbia College, Spring 2000, p.13. (229)

³⁵⁸ Там же. (229)

³⁵⁹ Swinton, «*A Twist Of Lemon*», p.8. (230)

³⁶⁰ Uzzel, p.46. (230)

³⁶¹ Govenar and Brakefield, p.76. (230)

³⁶² Uzzel, p.47. (230)

³⁶³ Там же. (230)

³⁶⁴ Sermon «Death Of Blind Lemon», by Reverend Emmett Dickinson. Текст проповеди реверенда Эммета Дикинсона опубликован Полом Оливером в *The Jazz Review*, July 1959, а также в сборнике его статей *Blues Off The Record*, p.69-70. Сама проповедь, вместе с другими проповедями Дикинсона, переиздана в 1996 г. на CD лейблом *Document – Reverend Emmett Dickinson. Complete Recorded Works 1929–1930* (DOCD 5441). (231)

³⁶⁵ Charters, *The Country Blues*, p.72. (232)

³⁶⁶ «See That My Grave Is Kept Clean» (Пригляди за могилкой моей...). Записан Лемоном Джефферсоном дважды: в октябре 1927 и в феврале 1928 г. (233)

Well, it's one kind favor I ask of you.

Well, it's one kind favor I ask of you.

Lord, it's one kind favor I'll ask of you:

See that my grave is kept clean.

It's a long lane, ain't got no end.
It's a long lane that's got no end.
It's a long lane ain't got no end,
And it's a bad wind that never change.

Lord, it's two white horses in a line.
Well, it's two white horses in a line.
Well, it's two white horses in a line,
Gonna take me to my buryin' ground.

My heart stopped beatin' and my hands got cold.
My heart stopped beatin' and my hands got cold.
Well, my heart stopped beatin', Lord, my hands got cold,
It wasn't long 'fore they took me to the cypress grove.

Have you ever heard a coffin sound?
Have you ever heard a coffin sound?
Have you ever heard a coffin sound?
Then you know that the poor boy is in the ground.

Oh, dig my grave with a silver spade.
Well, dig my grave with a silver spade.
Well, dig my grave with a silver spade,
You may lead me down with a golden chain.

Have you ever heard a church bell's tone?
Have you ever heard a church bell's tone?
Have you ever heard a church bell's tone?
Then you know that the poor boy's dead and gone.

Сессии звукозаписи БЛАЙНД ЛЕМОНА ДЖЕФФЕРСОНА*

We are as near certain as can be that Deacon L.J.Bates is actually Jefferson in a religious role. Consequently, recordings so labelled will be found below in their appropriate places.

Deacon L.J.Bates, v; acc.prob. own g.

Chicago.

c.December 1925-January 1926

11040-1 I Want To Be Like Jesus In My Heart Pm 12386, Her 93031

11041-1 All I Want Is That Pure Religion Pm 12386, Her 93031

Herwin 93031 as by **Deacon Jackson**.

Blind Lemon Jefferson, v; acc. own g.

Chicago.

c.March 1926

2471-1,-2 Got The Blues Pm 12354

2472-1,-2 Long Lonesome Blues Pm 12354

2474-1 Booster Blues Pm 12347

2475-1 Dry Southern Blues Pm 12347

Some copies of Paramount 12347 as by **Blind Lemon Jefferson** [sic].

Matrix 2473 is untraced. Matrices 2471 and 2472 were remade

at the c.May 1926 session (see below).

Chicago.

c.April 1926

2543-1 Black Horse Blues Pm 12367

2544-1,-2 Corinna Blues Pm 12367

Chicago.

c.May 1926

1053 Got The Blues Pm 12354

1054 Long Lonesome Blues Pm 12354

On at least some copies of Paramount 12354, the artist credit

for *Got The Blues* is **Blind Lemon Jeffreson** [sic].

The above two titles are Marsh Laboratories recordings and no takes are shown.

* Мы приводим данные о сессиях звукозаписи Блайнд Лемона Джефферсона из Справочника *Blues & Gospel Records: 1890–1943*. Fourth edition. Compiled by Robert M.W.Dixon, John Godrich and Howard Rye. Oxford: Clarendon Press, 1997, pp.442-445.

Chicago.

c.May 1926

2557-1	Jack O'Diamond Blues	Pm 12373
2557-2	Jack O'Diamond Blues	Pm 12373, 14022, <i>JC L103</i>
2558-2	Chock House Blues	Pm 12373, 14022, <i>JC L103</i>

Chicago.

c.August 1926

2016-4	Beggin Back	Pm 12394
2018-1	Old Rounders Blues	Pm 12394

Some copies of this record have reversed labels.

These matrices do not appear to belong to the normal 2000 series and may be in error for 3016 and 3018.

The intervening matrix is untraced.

Chicago.

c.November 1926

3066-1,-2	Stocking Feet Blues	Pm 12407
3067-1,-2	That Black Snake Moan	Pm 12407
3070-1	Wartime Blues	Pm 12425
3076-1,-2	Broke And Hungry	Pm 12443
3077-1,-2	Shuckin' Sugar Blues	Pm 12454, <i>Te R46, JC L91</i>

It is not known which take of matrix 3077 is used on Tempo R46; Jazz Collector L91 claims to use take 3077-2.

Matrix 3073 is by Blind Blake; the remaining intervening matrices are untraced.

Chicago.

c.December 1926

3088-2	Booger Rooger Blues	Pm 12425
3089-1	Rabbit Foot Blues	Pm 12454, <i>TeR46, JC L91</i>
3090-2	Bad Luck Blues	Pm 12443

Blind Lemon Jefferson, v; acc. own g; or: Blind Lemon Jefferson, g solo-1/sp-1.

Atlanta, Ga.

Monday, 14 March 1927

80523-B	Black Snake Moan	OK 8455, <i>JCI511, JSoAA513</i>
80524-B	Match Box Blues	OK 8455, <i>JCI511, JSoAA513</i>
80525-B	'Stillery Blues	OK unissued
80526-B	Woman Labor Man	OK unissued
80527-B	My Easy Rider	OK unissued
80528-B	Elder Green's In Town	OK unissued
80529-B	English Stop Time-1	OK unissued

Atlanta, Ga.

Tuesday, 15 March 1927

80536-B	Laboring Man Away From Home	OK unissued
---------	-----------------------------	-------------

Blind Lemon Jefferson, v; acc. own g.

Chicago.

c.April 1927

4423-2 Easy Rider Blues

Pm 12474

4424-2 Match Box Blues

Pm 12474

Chicago.

c.April 1927

4446-4 Match Box Blues

Pm 12474

Acc. George Perkins, piano.

Chicago.

c.May 1927

4491-5 Rising High Water Blues

Pm 12487

Despite the label of Paramount 12487 claiming guitar also, matrix 4491-5 is accompanied by piano only.

Acc. own g.

Chicago.

c.May 1927

4514-4 Weary Dogs Blues

Pm 12493, *Te R38*

4515-2 Right Of Way Blues

Pm 12510

Acc. George Perkins, p.

Chicago.

c.June 1927

4567-1,-2 Teddy Bear Blues

Pm 12487

Despite the label of Paramount 12487 claiming guitar also, this title is accompanied by piano only.

Blind Lemon Jefferson-1/Blind Lemon Jefferson And His Feet-2/Deacon

L.J.Bates-3: Blind Lemon Jefferson, v-4/tap-dancing-2/v comments-2; acc. own g-5; George Perkins, p-1.

Chicago.

c.June 1927

4577-2 Black Snake Dream Blues-1,4

Pm 12510

4578-3 Hot Dogs-2,5

Pm 12493

4579-1 He Arose From The Dead-3,4,5

Pm 12585, Her 93004

Herwin 93004 as by **Elder J.C.Brown**.

Blind Lemon Jefferson, v; acc. own g.

Chicago.

c.September 1927

20039-2 Struck Sorrow Blues

Pm 12541

20040-2 Rambler Blues

Pm 12541

Some copies of Paramount 12541 as by **Lemon Jefferson**.

Chicago.	c.October 1927
20064-1 Chinch Bug Blues	Pm 12551
20065-2 Deceitful Brownskin Blues	Pm 12551
20066-1 Sunshine Special	Pm 12593
20070-2 Gone Dead On You Blues	Pm 12578, <i>Te R54, JCL126</i>
20073-2 Where Shall I Be?	Pm 12585, Her 93004
20074-2 See That My Grave's Kept Clean	Pm 12585
20075-2 One Dime Blues	Pm 12578, <i>Te R54, JCL126</i>
20076-2 Lonesome House Blues	12593
Paramount 12585 as by Deacon L.J.Bates ; Herwin 93004 as by Elder J.C.Brown .	
Paramount 12585 appears to have been first issued with 4579 and 20074 coupled, then reissued coupling 4579 and 20073, while 20374 (a remake of 20074) was issued on Paramount 12608, see below.	
Matrices 20667/68 are by Elzadie Robinson, 20069 and 20071 are by Johnnie Blakey, 20072 is untraced.	

Chicago.	c.February 1928
20363-2 Blind Lemon's Penitentiary Blues	Pm 12666
20364-2 'Lectric Chair Blues	Pm 12608, Bwy 5059

Chicago.	c.February 1928
20374-1 See That My Grave Is Kept Clean	Pm 12608, Bwy 5059
20375-3 Lemon's Worried Blues	Pm 12622

Chicago.	c.February 1928
20380-2 Mean Jumper Blues	Pm 12631
20381-3 Balky Mule Blues	Pm 12631

Chicago.	c.February 1928
20387-2 Change My Luck Blues	Pm 12639, <i>Te R38</i>
20388-2 Prison Cell Blues	Pm 12622

Chicago.	c.March 1928
20401-1 Lemon's Cannon Ball Blues	Pm 12639
20402 Low Down Mojo Blues	Pm unissued

Chicago.	c.March 1928
20407-2 Long Lastin' Lovin'	Pm 12666
20408-2 Piney Woods Money Mama	Pm 12650

Chicago.		c.June 1928
20636-1	Low Down Mojo Blues	Pm 12650

Chicago.		c.July 1928
20749-2	Competition Bed Blues	Pm 12728
20750-2	Lock Step Blues	Pm 12679
20751-1,-2	Hangman's Blues	Pm 12679

The last two titles were remade at the c.August 1928 session
and 20749 was remade at the c.January 1929 session (see below).

Chicago.		c.July 1928
20772-2	Sad News Blues	Pm 12728

This title was remade at the January 1929 session, see below.

Blind Lemon Jefferson, v; acc. unknown, p; own g.

Chicago.		c.July 1928
20788-1	How Long How Long	Pm 12685

Rev.Paramount 12685 by Tampa Red.

Acc. own g.

Chicago.		c.August 1928
20815-2	Lockstep Blues	Pm 12679, <i>Te R39, E-Disc R2</i>
20816-2	Hangman's Blues	Pm 12679, <i>Te R39, E-Disc R2</i>
20818-2	Christmas Eve Blues	Pm 12692
20819-2	Happy New Year Blues	Pm 12692
20820-1	Maltese Cat Blues	Pm 12712
20821-1	D B Blues	Pm 12712

Matrix 20817 is untraced.

Chicago.		c.January 1929
21095-3	Eagle Eyed Mama	Pm 12739
21096-1	Dynamite Blues	Pm 12739

Chicago.		c.January 1929
21110-2	Disgusted Blues	Pm 12933

Chicago.		c.January 1929
21132-1	Competition Bed Blues	Pm 12728
21133-1	Sad News Blues	Pm 12728

Chicago.

c.March 1929

21196-1	Peach Orchard Mama	Pm 12801
21197-1	Oil Well Blues	Pm 12771
21198-1	Tin Cup Blues	Pm 12756
21199-1	Big Night Blues	Pm 12801
21200-1	Empty House Blues	Pm 12946
21201-2	Saturday Night Spender Blues	Pm 12771
21202-1	That Black Snake Moan №2	Pm 12756

Matrices 21196 and 21199 were remade at the c.August 1929 session, see below.

Chicago.

c.August 1929

21400-2	Peach Orchard Mama	Pm 12801
21402-2	Big Night Blues	Pm 12801

Matrix 21401 is untraced.

Richmond, Ind.

Tuesday, 24 September 1929

15664--	Bed Springs Blues	Pm 12872, Bwy 5056
15665--	Yo Yo Blues	Pm 12872, Bwy 5056
15666--	Mosquito Moan	Pm 12899
15667--	Southern Woman Blues	Pm 12899
15668--	Bakershop Blues	Pm 12852
15669--	Pneumonia Blues	Pm 12880
15670-A	Long Distance Moan	Pm 12852
15671--	That Crawlin' Baby Blues	Pm 12880
15672--	Fence Breakin' Yellin' Blues	Pm 12921
15673--	Cat Man Blues	Pm 12921
15674--	The Cheaters Spell	Pm 12933
15675--	Bootin' Me 'Bout	Pm 12946

Источники и литература

- Akers, Monte. *Flames After Midnight: Murder, Vengeance, And The Desolation Of A Texas Community*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- Alyn, Glen. *I Say Me For A Parable: The Oral Autobiography Of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*. Compiled and edited by Glen Alyn. New York—London: W.W.Norton & Company, 1993.
- Anthology Of American Folk Music*. Edited by Josh Dunson and Ethel Raim, musical transcriptions by Ethel Raim. New York: Oak Publications, 1973.
- Barlow, William. *Looking Up At Down: The Emergence Of Blues Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- Batey, Rick. *The American Blues Guitar: An Illustrated History*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2003.
- 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, 2003.
- 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 *Bullfrog Blues*, Mamlish S-3809, 12", LP, 1979.
- . *Paramount, Part IV — The Advent Of Arthur Laibly* // 78 Quarterly, #6, 1991.
- 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.
- Charters, Samuel B. *The Country Blues. With a new Introduction by the Author*. New York: Da Capo Press, 1975.
- . *The Bluesmen: The Story And The Music Of The Men Who Made The Blues*. New York: Oak Publications, 1967.
- Cook, Bruce. *Listen To The Blues*. London: Robson Books, 1975.
- Dance, Helen Oakley. *Stormy Monday: The T-Bone Walker Story*. Foreword by B.B.King. Baton Rouge and London: Louisiana University Press, 1987.
- 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.

- Edwards, David Honeyboy. *The World Don't Owe Me Nothing: The Life and Times of Delta Bluesman Honeyboy Edwards*. Chicago: Chicago Review Press, 1997.
- Evans, David. *Big Road Blues: Tradition And Creativity In The Folk Blues*. USA: Da Capo Press, 1987.
- . *Tommy Johnson*. London: Studio Vista, 1971.
- . *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.
- . «Rubin Lacy» in: *Nothing But The Blues*. Edited by Mike Leadbitter. London: Hanover Books, 1971.
- . «Country Blues And Gennett Records» // News, Starr-Gennett Foundation. Volume VI, Issue I, Summer 2007.
- Goldsmith, Peter D. *Making People's Music: Moe Asch And Folkways Records*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1998.
- Govenar, Alan B. and Jay F. Brakefield. *Deep Ellum And Central Track: Where The Black And White Worlds Of Dallas Converged*. Denton, TX: University of North Texas, 1998.
- Govenar, Alan. *Lightnin' Hopkins: His Life And Blues*. Chicago: Chicago Review Press, 2010.
- . *Texas Blues: The Rise Of A Contemporary Sound*. Dallas: Texas A&M University Press, 2008.
- . «The Myth And The Man». // Black Music Research Journal, Vol.20, #1, Chicago: Columbia College, Spring 2000.
- 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.
- Harrison, Daphne Duval. *Black Pearls: Blues Queens Of The 1920s*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- Haymes, Max. *Railroadin' Some: Railroads In The Early Blues*. York, England: Music Mentor Books, 2006.
- Komara, Edward. «The Worlds Of Charley Patton» in: *Screamin' And Hollerin' The Blues*, Revenant, 2001.
- Короленко, Владимир Галактионович. *Слепой музыкант*. Собрание сочинений в десяти томах. Т.2. Повести и рассказы. — М.: Государственное издательство Художественной Литературы. 1954.
- Kunstadt, Len. Notes to *Victoria Spivey. Recorded Legacy Of The Blues*. Spivey Records LP-2001, 12", LP, 1970.
- Lieb, Sandra R. *Mother Of The Blues: A Study Of Ma Rainey*. The University of Massachusetts Press, 1981.
- Lomax, Alan. *The Land Where The Blues Began*. New York: New Press, 2002.

- McCormick, Mack. Notes to *Mance Lipscomb: Texas Sharecropper And Songster*. Arhoolie F1001, 12", LP, 1960.
- Malone, Bill C. *Country Music USA: A Fifty-Year History*. Austin and London: The University of Texas Press, Second Printing, 1975.
- McKee, Margaret and Fred Chisenhall. *Beale Black & Blue: Life And Music On Black America's Main Street*. Baton Rouge and London: Louisiana State University, 1993.
- Mississippi Musicians Hall Of Fame: Legendary Musicians*. Edited by James H. Brewer. Brandon, MS: Quail Ridge Press, 2001.
- Monge, Luigi and David Evans. «*New Songs Of Blind Lemon Jefferson*» // Journal of Texas Music History, Volume 3, Number 2, 2003.
- Nothing But The Blues: The Music And The Musicians*. Edited by Lawrence Cohn. New York: Abbeville Press, 1993.
- Nothing But The Blues*. Edited by Mike Leadbitter. London: Hanover Books, 1971.
- O'Neal, Jim and Amy van Singel. *The Voice Of The Blues: Classic Interviews From Living Blues Magazine*. New York – London: Routledge, 2002.
- Obrecht, Jas. «*Blind Lemon Jefferson: The First Star Of Blues Guitar*», Jas Obrecht Music Archive (jasobrecht.com).
- Oakley, Giles. *The Devil's Music: A History Of The Blues*. Second edition, updated. USA: Da Capo Press, 1997.
- Oliver, Paul. *The Story Of The Blues*. Boston: Northeastern University Press, 1998.
- . *Blues Off The Record: Thirty Years Of Blues Commentary*. New York: Hippocrene Books, 1984.
- . «*Blind Lemon Jefferson*» // The Jazz Review, Vol.2, #7, August 1959, p.10.
- . Notes to *Texas Blues: The Early '50s*, Arhoolie Records, Blues Classics #16, 12", LP, 1968.
- . Notes to *Texas Alexander – Vol.1 (1927–1928)*, Matchbox MSE 206, 12", LP, 1982.
- Palmer, Robert. *Deep Blues*. New York: Penguin Books, 1982.
- . Notes to *Sam Price And The "Rock" Band, With King Curtis & Mickey Baker*. USA, Savoy SJL 2240, 12", LP-2, 1979.
- Писигин В. *Пришествие блюза. Т.1. Country Blues. Книга первая: Delta Blues, vol.1.* – М.: Империиум Пресс. 2009.
- . *Пришествие блюза. Т.2. Country Blues. Книга вторая: Delta Blues, vol.2.* – М.: Империиум Пресс. 2010.
- . *Пришествие блюза. Т.3. Country Blues. Книга третья: Delta Blues, vol.3: По следам Чарли Пэттона.* – М.: 2012.
- . *Очерки об англо-американской музыке 50-х и 60-х годов XX века, Т.1–5.* – М.: 2003–2007.
- Prohaska, Jim. «*Ma Rainey And Her Jazz Hounds*» // 78 Quarterly #12.

- Ramsey, Frederic Jr. Notes to *Leadbelly's Last Sessions*. Folkways Fp 2941 and Fp 2942, 12", LP, 1953.
- Record Collector: Rare Record Price Guide 2004*, London: Parker Publishing, 2002.
- Rijn, Guido van and Hans Vergeer. *Notes to Alger "Texas" Alexander. Texas "Troublesome Blues"*. Agram, Blues AB 2009, 12", LP, Holland, 1982.
- Rowe, Mike. *Chicago Blues: The City & The Music*. USA: Da Capo Press. 1975.
- Russell, Tony. *Blacks Whites And Blues*. London: Studio Vista, 1970.
- . *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.
- Schwartz, Roberta Freund. *How Britain Got The Blues: The Transmission And Reception Of American Blues Style In The United Kingdom*. Ashgate Publishing, 2007.
- Segrest, James and Mark Hoffman. *Moanin' At Midnight: The Life And Times Of Howlin' Wolf*. New York: Thunder's Mouth Press, 2004.
- Spear, Allan H. *Black Chicago: The Making Of A Negro Ghetto, 1890–1920*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Spivey, Victoria. «*Blind Lemon And I Had A Ball*» // Record Research #76, May 1966.
- Stearns, Marshall W. *The Story Of Jazz*. London: Sidgwick and Jackson, 1957.
- Sutton, Allan. *Recording The 'Twenties: The Evolution Of The American Recording Industry, 1920–29*. Denver, CO – Wilmington, DE: Mainspring Press, 2008.
- Swinton, Paul. «*A Twist Of Lemon*» // Blues & Rhythm: The Gospel Truth, # 121. Texas Historical Association, website: tshaonline.org/handbook/online/articles/hrcdk.
- Titon, Jeff Todd. *Early Downhome Blues: A Musical And Cultural Analysis*. Second edition, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1994.
- Tolbert, Frank X. *Tolbert's Texas*. Garden City, New York: Doubleday and Company, 1983.
- Townley, Eric. *Tell Your Story: A Dictionary Of Jazz And Blues Recordings 1917–1950*. Chigwell, Essex, UK: Storyville Publications, 1976.
- 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.
- Uzzel, Robert L. *Blind Lemon Jefferson: His Life, His Death And His Legacy*. Austin, TX: Eakin Press, 2002.
- Wald, Elijah. *Escaping The Delta: Robert Johnson And The Invention Of The Blues*. New York: Harper Collins, 2004.
- Wardlow, Gayle Dean. «*Got Four, Five Puppies, One Little Shaggy Hound*», in *Chasin' That Devil Music: Searching For The Blues*. Edited with an introduction by Edward Komara. San Francisco: Backbeat Books, 1998.

- Wardlow, Gayle Dean. «*One Last Walk Up King Solomon Hill*» in *Chasin' That Devil Music*.
- . «*A Quick Ramble...*», in *Chasin' That Devil Music*.
- . «*King Solomon Hill – Who Is He?*» // 78 Quarterly, #1&2, 1992 (1967).
- Welding, Pete. Notes to *Blind Lemon Jefferson*, Milestone M-47022, 12", 2–LP, 1974.
- . Notes to *The Immortal Blind Lemon Jefferson*, CBS 63738, 12", LP, UK, 1967.
- Wirz, Stefan. Website: www.wirz.de/music/harwfrfm.htm.
- White, Walter. *Rope And Faggot: A Biography Of Judge Lynch*. Introduction by Kenneth Robert Janken. University of Notre Dame Press, IN, 2002.
- Wolfe, Charles and Kip Lornell. *The Life & Legend Of Leadbelly*. New York: Harper Collins, 1992.
- Wolfe, Charles K. «*The Rest Of The Story: Other Early Recording Sessions In The Tri-Cities Area*», in *The Bristol Sessions: Writings About The Big Bang Of Country Music*. Edited by Charles K. Wolfe and Ted Olson. Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2005.
- Work, John W. *American Negro Songs: 230 Folk Songs And Spirituals, Religious And Secular*. Mineola, New York: Dover Publications, 1998.
- Year: 1900; *Census Place: Justice Precinct 5, Freestone, Texas; Roll: 1636; Page: 3A; Enumeration District: 0037; FHL microfilm: 1241636*.
- Year: 1910; *Census Place: Justice Precinct 6, Navarro, Texas; Roll: T624_1580; Page: 17B; Enumeration District: 0098; FHL microfilm: 1375593*.
- Year: 1920; *Census Place: Kirvin, Freestone, Texas; Roll: T625_1805; Page: 3A; Enumeration District: 24; Image: 235*.
- Zwonitzer, Mark with Charles Hirshberg. *Will You Miss Me When I'm Gone? The Carter Family And Their Legacy In American Music*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2004.

Указатель имен

- Александр, Дэйв (Dave Alexander / Black Ivory King), техасский пианист, 147
- Александр, Иделл (Edell Alexander), брат Тексас Александера, 127
- Александр, Сэм «Эрни» (Sam "Ernie" Alexander), отец Тексас Александера, 127
- Александр, Элджер «Тексас» (Alger "Texas" Alexander), блюзовый сингер, 54, 77, 125–132, 134, 143, 243, 245, 261
- Аллан, Льюис (Abel Meeropol / Lewis Allan), автор «Strange Fruit», 240
- Альберт, Дон (Don Albert), корнетист, 146
- Армстронг, Луи (Louis Armstrong), корнетист, трампетист, сингер, бэнд-лидер, 11, 89, 161, 178, 220, 225, 226, 235
- Армстронг, Лайни (Liny Armstrong), владелец баррелхауса на плантации, 274
- Арнольд, Кокомо (James "Kokomo" Arnold), гитарист, сингер, 161
- Байдербек, Бикс (Bix Beiderbecke), трампетист, пианист, 235
- Барбекю Боб (Robert Hicks / Barbecue Bob), гитарист, сингер, 216
- Барби, Джон Хенри (John Henry Barbee), гитарист, сингер, 161
- Барлоу, Вильям (William Barlow), исследователь блюза, 13, 111, 180, 182, 258, 273
- Батчер, Кордел (Cordell Butcher), жительница Фристоун-каунти, 32, 239
- Бейси, Вильям «Каунт» (William "Count" Basie), пианист, композитор, бэнд-лидер, 220
- Бёрд, Джон (John Byrd), гитарист, сингер, 222
- Бёркс, Кониш «Пайнтоп» (Conish "Pinetop" Burks), пианист, сингер, 146
- Бёрлин, Ирвин (Irving Berlin), композитор, сонграйтер, 82
- Бернхардт, Клайд (Clyde Bernhardt), тромбонист, 83
- Берт, Фло (Flo Bert), блюзовая певица, 171
- Биверс, Сэлли (Sally Beavers), бабушка Тексас Александера, 127
- Биго, Эстер (Esther Bigeou), блюзовая певица, 171

Блайт, Джеймс «Джимми» (James "Jimmy" Blythe), пианист, 161, 250

Блэйк, Блайнд (Arthur Phelps / Blind Blake), гитарист, сингер, 6, 151, 176, 180, 200, 216, 225, 236, 284

Блэйк, Юби (Eubie Blake), композитор, пианист, 81

Блэк, Льюис (Lewis Black), он же Луи Блэк (Louis Black), гитарист и сингер, 135, 136, 140

Блэкуэлл, Френсис «Скреппер» (Francis "Scraper" Blackwell), гитарист, пианист, сингер, 186, 225

Боган, Люсил (Lucille Bogan / Bessie Jackson), блюзовая певица, 161, 171

Боернер, Фредерик (Frederick Boerner), бизнесмен, деятель грамзаписи, 201

Бой, Энди (Andy Boy), техасский пианист, сингер, 146

Бомон, Даниэль (Daniel Beaumont), биограф Эдди «Сан» Хауса, 266

Брайан, Джон Нили (John Neely Bryan), основатель Далласа, 69

Браун, Вилли Ли (Willie Lee Brown), гитарист, сингер, 5, 139, 140, 187, 216, 265, 271, 274

Браун, Клэрэнс «Гейтмаус» (Clarence "Gatemouth" Brown), гитарист, харпер, сингер, 126

Браун, Лоуренс (Lawrence Brown), исследователь техасского блюза, 243, 261

Браун, Чарльз (Charles Brown), пианист, органист, сингер, 126

Браун, Эрнест (Ernest Brown), гитарист и сингер из Дельты, 140

Брейкфилд, Джей (Jay F. Brakefield), один из авторов книги о Дип Эллуме, 13, 54, 237, 243, 244, 247, 248, 253, 264, 266-169, 279, 284, 286

Брокман, Полк (Polk Cheshire Brockman), директор по звукозаписи *OKeh*, 189, 195, 196, 199, 200, 201

Брукс, Джинни (Jennie Brooks), мать Тексас Александера, 127

Брунзи, Биг Билл (Big Bill Broonzy), гитарист, мандолинист, скрипач, сингер, 100, 160, 224, 274, 284

Брэдфорд, Перри (Perry Bradford), композитор, 82, 219

Брэйси, Ишмон (Ishmon Bracey), реверенд, в прошлом блюзовый гитарист и сингер, 5, 109, 111, 211, 225, 226

Бурлесон, Хэтти (Hattie Burleson), блюзовая певица, предприниматель, 125, 126, 145, 146, 262

Бэйли, Вильям «Бастер» (William C. "Buster" Bailey), кларнетист, бэнд-лидер, 143, 270, 271

Бэйли, Кид (Kid Bailey), гитарист, сингер, 5

Бэнкс, Изакия (Izakiah Banks), сводный брат Лемона, 19

Бэнкс, Инсия (Incia Banks), сводный брат Лемона, 19, 20, 58, 96,
 Бэнкс, Клэрэнс (Clarence Banks), сводный брат Лемона, 19
 Бэнкс, Клэрриенс (Clarrience Banks), сводный брат Лемона, 19, 20, 58
 Бэнкс, Френсис (Francis Banks), сестра Лемона, 19
 Бэнкс-Джефферсон, Клэсси (Clarricy "Classie" Jefferson-Banks), мать Лемона, 19, 21, 25, 30, 40, 55, 96, 232, 239
 Бэти, Рик (Rick Batey), автор книги *The American Blues Guitar*, 212

Варни, Джей Эйч (J.H.Varney), невинная жертва суда Линча в Кёрвине, 40
 Вашингтон, Марко (Marco Washington), техасский музыкант, 104, 136, 264
 Велдинг, Пит (Pete Welding), продюсер, издатель, исследователь блюза, 13, 111, 258, 279, 282
 Вивер, Силвестер (Sylvester Weaver), гитарист, 156, 172
 Вилсон, Лиола (Leola B.Wilson), блюзовая певица, 176
 Вилсон, Эдит (Edith Wilson), блюзовая певица, 171
 Вильямс, Берт (Bert Williams), водевильный и комедийный сингер, 173
 Вильямс, Биг Джо ("Big Joe" Lee Williams), гитарист, сингер, 213, 281
 Вильямс, Джей Мэйо (Jay Mayo "Ink" Williams), бизнесмен, искатель талантов, 12, 150, 151, 153, 154, 159, 167, 168, 172, 176, 177, 189, 199-201, 223, 226-230, 247, 284, 285
 Вильямс, Клэрэнс (Clarence Williams), пианист, композитор, бэнд-лидер, 81, 129, 143, 251
 Вильямс, Лирой (Leroy Williams), харпер, участник бэнда из Лейк-Корморана, 140
 Вильямс, Пайнтоп (Pinetop Williams), сонгстер из Шривпорта, 68
 Вильямс, Рузвельт Томас (Roosevelt Thomas Williams), пианист, сингер, 147,
 Вильямс, Спенсер (Spencer Williams), пианист, сингер, 81
 Вильямс, ЭлСи (L.C.Williams), пианист, 147
 Вильямсон, Джон Ли / «Сонни Бой-I» (John Lee "Sonny Boy" Williamson-I), харпер, сингер, 160
 Вильямсон, Сонни Бой-II (Aleck Miller / "Sonny Boy Williamson-II"), харпер, сингер, 281
 Винксон, Уолтер (Walter "Vincent" Vincson), гитарист, сингер, 196
 Винтер, Джонни (Johnny Winter), блюз-роковый гитарист, сингер, бэнд-лидер, 126

Волд, Илия (Elijah Wald), исследователь кантри-блюза, 13, 80, 154, 182, 249, 268, 273,

Волтон, Мерси Ди (Mercy Dee Walton), пианист, сингер, 147,

Волф, Чарльз (Charles Wolfe), один из авторов биографии Ледбелли, 13, 18, 67, 95, 237, 238, 247-249, 253, 282

Вон, Стиви Рей (Stevie Ray Vaughan), блюз-роковый гитарист, сингер, 126

Вонт, Луиз (Louise Vant), блюзовая певица, 172

Ворд, Бенджамин Вэйд (Benjamin Wade Ward), фолксингер, банджоист, фиддлёр, 90

Ворд, Филдс Мэк (Fields Mac Ward), гитарист, фолксингер, 90

Вортем, Лютер Райс (Luther Rice Wortham), бизнесмен, в прошлом военный, 47

Вофер, Алек (Alec Wafer), житель Коучмена, сосед Джефферсонов, 23

Вофер, Саванна (Savannah Wafer), жительница Коучмена, соседка Джефферсонов, 23

Воффер, Джесси (Jesse Waffer), гитарист из Вортема, 55, 63

Высоцкий, Владимир Семёнович, русский поэт, бард, актёр, 205

Гибсон, Лирой (Leroy Gibson), невинная жертва суда Линча, 42

Гибсон, Мос (Mose Gibson), чернокожий житель Кёрвина, 42

Глинка, Михаил Иванович, русский композитор, 82, 249

Глинн, Лиллиан (Lillian Glinn), техасская блюзовая певица, 125, 126, 143-145

Глисон, Ральф (Ralph J. Gleason), музыкальный критик, редактор, 13

Говенар, Алан (Alan B. Govenar), один из авторов книги о Дип Эллуме, 13, 14, 54, 71, 229, 237, 243-245, 247, 248, 252, 253, 264, 266-269, 279, 284, 286

Годрич, Джон (John Godrich), исследователь *race records*, 152, 153, 178, 238, 268, 272,

Грайнтер, Мэри (Marie Grinter), блюзовая певица, 284

Грин, Лиллиан (Lillian "Lil" Green), блюзовая и госпел-певица, 160

Грин, Фредерик (Frederick Green), невинная жертва суда Линча в Кёрвине, 40, 44

Грум, Боб (Bob Groom), исследователь блюза, 13

Грэй, Китти (Kitty Gray), блюзовая певица, 147

Грэйвс, Блайнд Рузвельт (Blind Roosevelt Graves), гитарист, сингер, лидер стринг-бэнда, 6

Грэйер, Сёстры (Sisters Graer), христианские миссионерки, 33

Гуральник, Питер (Peter Guralnick), исследователь блюза, 13
Гэй, Хэрри (Harry Gay), гитарист, 217, 282

Дарби, Блайнд Тедди (Blind Teddy Darby), гитарист, сингер, 6
Джеймс, Неемия «Скип» (Nehemiah "Skip" James), гитарист, пианист,
сингер, 5, 110, 136, 137, 174, 215, 258, 264

Джеймс, Стив (Steve James), исследователь блюза, 50

Джеймс, Элмор (Elmore James), гитарист, сингер, 160, 187

Джексон, «Папа» Чарли ("Papa" Charlie Jackson), банджоист, гитарист,
сингер, 156, 160, 174, 184, 236

Джексон, Бо Вивил (James "Bo Weavil" Jackson), гитарист, сингер, 5, 176,
272

Джексон, Лулу (Lulu Jackson), блюзовая певица, 171

Джексон, Мелвин «Лил' Сан» (Melvin "Lil' Son" Jackson), гитарист, сингер,
126

Дженкен, Кеннет (Kenneth Robert Janken), автор книги об Уолтере Уай-
те, 239

Дженкинс, Эндрю (Andrew "Andy" Jenkins), сингер-сонграйтер, 200, 278

Джефферсон, Алек (Alec Jefferson), кузен Лемона, 51

Джефферсон, Алек (Alec "Alex" Jefferson), отец Лемона, 19

Джефферсон, Гасси Мэй (Gussie Mae Jefferson), сестра Лемона, 20

Джефферсон, Джонни (Johnnie Jefferson), брат Лемона, 19, 58

Джефферсон, Кэрри (Carrie Jefferson), сестра Лемона, 20

Джефферсон, Майлс (Miles Jefferson), возможно, сын Лемона и Роберты
Рэнсом, 97

Джефферсон, Марта (Martha Jefferson), сестра Лемона, 19,

Джефферсон, Мэри (Mary Jefferson), сестра Лемона, 19,

Джефферсон, Сиби (Sebe Jefferson), сестра Лемона, 19,

Джимерсон, Мовелия (Movelia Jimerson), мать ТиБоун Уолкера, 104

Джонс, «Бо» ("Bo" Jones), сингер, 135, 137, 138, 264, 265

Джонс, Джейк (Jake Jones), сингер, 137, 138, 264

Джонс, Джордж «Литтл Хэт» (George "Little Hat" Jones), гитарист, сингер,
125, 129, 131, 132, 263

Джонс, Коули (Coley Jones), техасский фиддлер, лидер стринг-бэнда, 136

Джонс, Куртис (Curtis Jones), пианист, сингер, 126

Джонс, Мос ("Mose" Jones), невинная жертва суда Линча в Кёрвине, 38,
40, 44

- Джонс, Мэгги (Maggy Jones / Fae Barnes), блюзовая певица, 125, 126, 143, 266
- Джонс, Самюэль / "Ставпайп №1" (Samuel Jones / "Stovepipe №1"), гитарист, харпер, сингер, 156
- Джонсон, Билликен (Billiken Johnson), блюзовый сингер, 135
- Джонсон, Блайнд Вилли (Blind Willie Johnson), гитарный евангелист, сингер, 5, 6, 77, 126
- Джонсон, Гай (Guy Benton Johnson), фольклорист, 178,
- Джонсон, Джеймс Прайс (James Price Johnson), пианист, композитор, бэнд-лидер, 82, 276
- Джонсон, Джесси (Jesse Johnson), дилер *race records*, искатель талантов, 192, 276
- Джонсон, Клэрэнс (Clarence Johnson), гитарист, сингер, брат Т.Джонсона, 281
- Джонсон, Лил (Lil Johnson), блюзовая певица, 284
- Джонсон, Лонни (Alonzo "Lonnie" Johnson), гитарист, пианист, харпер, сингер, 107, 125, 129, 130, 142, 143, 161, 172, 225, 274
- Джонсон, Луиз (Louise Johnson), блюзовая певица, пианистка, 187, 226, 274
- Джонсон, Мейджор (Mager Johnson), гитарист, сингер, брат Т.Джонсона, 281
- Джонсон, Роберт (Robert Johnson), гитарист, сингер, 132, 139, 140, 214, 266
- Джонсон, Сиделл (Cedell Johnson), троюродная сестра Тексас Александра, 128
- Джонсон, Томми (Tommy Johnson), гитарист, сингер, 5, 110, 111, 141, 174, 207, 213, 214, 225, 226, 281
- Джордан, Джо (Joe Jordan), композитор, фиддлер, пианист, 81
- Дикерсон, Алета (Aletha Robinson-Dickerson), пианистка, служащая *Paramount*, 224, 226, 229, 284, 285
- Дикинсон, Реверенд Эмметт (Reverend Emmett Dickinson), священник, написал поминальную литургию «Death Of Blind Lemon», 222, 230, 234, 286
- Диксон, Роберт (Robert M.W. Dixon), исследователь *race records*, 152, 153, 178, 238, 268, 272
- Дин, Ричард (Richard Dean), музыкант водевильного шоу, 100
- Доддс, Джонни (Johnny Dodds), кларнетист, саксофонист, бэнд-лидер, 161

Докери, Вилл (Will Dockery), владелец плантации, 115, 116, 259
 Доналдсон, Уолтер (Walter Donaldson), композитор, сонграйтер, 82
 Дорси, Томас «Джорджия Том» (Thomas "Georgia Tom" Dorsey), гитарист, пианист, сингер, 161
 Дэвенпорт, Чарльз (Charles Edward Davenport), пианист, органист, сингер, 160
 Дэвис, Блайнд Вилли (Blind Willie Davis), пианист, сингер, 6
 Дэвис, Реверенд Гэри (Reverend Gary Davis), гитарист, госпел-сингер, 6
 Дэвис, Джордж (George "Ron" Davies), один из основателей *Tempo Records*, 236
 Дэвис, Карл (Carl Davis), гитарист, сингер, 129
 Дэвис, Уэл Эл (Uel L. Davis), почтальон из Вортема, 50, 60
 Дэвис, Френсис (Francis Davis), исследователь кантри-блюза, 13, 123, 142, 182, 191, 223, 261, 266, 274, 275, 284
 Дэй, Вилл (Will Day), сингер, 135, 265, 138, 139
 Дэй, Тексас Билл (Texas Bill Day), пианист, сингер, 146, 265
 Дэйли, Даски (Dusky Dailey), пианист, сингер, 147,
 Дэнсер, Мэтти Бэрри (Mattie Barree Dancer), поклонница Лемона из Стритмена, 59, 96, 224, 230, 244, 253, 284
 Звонитцер, Марк (Mark Zwonitzer), один из авторов книги о *Carter Family*, 217, 282
 Йелделл, Уолтер (Walter Yeldell), друг семьи Джефферсонов, 59
 Йеллин, Джек (Jack Selig Yellen), композитор, 82
 Йорк, ЭсЭй (S.A.York), христианский священник-миссионер, 33
 Кадиллак, Бобби (Bobby Cadillac), техасская блюзовая певица, 145
 Каллум, Лола (Lola Anne Cullum), искательница талантов, 131
 Кан, Густав (Gustav Gerson Kahn), композитор, сонграйтер, 82
 Карр, Дора (Dora Carr), блюзовая певица, 171
 Карр, Лирой (Leroy Carr), пианист, сингер, 186, 187
 Кармаикл, Хоги (Hoagy Carmichael), пианист, сингер-сонграйтер, бэнд-лидер, 51
 Карри, «Снэпп» ("Snapp" Curry), невинная жертва суда Линча в Кёрвине, 39, 40
 Карсон, Фиддлин Джон (Fiddlin' John Carson), фиддлёр, олд-таймер, лидер стринг-бэнда, 174

Картер, Артур (Arthur Carter), старый житель Вортема, 61, 96
 Картер, Хобарт (Hobart Carter), старейший житель Коучмена, 54, 59, 229
 Кемпбелл, Джин (Gene Campbell), гитарист, сингер, 133, 135, 263
 Кемпс, Элнора (Elnora Kamps), жена Мэнса Липскома, 100, 101, 154, 255
 Кеннеди, Джон Фицджеральд (John Fitzgerald Kennedy), 35-й Президент США, 69, 228, 285, 286
 Кеннон, Виола (Viola Cannon), сестра Чарли Пэттона, 110
 Кеппард, Фредди (Freddie Keppard), корнетист, бэнд-лидер, 161
 Килго (Reverend Kilgo), священник, отслуживший панихиду по Лемону, 230
 Кинг, БиБи (B.B.King), гитарист, сингер, бэнд-лидер, 237
 Кинг, Фредди (Freddie King), гитарист, сингер, 126
 Кинг, ДжейТи (J.T.King), фермер в Кёрвине, 39, 42
 Кинг, Оу Си (O.C.King), судебный пристав в Кёрвине, 41
 Кипныйус, Оррин (Orrin Keepnews), историк джаза, 12
 Кирби, Джо (Joe Kirby), плантатор в Дельте, 274
 Клецко, Бернард (Bernard Klatzko), исследователь блюза, 110
 Клэйтон, Питер Джо «Доктор» (Peter Joe "Doctor" Clayton), сингер-сонграйтер, пианист, 161
 Койстер, Боб (Robert Koester), продюсер, основатель *Delmark Records*, 147
 Кокс, Айда (Ida Cox), блюзовая певица, 107, 157, 171
 Кокс, Квинси (Quince Cox), старый житель Вортема, 49, 50, 54, 229, 230
 Коллинз, Альберт (Albert Collins), гитарист, сингер, 126
 Коллинз, Самюэль «Сэм» (Samuel "Sam" Collins), гитарист, сингер, 5, 254
 Колт, Стивен (Stephen Calt), исследователь кантри-блюза, 13, 140, 170, 172, 176, 188, 258, 264, 266, 268, 271, 272, 275-277, 282, 285
 Колхон, Леон / Сан Беки (Leon Calhoun / Son Becky), блюзовый пианист, 146
 Комара, Эдвард (Edward Komara), исследователь блюза, 115, 259, 264, 267
 Кон, Лоренц (Lawrence Cohn), исследователь блюза, редактор, 13, 250
 Кониш, Джон (John Conish), невинная жертва суда Линча в Кёрвине, 38, 44
 Копленд, Марта (Martha Copeland), блюзовая певица, 193, 276
 Короленко, Владимир Галактионович, русский писатель, 18, 24, 238, 239
 Коули, Джонс (Coley Jones), мандолинист, сингер, лидер Dallas String Band, 136
 Коули, Олд Мен (Old Man Coley), старый музыкант, основатель Dallas String Band, 136

Коулмен, Маргарет (Margaret Coleman), первая жена Ледбелли, 247

Коулмен, Мэй Артур (Arthur Mae Coleman), дочь Ледбелли, 247

Коутчмен, Вильям (William Couthman), землевладелец, в честь которого назван Коучмен, 26

Крейтон, Конни Куртис «ПиВи» (Connie Curtis "Pee Wee" Crayton), гитарист, трампетист, сингер, 126

Кристмас, Элиза (Eliza Christmas), блюзовая певица, 171

Крудап, Артур «Биг Бой» (Arthur "Big Boy" Crudup), гитарист и сингер, 160, 191

Кук, Брюс (Bruce Cook), исследователь блюза, 13, 72, 73, 113-115, 223, 248, 251, 259, 284

Кунстадт, Лен (Len Kunstadt), исследователь блюза, 257

Купер, Роб (Rob Cooper), техасский пианист, 146

Куртис, Чарльз (Charles Curtis), музыкант, свидетель шоу «Ма» Рэйни, 220, 283

Кушман, Расселл Кушман (Russell Cushman), блюзовый активист из Навасоты, 255

Кэлвин, Роберт «Снейк» (Robert "Snake" Calvin), старейший хьюстонский пианист, 107

Кэликот, Джо (Mississippi Joe Callicott), гитарист, сингер, 5, 141, 266

Кэстилл, Док (Doc Castille), гитарист из Вортема, 55, 63

Ламур (Lamoore), композитор, участник одной из сессий Лемона, 183

ЛаРокка, Доминик «Ник» (Dominic James "Nick" LaRocca), корнетист, трампетист, бэнд-лидер, 173

Ледбеттер, Джон Весли (John Wesley Ledbetter), отец Ледбелли, 67, 247

Ледбеттер, Террел (Terrell Ledbetter), дядя Ледбелли, 68

Ледбеттер, Хьюди / Ледбелли (Huddie Ledbetter/"Leadbelly"), сонгстер, гитарист, пианист, аккордеонист, сингер-сонграйтер, 13, 14, 18, 58, 64, 66-69, 72-78, 84, 90, 96, 237, 240, 247-249

Ледбеттер-Карр, Австралия (Australia Carr Ledbetter), сестра Ледбелли, 67

Ледбеттер-Пью, Сэлли (Sallie Pugh), мать Ледбелли, 67

Ледбиттер, Майк (Mike Andrew Leadbitter), английский исследователь блюза, редактор, 270, 280, 281

Лейбли, Артур «Арт» (Arthur "Art" Laibley), менеджер *Paramount*, 151, 154, 159, 167, 169, 170, 177, 179, 187, 188, 224, 226-228

Ленуар, Джей Би (J.B.Lenoir), гитарист, харпер, сингер, 160

Ли, Джон / Сонни Бой Вильямсон-I (John Lee/"Sonny Boy" Williamson), харпер, сингер, бэнд-лидер, 160

Ли, Джейк (Jake Lee), владелец парикмахерской в Вортеме, 50
Лимбо, Ральф (Ralph Lembo), бизнесмен, 189, 195, 196, 277
Липском, Мэнс (Mance Lipscomb), сонгстер, гитарист, сингер, 13, 63, 64, 77, 79, 80, 90, 95, 97-103, 126, 224, 237, 245, 246, 249, 251, 254-256, 284
Липском, Чарльз (Charles Lipscomb), отец Мэнса Липскома, 98
Листон, Вирджиния (Virginia Liston), блюзовая певица, 171
Ломакс, Алан (Alan Lomax), фольклорист, музыковед, архивист, писатель, 123, 140, 224, 265, 266, 271, 284
Лонгботем, Роберт (Robert B. Longbotham), основатель Вортема, 47
Лорнелл, Кип (Kip Lornell), один из биографов Ледбелли, 13, 14, 18, 67, 95, 237, 238, 247-249, 253, 282
Лофтон, Криппл Клэрэнс ("Cripple" Clarence Lofton), пианист, сингер, 160
Лэйси, Рубин (Reverend Reubin "Rube" Lacy), реверенд, в прошлом блюзовый гитарист и сингер, 154, 167, 196, 207, 211-213, 270, 277, 280
Лэнг, Эдди (Eddie Lang), гитарист, скрипач, банджоист, бэнд-лидер, 129
Люис, Сэмми (Sammie Lewis), блюзовый сингер, 171

Майлс, Лиззи (Elizabeth "Lizzie" Miles), блюзовая певица, 144, 171
МакКи, Маргарет (Margaret McKee), одна из авторов книги *Beale Black & Blue*, 216, 282
МакКленнан, Томми (Tommy McClennan), гитарист и сингер, 161
МакКой, «Канзас Джо» ("Kansas Joe" McCoy), гитарист, мандолинист, сингер, 161
МакКой, Виола (Viola McCoy), блюзовая певица, 171, 193, 276
МакКой, Чарли (Charles "Papa" McCoy), гитарист, мандолинист, сингер, 161
МакКормик, Мэк (Mack McCormick), фольклорист, 90, 102, 243, 251, 254
МакТелл, Блайнд Вилли (Blind Willie McTell), гитарист, харпер, аккордеонист, фиддлер, сингер, 5, 6, 174
МакЭллистер, СиДи (C.D. McAllister), христианский священник-миссионер, 33
Мартин, Дэйзи (Daisy Martin), блюзовая певица, 171
Мартин, Сара (Sara Martin), блюзовая певица, бэнд-лидер, 144
Мартин, Фиддлин Джо (Fiddlin' Joe Martin), мандолинист, фиддлер, участник стринг-бэнда из Лейк-Корморана, 140
Марш, Орландо (Orlando R. Marsh), бизнесмен, владелец студии грамзаписи, 168, 169, 173
Маршалл, Джек (Jack Marshall), диспетчер ж.д. станции в Техасе, 42

Мелроуз, Лестер (Lester Melrose), чикагский продюсер, 160
 Мемфис Минни / Лиззи Даглас (Lizzie Douglas / Memphis Minnie), блюзовая певица, гитаристка, банджоистка, 100, 161
 Мемфис Слим / Питер Четмен (Peter Chatman / Memphis Slim), пианист, органист, сингер, бэнд-лидер, 160
 Меткаф, Луи (Louis Metcalf), корнетист, трампетист, бэнд-лидер, 143
 Милбурн, Амос (Amos Milburn), пианист, сингер, 126
 Миллер, Букер (Booker Miller), сингер, друг Чарли Пэттона, 277
 Миллс, Джек (Jack Mills), издатель, 201
 Мольер, Кид Эрнест (Kid Ernest Moliere), кларнетист, участник *New Orleans Nehi Boys*, 225
 Монж, Луиджи (Luigi Monge), исследователь блюза, 14, 24, 194, 195, 197, 237, 238, 276
 Монингс, Лонни (Lonnie Monings), свидетель похорон Лемона, 230
 Монтгомери, Литтл Бразер (Eurreal "Little Brother" Montgomery), пианист, сингер, 161, 187, 216
 Мортон, Желли Ролл (Jelly Roll Morton), композитор, пианист, сингер, бэнд-лидер, 87, 89, 161, 173, 178
 Моффетт, Реверенд Бони (Reverend Boney Moffett), первый старейшина церковной общины в Кёрвине, 34
 Мур, Алекс (Alexander Herman "Alex" Moore), пианист и сингер, 94, 126, 142, 146, 253
 Мур, Чинц (Chintz Moore), антрепренёр, 84
 Мур, Элла Би (Ella B. Moore), управляющая театром в Дип Эллуме, 84, 143, 144
 Мэбон, Вилли (Willie Mabon), пианист, харпер, сингер, 160
 Мэйкон, Анкл Дэйв (Uncle Dave Mason), фолксингер, банджоист, 174
 Мэк, Айда Мэй (Ida May Mack), техасская блюзовая певица, 145
 Мэлоун, Билл (Bill C. Malone), исследователь музыки кантри, 218, 282
 Найтхок, Роберт (Robert Nighthawk), гитарист, харпер, сингер, 281
 Нельсон, Ромео (Romeo Nelson), пианист, сосед Лемона в Чикаго, 207
 Несбит, Блайнд «Гасси» (Blind Gussie Nesbit), гитарист, госпел-сингер, 6
 Никс, Эдна (Edna Nicks), блюзовая певица, 171
 Нокс, Биг Бой (Big Boy Knox), техасский пианист, 146
 Нун, Джимми (Jimmie Noone), кларнетист, бэнд-лидер, 161
 Нэфф, Пэт (Pat Neff), губернатор Техаса, 41

- Обрехт, Джеймс (James "Jas" Obrecht), исследователь блюза, 13, 14, 237, 241
- Одум, Ховард (Howard W. Odum), фольклорист, 178
- Окли, Джилс (Giles Oakley), исследователь блюза, 13, 253
- Оливер, Джозеф «Кинг» (Joseph "King" Oliver), корнетист, трампетист, бэнд-лидер, 129, 161, 178
- Оливер, Пол (Paul Oliver), исследователь кантри-блюза, 13, 75, 114, 130, 131, 144, 146, 153, 236, 245, 248, 259, 262, 264, 266-268, 282, 283, 285, 286
- О'Нил, Джим (Jim O'Neal), исследователь блюза, 213, 281
- Осли, Юла (Eula Ausley), школьница из Кёрвина, жертва насилия, 36, 38, 42-44
- Пайпс, Кено (Keno Pipes), гитарист, аккомпаниатор, 138
- Пакетт, Райли (Riley Puckett), гитарист, олд-таймер, 200
- Паллум, Джо (Joe Pullum), техасский сингер, 147, 157
- Палмер, Роберт (Robert Palmer), музыкант, исследователь кантри-блюза, 122, 146, 153, 259, 161, 267, 268
- Папа Солли (Papa Sollie), водитель Лемона, 229
- Парт, Джонни (Johnny Parth), продюсер, основатель *Roots Records*, 16, 140
- Пейдж, Оран «Хот Липс» (Oran "Hot Lips" Page), трампетист, сингер, 247
- Перкинс, Джордж (George Perkins), пианист, аккомпаниатор, 168, 183-187
- Перкинс, Карл (Carl Lee Perkins), гитарист, сингер, 191, 276
- Пикенс, Бастер (Edwin Goodwin "Buster" Pickens), техасский пианист, 147
- Пинкард, Мэйсео (Maceo Pinkard), композитор, сонграйтер, 82
- Пир, Ральф (Ralph S. Peer), бизнесмен, менеджер, искатель талантов, 149, 189, 195, 199, 202-205, 278
- Помрой, Колин (Colin Pomroy), один из основателей *Tempo Records*, 236
- Портер, Вильям Эрнест (William Ernest Porter), техасский олд-таймер, 218, 282
- Прайс, Самюэль «Сэмми» (Samuel Blythe "Sammy" Price), пианист, бэнд-лидер, 71, 74, 93-95, 122, 123, 126, 146, 148, 151, 153, 154, 157, 187, 247, 248, 252
- Пресли, Элвис (Elvis Presley), гитарист, сингер, 191
- Промис, Марта (Martha Promise), жена Ледбелли, 248
- Прохаска, Джим (Jim Prohaska), автор статьи о «Ма» Рэйни, 250
- Прэтт, Джени (Janie Pratt), мать Мэнса Липскома, 98
- Пул, Чарли (Charlie Poole), гитарист, сингер, олд-таймер, 200

Пушкин, Александр Сергеевич, русский поэт, 205

Пэттон, Билл (Bill Patton), отец Чарли Пэттона, 117

Пэттон, Чарли (Charley Patton), гитарист и сингер, 5, 62, 89, 93, 99, 110, 111, 117, 118, 140, 174, 187, 191, 204, 216, 222, 226, 235, 238, 245, 265, 274, 277

Райян, Катерина (Catherine Ryan), служащая *The Wisconsin Chair Company*, 180

Расселл, Луи (Luis Russell), пианист, композитор, бэнд-лидер, 226

Расселл, Тони (Tony Russell), исследователь музыки кантри, 13, 134, 258

Рашинг, Джимми (James Andrew "Jimmy" Rushing), пианист, сингер, 60, 219, 220

Ред, Тампа (Tampa Red), гитарист и сингер, 161, 186, 225, 273

Рейнолдс, Блайнд Джо (Blind Joe Reynolds), гитарист и сингер, 5, 23

Рид, Вилли (Willie Reed), гитарист и сингер, 135, 137, 138, 141, 264

Ридли, Этель (Ethel Ridley), блюзовая певица, 171

Ричардсон, Мэтти (Mattie Richardson), жительница Навасоты, 243

Роджерс, Джимми (Jimmie Rodgers), гитарист, олд-таймер, 100, 202, 281

Рокуэлл, Том (Tom Rockwell), менеджер по звукозаписи *OKeh Records*, 189

Росс, Лоренцо (Lorenzo Ross), гитарист из Вортема, 55, 63

Роу, Майк (Mike Rowe), автор книги *Chicago Blues*, 162, 163, 186, 269

Рэйни, Гертруда «Ма» (Gertrude "Ma" Rainey), блюзовая певица, бэнд-лидер, 11, 76, 79–81, 83, 84, 86, 88–90, 93, 107, 141, 151, 171, 179, 219, 250

Рэйнджер, Джек (Jack Ranger), блюзовый сингер, 135

Рэмси, Фредерик (Frederic Ramsey), фольклорист, 16, 75, 76, 248

Рэнсом, Роберта (Roberta Ransom), жена Лемона Джефферсона, 93, 97

Сайкс, Рузвельт (Roosevelt Sykes), пианист, гитарист, органист, сингер, 161, 187, 216

Саппер, Морис (Maurice Albert Supper), один из создателей *Paramount*, 200

Свинтон, Пол (Paul Swinton), исследователь блюза, 22, 23, 220, 227, 229, 238, 283, 285, 286

Сейн, Дэн (Dan Sane), гитарист, партнер Фрэнка Стоукса, 132

Сигер, Майк (Mike Seeger), мультиинструменталист, фольклорист, сингер, бэнд-лидер, 203, 278

Сигер, Пит (Pete Seeger), гитарист, банджоист, сингер-сонграйтер, 203

Сили, Иеремия (Jeremiah Seely), христианский священник-миссионер, 30,

Симс, Фрэнки Ли (Frankie Lee Sims), гитарист, сингер, 126

Сиссл, Нобл (Noble Sissle), пианист, сингер, бэнд-лидер, 81

Ског, Лэрри (Larry Skoag), фольклорист из Хьюстона, 60

Скраггс, Айрин (Irene Scruggs), блюзовая певица, 172

Слим, Санниленд / Альберт Люэндрю (Albert Luandnrew / Sunnyland Slim), пианист, органист, сингер, 160

Смит, Бесси (Bessie Smith), блюзовая певица, 11, 62, 76, 86, 88, 100, 144, 157, 171, 179, 219, 220

Смит, Бесси Мэй (Bessie Mae Smith), блюзовая певица, 172

Смит, Вилсон (Wilson "Thunder" Smith), пианист, сингер, 147

Смит, Гарри Эверетт (Harry Everett Smith), фольклорист, создатель *Anthology Of American Folk Music*, 11, 151, 152, 236

Смит, Джо (Joe Smith), корнетист, 143

Смит, Джон «Фанни Папа» (John T. "Fanny Papa" Smith), гитарист, сингер, 64, 125, 133-135, 263, 264

Смит, Клара (Clara Smith), блюзовая певица, пианистка, 157, 171

Смит, Клэрэнс «Пайнтоп» (Clarence "Pine Top" Smith), пианист, сингер, 161

Смит, Лаура (Laura Smith), блюзовая певица, 171

Смит, Мэми (Mamie Smith), блюзовая певица, пианистка, бэнд-лидер, 107, 141, 144, 157, 173, 219

Смит, Мэри (Mary Smith), подруга Лемона, 96, 97

Смит, Трикси (Trixie Smith), блюзовая певица, 157, 171, 219

Смит, Хобарт (Hobart Smith), гитарист, фолксингер, 109, 258

Смит, Эдди (Addie Smith), мать Виктории Спиви, 107

Снайдер, Тед (Ted Snyder), композитор, 82

Спиви, Виктория (Victoria Spivey), блюзовая певица, пианистка, 9, 13, 93, 95, 106, 108, 126, 134, 143, 189, 192-194, 220, 276

Спиви, Вилли (Willie Spivey), брат Виктории Спиви, 107

Спиви, Грант (Grant Spivey), отец Виктории Спиви, 107

Спиви, Эдди (Addie "Sweet Peas" Spivey), блюзовая певица, сестра Виктории Спиви, 257

Спиви, Элтон (Elton Island Spivey), сестра Виктории Спиви, 257

Спир, Аллан (Allan H. Spear), автор книги *Black Chicago*, 162, 163, 165, 269

Спир, Хенри (Henry C. Speir), искатель талантов, бизнесмен, дилер *race records*, 149, 150, 153, 189, 204, 205, 268, 272, 277

Спэнн, Отис (Otis Spann), пианист, органист, харпер, сингер, бэнд-лидер, 160

Стаббс, Вильям (William T. Stubbs), почтальон из Коучмена, 26, 27

Стаки, Хенри (Henry Stuckey), гитарист, сингер, 110, 215
 Степлз, Робак (Roebuck "Pops" Staples), гитарист, госпел-сингер, 259
 Стернс, Маршалл (Marshall W. Stearns), историк джаза, 73, 258
 Стефани, Хенри (Henry Stephany), менеджер *Paramount*, 179
 Стингари (Stingaree), водитель Лемона, 229
 Стоукс, Фрэнк (Frank Stokes), гитарист и сингер, 5, 132, 262
 Стрэшвиц, Крис (Chris Strachwitz), основатель *Arhoolie Records*, 90, 102
 Стэкхаус, Хьюстон (Houston Stackhouse), гитарист, сингер, 109, 110, 213, 214, 281
 Суттон, Аллан (Allan Sutton), исследователь индустрии грамзаписи, 198, 200, 201, 204, 205, 278, 279
 Сэзерли, Артур (Arthur Edward Satherley), менеджер *Paramount*, 184, 201, 226-229

 Таггарт, Блайнд Джо (Blind Joe Taggart), гитарист, госпел-сингер, 6
 Такер, Бесси (Bessie Tucker), певица водевильных шоу, 126, 145
 Такер, Софи (Sophie Tucker), певица, актриса, 173
 Тартер, Стивен (Stephen Tarter), гитарист, сингер, 217, 282
 Таунли, Эрик (Eric Townley), исследователь джаза, 193, 276
 Темпл, Джонни (Johnny "Geachie" Temple), гитарист, сингер, бэнд-лидер, 161
 Тёрнер, Блэк Эйс (Black Ace Turner), гитарист, сингер, 126
 Тилзер, Хэрри Вон (Harry Von Tilzer), композитор, сонграйтер, 82
 Тим, Роберт (Robert Tim), техасский сингер, 254
 Титон, Джефф Тодд (Jeff Todd Titon), фольклорист, 13, 178, 271-273
 Томас, Виллард «Рэмблин» (Willard "Ramblin'" Thomas), гитарист, сингер, 135, 264
 Томас, Джесси «Бэйбифейс» (Jesse "Babyface" Thomas), гитарист, сингер, 135, 137, 141, 148, 164
 Томас, Джордж Вашингтон мл. (George Washington Thomas Jr.), пианист, сингер, 146
 Томас, Хенри «Рэгтайм Тексас» (Henry Thomas), сонгстер, гитарист, 54, 64, 126, 243
 Томас, Херсел (Hersal Thomas), пианист, 146
 Томас, Хосил (Hociel Thomas), блюзовая певица, 161
 Томпсон, Вильям «Биг Билл» (William Hale Thompson), мэр Чикаго, 164
 Трент, Альфонсо (Alphonso Trent), пианист, бэнд-лидер, 247
 Турк, Рой (Roy Kenneth Turk), композитор, сонграйтер, 82

Туук, Алекс ван дер (Alex van der Tuuk), автор книги о *Paramount*, 14, 154, 167, 168, 185, 224, 237, 268, 270, 271, 273, 274, 276, 278, 281, 284

Тэйлор, Чарльз «Фоти-Фо» (Charles Taylor), пианист, участник джаз-бэнда, 225

Тэрри, Снэп ("Snap" Terry), невинная жертва суда Линча в Кёрвине, 38, 39, 44

Уайт, Букка (Bukka White), гитарист, пианист, харпер, сингер, 196

Уайт, Лулу (Lulu White), владелица салуна в Сторивилле, 88

Уайт, Уолтер (Walter Francis White), автор книги о судах Линча, 36, 37, 239

Уилкинс, Роберт (Reverend Robert Wilkins), реверенд, в прошлом гитарист и сингер, 5, 111

Уиллис, Джон (John Willis), сингер, приятель Кинг Соломона Хилла, 210

Уолкер, Аарон «Ти-Боун» (Aaron Thibaux "T-Bone" Walker), гитарист, банджоист, пианист, сингер, бэнд-лидер, 14, 93, 103, 104, 125, 126, 136, 142, 264, 278

Уолкер, Ренс (Rance Walker), техасский музыкант, отец Ти-Боун Уолкера, 104

Уолкер, Фрэнк (Frank Buckley Walker), менеджер *Columbia*, 199, 202, 203, 205

Уолкер, Хемп (Hamp Walker), музыкант из водевильного шоу, 100

Уоллес, Сиппи (Beulah "Sippie" Wallace), блюзовая и госпел-певица, пианистка, 161, 172

Уолтер, Джекобс (Jacobs "Little" Walter), харпер, сингер, бэнд-лидер, 160

Уолтер, Уошборд (Washboard Walter), блюзовый сингер, 222

Уордлоу, Гэйл Дин (Gayle Dean Wardlow), исследователь кантри-блюза, 13, 110, 140, 170, 172, 176, 188, 211, 225, 264, 266-268, 271, 272, 275-277, 280, 285

Уорк-III, Джон Весли (John Wesley Work-III), музыковед, 61, 62, 80, 172, 245, 271

Уорк-младший, Джон Весли (John Wesley Work Jr.), афроамериканский музыкальный деятель, 62

Уотерс, Мадди (Muddy Waters), гитарист, харпер, сингер, бэнд-лидер, 139, 160, 187, 215, 216, 265

Уэбстер, Бен (Benjamin "Ben" Webster), тенор-саксофонист, 247

Филлипс, Вашингтон (Washington Phillips), техасский госпел-сингер, 126, 264

Филлипс, Вош (Wash Phillips), участник стринг-бэнда, возможно, Вашингтон Филлипс, 137

Филлипс, Док (Doc Phillips), участник стринг-бэнда, 137

Филлипс, Тим (Tim Phillips), участник стринг-бэнда, 137

Фостер, Десса (Dessa Foster), блюзовая певица, 134

Фуллер, Блайнд Бой (Blind Boy Fuller), гитарист и сингер, 6

Фулсон, Лоуэлл (Lowell Fulson), гитарист и сингер, 128, 130

Хантер, Альберта (Alberta Hunter), блюзовая певица, 171, 201

Хантер, Ли (Lee Hunter), техасский пианист, 147

Харви, Мортон (Morton Harvey), водевильный сингер, 173

Хаулин Вулф (Chester Burnett / Howlin' Wolf), гитарист, харпер, сингер, бэнд-лидер, 160, 187, 214

Хаус, Эдди «Сан» (Eddie "Son" House), гитарист и сингер, 5, 139, 140, 168, 174, 187, 188, 216, 226, 265, 266, 271, 274

Хеймс, Макс (Max Haymes), исследователь блюза, 13, 264

Хендерсон, Алета (Aletha «Lethe» Henderson), первая жена Ледбелли, 69

Хендерсон, Роза (Rosa Henderson), блюзовая певица, 171, 193, 276

Хендерсон, Флетчер (James Fletcher Henderson), пианист, композитор, бэнд-лидер, 143, 178, 270

Хенри, Лина (Lena Henry), блюзовая певица, 171

Хентофф, Нэт (Nat Hentoff), историк джаза, 94, 251-253, 268, 271

Херберт, Виктор (Victor Herbert), композитор, виолончелист, дирижер, 199

Хёрд, Чарли (Charlie Hurd), старейший житель Мексики, 137

Хёрт, Миссисипи Джон (Mississippi John Hurt), гитарист и сингер, 5, 64, 89, 99, 235, 251

Хикс, Рамона (Ramona Hicks), блюзовая певица, 284, 285

Хиллбурн, Вивиан (Vivian Hillburn), профессорша колледжа в Техасе, 208, 210, 279

Хилл, Берта «Чиппи» (Bertha «Chippie» Hill), блюзовая певица, 161, 171

Хилл, Кинг Соломон (King Solomon Hill / Joe Holmes), гитарист, сингер, 5, 207, 210, 280

Хилл, Сэмми (Sammy Hill), гитарист и сингер, 137-139, 141, 148

Хиршберг, Чарльз (Charles Hirshberg), один из авторов книги о *Carter Family*, 217, 282

Хогг, Эндрю «Смоуки» (Andrew "Smokey" Hogg), гитарист и сингер, 126

Хокинс, Уолтер «Бадди Бой» (Walter "Buddy Boy" Hawkins), гитарист, сингер, 5

- Холидей, Билли (Billie Holiday), блюзовая певица, 235, 240
- Холидей, Харольд (Harold Holiday / "Black Boy Shine"), пианист, сингер, 134, 146
- Хопкинс, Сэм «Лайтнин» (Sam "Lightnin'" Hopkins), гитарист, сингер, 47, 59, 60, 126, 127, 131, 245, 261
- Хопкинс, Джон Хенри (John Henry Hopkins), старший брат Сэма Хопкинса, 245
- Хопкинс, Джоэл (Joel "Squatty" Hopkins), брат по отцу Сэма Хопкинса, 245
- Хортон, Уолтер (Walter "Shakey" Horton), харпер, сингер, 160
- Хруби-Парт, Эвелин (Evelyn Hruby-Parth), музыкальный продюсер, основательница *Roots Records*, 16, 135, 137
- Хукер, Джон Ли (John Lee Hooker), гитарист и сингер, 187, 214, 215
- Хьюмс, Хелин (Helen Humes), блюзовая певица, 171
- Хэд, Джонни (Johnnie Head), гитарист и сингер, 137-139
- Хэнди, Вильям (William Christopher Handy), корнетист, трампетист, пианист, композитор, бэнд-лидер, 81, 89, 172, 173, 219, 251
- Хэррис, Вильям (William Harris), гитарист, сингер, 5
- Хэррис, Джимми (Jimmy Harris), гитарист, сингер, 140
- Хэррис, Джон «Фэт Джэк» (John "Fat Jack" Harris), владелец театра для чёрных в Дип Эллуме, 72
- Хэррис, Леонард (Leonard Harris), счётчик переписи населения, 18, 21, 24
- Хэррис, Магнолия (Magnolia Harris), блюзовая певица, 134
- Хэррис, Майнард (Minyard Hickerson Harris), техасский меценат, 34
- Хэррис, Отис (Otis Harris), гитарист и сингер, 137-141, 148, 266
- Хэррис, Сэм (Sam Harris), гитарист, участник стринг-бэнда, 136, 264
- Хэррис, Шелдон (Sheldon Harris), автор словаря *Blues: Who's Who*, 13, 83, 97, 111, 127, 143, 223, 238, 250, 253, 257, 258, 261, 263, 266, 284
- Хэррис, Эрл (Earl Harris), гитарист, сингер, 140
- Хэррисон, Дафни (Daphne Duval Harrison), автор книги о блюзвимен, 107, 257
- Чарльз, Хэрри (Harry Charles), дилер *race records*, искатель талантов, 149, 150, 176, 199, 268
- Чартерс, Самюэль (Samuel B. Charters), исследователь блюза и джаза, продюсер, писатель, музыкант, 12, 16, 18-23, 27, 29, 49, 55, 95, 97, 105, 108, 148, 151, 152, 177, 184-186, 193, 222, 223, 226, 232, 236, 238, 239, 241, 245, 253, 257-259, 266-268, 272-274, 276, 284-286
- Чесс, Леонард (Leonard Chess), основатель *Chess Records*, 160

Чесс, Фил (Phil Chess), основатель *Chess Records*, 160
 Четмон, Сэм (Sam Chatmon), гитарист, банджоист, харпер, сингер, 129
 Четмон-Картер, Бо (Armenter Chatmon "Bo Carter"), гитарист, сингер, 129
 Четмон, Лонни (Lonnie Chatmon), фиддлер, участник Mississippi Sheiks, 196
 Чи-Ди (Chee-Dee), пианист из Шривпорта, 68
 Чизенхолл, Фред (Fred Chisenhall), исследователь блюза, 216, 282

 Шайнс, Джонни (John "Johnny" Shines), гитарист, сингер, 160
 Шапиро, Нэт (Nat Shapiro), историк джаза, 94, 251-253, 268, 271
 Шоу, Роберт (Robert "Fud" Shaw), пианист, сингер, 147
 Шоу, Томас (Thomas "Tom" Shaw), гитарист, сингер, 134
 Шульц, Альфред (Alfred Schultz), инженер звукозаписи *Paramount*, 272

 Эббот, Роберт (Robert S. Abbott), основатель и редактор *The Chicago Defender*, 164
 Эванс, Дэвид (David Evans), музыковед, исследователь кантри-блюза, 13, 14, 24, 82, 118, 120, 139, 154, 168, 182-184, 194, 195, 197, 211, 212, 225, 237, 238, 250, 259, 260, 270, 274, 276, 280, 281, 284, 285
 Эдвардс, Бёрнис (Bernice Edwards), блюзовая певица, пианистка, 134, 145, 146
 Эдвардс, Дэвид «Ханибой» (David "Honeyboy" Edwards), гитарист, сингер, 109, 196, 214
 Эзелл, Вилл (Will Ezell), пианист, сингер, 229, 230
 Эйджер, Милтон (Milton Ager), композитор, 82
 Эйкерс, Гэрфилд (Garfield Akers), гитарист, сингер, 5, 141, 266
 Эйкерс, Монти (Monte Akers), автор книги о суде Линча в Кёрвине, 36, 44, 240
 Элин, Глен (Glen Alyn), редактор автобиографии Мэнса Липскома, 237, 245, 249, 254, 256
 Эллумс, Роберта (Roberta Ellums), жена Кинг Соломона Хилла, 210
 Эндрюс, Эд (Ed Andrews), гитарист, сингер, 156
 Эрби, Джон (John Erby), пианист, аккомпаниатор, 192
 Эрвин, Лирой (Leroy Ervin), техасский пианист, 147
 Эстес, Слипи Джон (Sleepy John Estes), гитарист, сингер, 6, 147, 216, 217
 Эш, Мозес (Moses «Мое» Asch), продюсер, основатель *Folkways Records*, 11, 248,
 Эшфорд, АрТи (R.T.Ashford), дилер *race records*, искатель талантов, 144, 148-151, 153, 154, 156-159, 166, 167, 170, 247, 269

Юзел, Роберт (Robert L.Uzzel), автор книги о Лемоне Джефферсоне, 14, 15, 50, 54, 55, 153, 237, 239, 241, 243-245, 248, 252, 253, 257, 268, 275, 279, 284, 286

Янг, Джордж (George Young), музыкант, приятель Кинг Соломона Хилла, 211

Янг, Лестер (Lester Young), тенор-саксофонист, 247

Янси, Джеймс (James "Jimmy" Yancey), пианист, композитор, сингер, 160

Янси, Эстелла (Estella "Mama" Yancey), пианистка, певица, 161

Beatles, 192, 276

Blind Percy & His Blind Band, 136

Dallas String Band, 136

Carter Family, 217, 282

Gold Front Boys, 138

Lazy Daddy's Fillmore Blues Band, 107

L.C. Tolen's Band, 107

Mississippi Sheiks, 129, 196

New Orleans Nehi Boys, 225, 226

Whistling Joe's Kazoo Band, 137

Wortham Band, 49

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
ВВЕДЕНИЕ.....	9
БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ.....	10
ГЛАВА 1. РОЖДЁННЫЙ СЛЕПЫМ.....	18
ГЛАВА 2. КОУЧМЕН.....	26
ГЛАВА 3. ПЕРВЫЕ УЧИТЕЛЯ.....	30
ГЛАВА 4. КЁРВИН.....	36
ГЛАВА 5. ВОРТЕМ.....	47
ГЛАВА 6. ДАЛЛАС.....	67
ГЛАВА 7. ДИП ЭЛЛУМ. БЛЮЗ.....	79
ГЛАВА 8. ПОИСК РЕПЕРТУАРА.....	93
ГЛАВА 9. ТЕХАССКИЙ БЛЮЗ.....	114
ГЛАВА 10. ТЕХАССКИЕ МУЗЫКАНТЫ.....	125
ГЛАВА 11. НА ПОРОГЕ СЛАВЫ.....	148
ГЛАВА 12. «ЧЁРНЫЙ ПОЯС» ЧИКАГО.....	160
ГЛАВА 13. ФАВОРИТ ПАРАМАУНТА.....	168
ГЛАВА 14. БИЗНЕС И КОНКУРЕНЦИЯ.....	189
ГЛАВА 15. В ЗЕНИТЕ СЛАВЫ.....	207
ГЛАВА 16. РОКОВАЯ МЕТЕЛЬ.....	222
Заключение.....	234
Примечания.....	236
СЕССИИ ЗВУКОЗАПИСИ БЛАЙНД ЛЕМОНА ДЖЕФФЕРСОНА... ..	288
Источники и литература.....	294
Указатель имен.....	299

Компьютерная верстка, обработка фотографий: *К. И. Бобрусь*

Подписано в печать 00.05.2013. Формат 60×90/16
Гарнитура Newton. Печать офсетная. Печ. листов 20
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