

К. В. МОШКОВ

БЛЮЗ

Введение в историю

Издание второе,
исправленное



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
МОСКВА •
КРАСНОДАР

Мошков К. В.

М 87 Блюз. Введение в историю. — 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. — 384 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-1098-9 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-003-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В книге «Блюз. Введение в историю» рассказывается об истории центрального направления афроамериканской музыки XX века — блюза, пронизавшего собой всё генеалогическое древо популярных музыкальных жанров в США и за их пределами, от джаза до соул и рок-музыки. Автор книги — музыкальный журналист Кирилл Мошков, главный редактор журнала «Джаз.Ру» — рассматривает блюз не только как чисто музыкальный феномен, но и как часть новейшей американской истории, помещая развитие музыкальных стилей в контекст социальных перемен в Америке на протяжении периода от рубежа XIX–XX веков и до 1960–1970-х гг. В качестве оси координат повествования выбрана история блюза в грамзаписи: читатель узнаёт не только о вехах творчества блюзовых музыкантов, но и о непростой работе продюсеров и фирм звукозаписи, сделавших историю блюза такой, какой мы её знаем.

ББК 85.318

The book “Blues. An introduction to history” reflects the history of blues, main genre of African-American music in 20th century, ubiquitous in all popular musical genres in USA and abroad, from jazz to soul and rock and roll. Written by musical journalist Cyril Moshkow, editor and publisher at Russia’s Jazz.ru Magazine, the book is an overview of the blues not as just a musical phenomenon, but as a part of the new American history. A development of blues is shown in the context of social changes in America from the beginning of the 20th century till 1960–1970-s. The main theme is the history of the blues recording. The book reviews not only milestones in the life story of blues musicians, but also hard work of producers and record labels, which made the history of blues as we know it.

В оформлении книги использованы картины
А. Волкова (volff.gallery.ru)

При поддержке Blues.Ru

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

*Любое воспроизведение текста, полностью или частично,
в печатном или электронном виде,
без письменного разрешения автора не допускается*

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014
© К. В. Мошков, 2014
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2014

ОТ АВТОРА

На русском языке об истории блюза написано и издано совсем немного. Много интересных материалов, в том числе сделанные энтузиастами переводы классических книг по истории афроамериканской музыки, есть на русскоязычных интернет-ресурсах — прежде всего на первоклассном портале Blues.Ru и на специализированном сайте «Блюзовая архаика» (www.old-blues.ru), где многих героев этой книги можно и послушать. Но книги по сколько-нибудь систематической истории блюза — одного из важнейших явлений мировой музыкальной культуры XX века, пронизавшего собой множество других массовых жанров, от джаза до рок-музыки, — на русском языке пока что не было.

Почему восполнить этот пробел решил редактор журнала о джазе? Ответов несколько, но главный из них таков: автору просто очень нравится блюз. Я не только говорил (например, в цикле авторских радиопрограмм «Чернозём» на московских радиостанциях «Вокс» и «Ракурс» в 1993–1997 гг. или в первом сезоне (2008) цикла лекций «Блюзовая академия», которые устраивал в Москве блюзовый продюсер и музыкант Владимир «Вовка» Кожекин) и писал о нём (например, в цикле статей о специализировавшихся на блюзе в 1920–1960-х гг. американских фирмах грамзаписи, который я делал для журнала «Звукорежиссёр» в 2000–2004 гг.) — я ещё и играл блюз, хотя и давно: моя публичная музыкальная деятельность прекратилась более десяти лет назад.

Почему в этой книге есть более или менее подробные рассказы о музыкантах, скажем, N. и X., но нет сколько-нибудь

подробных рассказов о музыкантах Y. или Z., хотя тот или иной читатель, например, знает их гораздо лучше? А просто книга называется «Блюз. Введение в историю», а не «История блюза». Наступит время — кто-нибудь (может быть, и автор этой книги) напишет на русском языке более подробную блюзовую историю. А пока перед нами — введение в неё.

Автор выражает глубокую признательность людям, которые на разных этапах на протяжении пятнадцати лет содействовали тому, чтобы рано или поздно эта книга появилась:

в США — Лэрри Эпплбауму (Библиотека Конгресса США, Вашингтон), Джейсону Корански (журнал *Down Beat*, Чикаго), Ховарду Мэнделу (Ассоциация джазовых журналистов и Университет Нью-Йорка) — за советы и методические подсказки, а также нью-йоркскому музыканту Майку Эллису — за неоценимую помощь при погружении в американскую «уличную культуру»;

в России — Фёдору Романенко (Blues.Ru), Михаилу Бирюкову («Блюзовая архаика»), Владимиру «Вовке» Кожекину («Блюзовая академия»), а также Андрею Евдокимову — ведущему радиопрограммы «Весь этот блюз», благодаря которой ещё в 1991–1992 гг. (когда она начала выходить на первой московской «независимой» радиостанции *SNC*) тысячи подобных мне слушателей начали открывать для себя волнующую и непростую историю блюза.

Особая благодарность — Анне Филиппевой за поддержку во всём.

Кирилл Мошков

ЧАСТЬ 1

**НАЧАЛО.
ИСТОКИ.
ПЕРВЫЕ ЗАПИСИ**

В истории мировой музыкальной культуры было много случаев, когда музыка национально-культурных меньшинств серьёзно влияла на массовые виды музыки большинства внутри какой-либо национальной культуры. Общеизвестный пример — влияние, оказанное музыкальными культурами различных ветвей цыганской народности на музыкальную культуру европейских стран — славянских (России и балканских стран, прежде всего бывшей Югославии) и романоязычных (прежде всего Испании, где под влиянием цыганского фольклора сформировалось музыкальное искусство фламенко). То же можно сказать о влиянии на музыку европейских народов светской музыки восточноевропейских евреев, о влиянии южных ветвей цыганской народности на музыкальную культуру стран Арабского Востока и т. п. Но, пожалуй, ничто не сравнится с тем влиянием, которое не только на национальную музыкальную культуру Америки, но и на всю массовую мировую музыкальную культуру в целом оказала в течение XX века музыка **афроамериканского меньшинства** — граждан Соединённых Штатов Америки африканского происхождения, потомков африканских рабов, которых в течение XVI–XIX вв. сотнями тысяч вывозили из Западной Африки в Северную Америку.

Рабы прибывали на берега Нового света — люди, лишённые буквально всего. Те, кто выживал во время тяжёлого перехода через Атлантику, оказывались в Америке не только в полной физической власти порабитителей-европейцев: чёрные рабы были практически полностью лишены собственной культуры. Первое поколение рабов, конечно, ещё помнило родной язык, ритмы и напевы своей родины. Но язык быстро забывался.



Семья африканских рабов в штате Каролина, 1850-е гг.

Общей практикой на плантациях Северной Америки было держать рабов из одного африканского племени подальше друг от друга. Рядом, на одном поле, оказывались люди, чьи родные языки были не только разными, но часто принадлежали даже к различным языковым группам. Рабы второго поколения, быть может, ещё помнили несколько слов на языках своих родителей, на которых матери обращалась к родившимся на плантации детям в первые годы их жизни, — языках волоф, мбунду, йоруба, баконго, игбо, акан, мандэ и т. п.; но общаться друг с другом на этих языках они не могли. Так делалось специально: общим языком рабов должен был стать английский (в Луизиане — французский, в Карибском регионе — испанский и т. д.), который был понятен рабовладельцам и надсмотрщикам, — это уменьшало опасность заговора и восстания.

Смешение языков вызывало и смешение культур. Первое и отчасти второе поколения рабов ещё помнили песни

африканской родины. Но отсутствие языковой практики интенсивно вымывало этот фольклорный материал из оборота, а смешение рабов из разных африканских народов вызывало смешение и нивелировку индивидуальных племенных черт фольклора. Постепенно, десятилетие за десятилетием, складывался новый музыкальный фольклор афроамериканцев: в нём оставались базовые для всей африканской музыки черты — полиритмия, перекрёстные ритмы, гетерофония (т. е. одновременное и параллельное — но не взаимоувязанное, как в европейской полифонии! — развитие нескольких мелодических линий), а самое главное — особый ладовый строй, изобиловавший лабильными (скользящими) тонами *off pitch*, т. е. находившимся, согласно восприятию привыкшего к равномерно темперированному звукоряду европейского музыкального слуха, вне привычных ступеней лада (мажорного или минорного). Но индивидуальные черты разных племенных традиций при этом сглаживались, зато мощно вмешивалось влияние европейской традиции, точнее, традиции протестантских церковных песнопений, с которыми афроамериканцам приходилось сталкиваться чаще всего.



Африканские рабы на плантации (гравюра 1840-х гг.)

Фольклор афроамериканцев того времени имел только две сферы бытования: первой была коллективная работа (на полях, на стройках и т. п.), второй — церковь. Соответственно в XIX в., когда система музыкального фольклора афроамериканцев уже сложилась и оформилась, мы можем говорить о двух основных видах негритянской музыки: духовных песнопениях (*spirituals*, спиричуэлс) и трудовой песне (*work song*, уорк-сонг; применительно к этому виду фольклора можно встретить и другой термин — *hollers* и *shouts*, буквально «кричалки» или «оралки»).

Вот как описывал этот второй вид негритянской музыки историк и исследователь джаза **Джеймс Линкольн Коллиер** в своей книге «*Making of Jazz*» (в русском переводе — «Становление джаза», М.: Радуга, 1984):

«Для него (уорк-сонга. — *К. М.*) была характерна вопросно-ответная форма: ведущий исполнял строку, а остальные отвечали короткой фразой (иногда это был всего один слог), причем ответ совпадал со взмахом весла или ударом молота. Эта фраза звучала в очень медленном темпе: ведь взмахнуть топором, опустить молот на рельсовый костыль, сделать гребок веслом, потянуть якорную цепь человек может не чаще чем раз в две-три секунды, а то и еще медленнее. В песне лесорубов “*Looky Looky Yonder*” в исполнении Ледбелли удары топора воспроизводятся с интервалом в четыре секунды. Ведущий поёт свою мелодию в более быстром темпе, и каждая строка песни заполняет промежуток между размеренными ударами. Слова песни импровизировались солистом и были связаны с определенным кругом тем: несправедливость хозяев или работодателей, превратности любви, характер десятника или капитана, изнурительный труд, тоска по дому, тяготы кочевой жизни и т. п. Это еще раз подтверждает, что блюз произошел от трудовой песни: по своей тематике он гораздо ближе к уорк-сонгу, чем к спиричуэлу.

Мелодика трудовой песни подчинена ритму самой работы: иначе говоря, удары топора или молота были фактором, определяющим длительность каждой вокальной фразы. Иногда эти фразы группировались попарно, образуя подобие куплета, в котором вторая строка завершала мысль, содержащуюся в первой. Примером может служить известная песня каторжан:

Leader: I wonder what's the matter

Workers: Oh-o, Lawd.

Leader: I wonder what's the matter with my long time here.

(*Солист:* Хотел бы знать, почему.

Работающие: О-о, Господи.

Солист: Да, хотел бы знать, почему я здесь так долго.)

[...]

...В этих песнях было много речитации, пение могло переходить в диалог, крик, могло исполняться фальцетом, и нередко вокальная tessitura была ограничена двумя-тремя тонами. Мелодия, однако, строилась на звукорядах, содержащих особые лабильные тоны — офф-питч, характерные для всего негритянского музыкального фольклора.

Многие из тех, кто пел трудовые песни, жили в лагерях лесорубов или в палаточных городках строителей железных дорог, где в свободное время заняться было нечем. И естественно, что по вечерам люди пели. Я уже говорил, что многие негритянские песни могли исполняться в самых разных условиях; одни и те же песни звучали на хлопковых плантациях и в церквах, в военных лагерях и на судоверфях. В свободные часы негру в первую очередь вспоминались трудовые песни, и он их пел. И где-то каким-то образом из них родился блюз — новый, более совершенный вид музыки, призванный рассказать о чувствах и чаяниях тружеников — мужчин или женщин».

Собственно блюз — блюз в той форме, в которой мы его знаем — явление XX в. В истории афроамериканской музыки предшествовавшего столетия нет описания музыки, которая напоминала бы блюз, нет и самого слова «блюз» (*the blues*) как названия музыкального жанра: само словечко означает только определённый эмоциональный фон (меланхолия, грусть, тоска) и восходит к выражению *the blue devils* (дословно, — «синие (или грустные) черти», известному в британском английском ещё в XVIII в. (так, в фарсе британского драматурга Джорджа Колмана «Грустные черти», опубликованном в 1798 г., слово «блюз» — *the blues* — неоднократно упоминается именно в значении «грусть, тоска»). Но многие черты и раннего, и современного блюза мы узнаём в раннем



Издольщики — сборщики хлопка на Юге, конец XIX в.

уорк-сонге — так же, как характерную вокальную гармонию более поздних афроамериканских музыкальных стилей (госпелз, ритм-н-блюза, соул) мы узнаём в ранних спиричуэлс.

«Ранний блюз заимствовал элементы разных видов народной музыки своего времени: полевые «холлеры» и «шауты», на которые он более всего похож мелодически; баллады самодеятельных песенников-«сонгстеров», откуда он черпал поэтические образы и манеру игры на гитаре; спиричуэлс и госпелз, на которых чёрные дети тренировали свои голоса и свой слух. За исключением баллады, все эти элементы наследовали африканским традициям перкуссивной ритмики и пения в манере зова и отклика», — писал **Алан Говенар** в своей статье о раннем техасском блюзе в энциклопедии «*The Handbook of Texas*». Эти же самые закономерности можно применить и к любой другой региональной форме раннего блюза, будь то Техас, регион Пидмонтского нагорья или дельта Миссисипи.

Как таковой блюз в своей первоначальной форме появлялся не позднее 1900–1903 гг. именно в районе дельты Миссисипи. В широком смысле этот регион охватывает земли от Мемфиса, штат Теннесси, до Нью-Орлеана в Луизиане; сердце этого региона — Кларксдейл, штат Миссисипи. Легендарный блюзмен **Гас Кэннон**, который на рубеже XIX–XX вв. жил в Кларксдейле, утверждал позднее, что впервые услышал игравшего в отчётливо блюзовом стиле музыканта в 1900 г. В 1903-м в дельте Миссисипи поселился руководитель духового ансамбля и композитор-самородок **Уильям Кристофер Хэнди**; именно здесь, ожидая поезда в городке Татуайлер, штат Миссисипи, он впервые услышал уличного музыканта, игравшего в блюзовой стилистике (подробнее об этом см. чуть ниже).

Первое описание этой стилистики в печати встречается в 1903 г. в альманахе «Дневники американского фольклора» (*The Journal of American Folk-Lore*) и принадлежит перу археолога **Чарлза Пибоди**. Сей учёный муж из Гарвардского университета производил в окрестностях Кларксдейла раскопки индейских курганов; он нанял в Кларксдейле группу чернокожих рабочих-землекопов и был поражён, услышав, что и как они поют во время и после работы, для собственного развлечения. Пибоди не был музыковедом или фольклористом, но он разбирался в музыке, имел некоторое музыкальное образование и описал услышанное достаточно верно для того, чтобы сто с лишним лет спустя мы понимали, что он описывал ранние, фольклорные формы блюза. Причём он достаточно точно определил отличия этих форм как от полевых трудовых песен — холлеров, которые ему доводилось слышать в других местностях, так и от «городских» песен (которые чёрные певцы в экспедиции Пибоди называли «регтаймами», по названию самого популярного в этот период музыкального жанра), заимствованных афроамериканскими фольклорными певцами из менестрельных шоу, которые, в свою очередь, представляли собой изображение негритянской жизни белыми актёрами.

По Пибоди, эти необычные песни представляли собой «многочасовое бормотание без особых вариаций»; но нам ценны не

его описания, а его попытки документировать это «бормотание». Он записал десятки строчек, которые пели его рабочие.

Меня арестовали за убийство,
А я никого даже не ударил.

Почему я люблю мою малышку?
Когда у неё есть пять долларов, она мне четыре отдаёт.

Пибоди не слышал от своих рабочих слова «блюз», и они, скорее всего, ещё не называли так свои песни; но эти строчки — без сомнения строки блюза, и они даже находят развитие и отклик в значительно более поздних песнях, уже однозначно входивших в канон блюза.

Ключевым фактором формирования этой блюзовой «поэтики» во всех регионах первоначального возникновения блюза (дельта Миссисипи, восточный Техас, Луизиана, юг Восточного побережья США) оказались социальные изменения, последовавшие за освобождением рабов, т. е. в течение последних десятилетий XIX в. Суть этих изменений описать несложно. Хотя расширению экономической самостоятельности освобождённых афроамериканцев активно противостоял белый расизм, «законы Джима Кроу» и ку-клукс-клан, тем не менее у получивших номинальную свободу чёрных американцев появилось нечто совершенно новое, а именно — свободное время, которым они могли распоряжаться по своему усмотрению. А значит, появились и собственные развлечения. Следовательно, изнутри афроамериканской прослойки должны были нарастать (и нарастали) свойственные первоначально только ей новые способы развлечения. И блюз — как слушание блюза, так и исполнение блюза — стал одним из этих способов, распространившимся по всей территории проживания освобождённых рабов в течение буквально считанных лет.

Блюз в этой своей ранней, фольклорной форме радикально отличался от африканского фольклора — не только по форме, но и по содержанию. Африканское самосознание было племенным. Песни африканских племён на родине, на Чёрном континенте, в основном повествуют о похождениях божеств языческого пантеона, о жизни целого племени (или рода) или о явлениях природы, или же обо всех этих элементах сразу.

Что же до блюза, то он отражал важнейшее изменение, произошедшее с чёрным человеком после освобождения из рабства. Он внезапно *остался один*. Из части некоего целого (африканского племени в фольклоре прародин, или группы рабов на плантации в рабочей песне, или конгрегации протестантской церкви в спиричуэле) он неожиданно превратился в отдельно взятого человека, у которого есть своя жизнь, свои рабочие руки, которые можно продать (или не смочь продать), своя — быть может — семья, свой — возможно — дом, собственность; но главное — у него есть своя, отдельная, индивидуальная душа. И от столь радикальных, неожиданных перемен, оказавшись в одиночестве в огромном чужом мире, душа эта *болит*.

Это состояние душевной боли от столкновения человеческой личности (не народа, не племени, не рода, а именно единственной, уникальной личности) с внешним, враждебным к этой личности миром — и есть то, что первоначально обозначает слово *the blues*.

Поэтому блюз — музыка крайнего индивидуализма, музыка глубоко личных переживаний. Блюз крайне редко оперирует понятием «мы» — только «я» (которому противостоят некие «они»; у которого развиваются некие отношения с «ней» и т. п.). Темы раннего кантри-блюза, как, впрочем, и всего блюзового искусства вообще, — это страдания, надежда, обездоленность, распад семьи, неудачи в любви, и как следствие — желание забыться, убежать от всего этого: уехать в другие места, найти и полюбить другую, или просто заняться сексом, или, на крайний случай, напиться (а можно и то и другое вместе).

Блюз — это конфликт человека и окружающего мира, и человек этот в окружающем мире всегда одинок. Слово *lonesome* (одинокий) встречается в классическом блюзе едва ли не чаще, чем слово *trouble* (беда). Человек уже не помнит о своих корнях и наследии — враждебный мир окружает его, приносит ему беды и горести, и при этом изрядная часть этих бед и горестей коренится в том, что лирический герой блюза никак не может изменить: в его расовой принадлежности, в цвете его кожи. Блюз не мог бы возникнуть в Бразилии или

на Кубе, где рабы африканского происхождения после освобождения пополнили собой самые нищие и обездоленные социальные слои, но тем не менее никогда не подвергались сегрегации.

Сегрегация — навязываемое белым большинством законодательное, юридическое и социальное разделение сфер проживания разных рас — была основным принципом американской расовой политики, во всяком случае — в южных штатах, после того, как в результате Гражданской войны было отменено рабство. «Чёрные кодексы» 1800–1866 гг., устанавливавшие не только раздельное проживание рас, но и лишение африканского меньшинства значительной части гражданских прав и свобод, были сметены Гражданской войной, но сегрегация не была отменена. После краткого периода Реконструкции (примерно 1866–1876 гг.), в ходе которого вновь обрётённые права освобождённых рабов гарантировало федеральное правительство, африканское меньшинство было объявлено «равным, но отдельно живущим» (*equal but separate*). На федеральном уровне все граждане США были объявлены равными и имеющими равные права, но на уровне графств и целых штатов с 1876 по 1965 г. действовали так называемые «законы Джима Кроу», устанавливавшие более или менее жёсткую сегрегацию общественных мест. Сегрегированы были общественный транспорт, общественные и государственные учреждения, вся система образования и здравоохранения, почти вся система общественного питания (рестораны, бары и т. п.) и даже общественные туалеты: существовали заведения «только для белых» и «только для чёрных» (точнее, «только для цветных» — *colored only*), в транспорте выделялись «места для чёрных» (в конце автобусного салона), на железнодорожных станциях были отдельные залы ожидания для белых и для «цветных» и т. д.

Сегрегация, практиковавшаяся в южных штатах (и в ряде других регионов), на протяжении XX в. не раз подвергалась атакам в судах разного уровня, но конгрессу США, где демократы, выражавшие интересы белого большинства Юга, имели как минимум равное с республиканцами представительство (а зачастую и большинство), всегда удавалось отвести удар от «законов Джима Кроу». Только в 1954–1955 гг.



Вход в «зал ожидания для цветных» на вокзале в Дёрэме,
штат Северная Каролина (1940)

подспудная борьба против сегрегации вступила в активную фазу. Сперва Верховный суд США признал неконституционной сегрегацию средних школ. Затем, в декабре 1955-го, мужественная Роза Паркс в Монтгомери (штат Алабама) отказалась уступить место в автобусе белому мужчине и была за это арестована; последовавший скандал и судебное разбирательство привели к тому, что великий чёрный проповедник Мартин Лютер Кинг призвал к тотальному бойкоту автобусной системы Монтгомери. Бойкот практически разорил автобусную компанию (потому что чёрные пассажиры составляли большинство пользователей) и, продлившись год, привёл к решению Верховного суда США о неконституционности сегрегации общественного транспорта. Активная фаза борьбы против «законов Джима Кроу» продлилась около десяти лет и привела к принятию Акта о гражданских правах 1964 г. и Акта об избирательных правах 1965 г., положивших конец официальной сегрегации. Конечно, это не означало прекращения сегрегации в реальной жизни и немедленного воцарения в США расового мира, в чём и сейчас, почти полвека спустя, может убедиться любой желающий.

Сегрегация и вызванное ею униженное существование афроамериканского меньшинства на социальных и экономических задворках общества и составляли тот общественный климат, в котором в первые годы XX столетия повсеместно на юге США происходило формирование блюза как нового способа самовыражения чёрного американца.



Кафе с отдельными входами «для белых» и «для цветных» в Дёрэме, штат Северная Каролина (1940)

Блюз занимал уникальное место в культуре самих афроамериканцев. Достаточно сказать, что, заимствуя значительную часть своих выразительных художественных средств у афроамериканской религиозной музыки (спиричуэлс и госпелз), блюз считался в самом афроамериканском сообществе музыкой греха, если не музыкой самого дьявола. Историк **Лоренс Левин**, автор знаменитого исследования «Чёрная культура и чёрное сознание», писал, что в блюзе смешивалось мирское и сакральное; блюз был воплем об избавлении, в котором смешивались безнадёжность, надежда и горький смех, оказывавшим на слушателей подобное катарсису очищающее воздействие. Пользуясь языком, словарём и выразительными средствами чёрных протестантских проповедников, блюзмены как бы выворачивали христианскую

проповедь наизнанку, и потому блюз в афроамериканских церквах не привечали — хотя многие из известных блюзменов пели и госпелз тоже (например, **Блайнд Лемон Джефферсон**, хотя в этой книге мы встретим множество и других подобных примеров), и в качестве исполнителей госпелз (не меняя ни ноты в своём музыкальном стиле, только изменяя тексты своих песен) были в церквах признаны и уважаемы.

Техасский блюзмен **Лил Сон Джексон** (*Li'l Son Jackson*) так объяснил британскому историку блюза Полу Оливеру разницу между блюзом и госпелз: «Если человеку больно и он поёт церковное, то он просит Бога о помощи. Если же он поёт блюз, то он говорит только о себе. Он никого не просит помочь. Ни на кого не надеется. Но он говорит о том, что чувствует. Он рассказывает обо всём, что у него внутри, — настолько обо всём, что это уже грешно».

Впрочем, в отличие от католической церкви или православных церквей, у протестантов нет какого-то центрального управляющего органа или предстоятеля церкви, а следовательно, нет единого «соборного» мнения по всем вопросам. Поэтому к блюзменам в разных местах относились по-разному. Случаи полного ostracизма, изгнания из церковного прихода, были редки. Блюз для большинства афроамериканцев был чем-то на грани приличия: довольно грешно, но очень притягательно, потому что правда. В этом заключалась сила блюза.

Само слово «блюз» впервые упоминается в печати гораздо позже первых свидетельств, которые мы теперь ретроспективно можем понимать как свидетельства существования блюза, — в 1912 г., всего за два года до первого упоминания слова «джаз». Нет сомнения, что и блюз и джаз развивались параллельно и практически в одной и той же среде; более того, ранний блюз послужил оплодотворяющей силой раннего джаза, наряду с бытовавшими на юге США танцами и музыкой духовых оркестров лёг в основу его интонационного арсенала, импровизационного языка, исполнительской техники и — в значительной степени — репертуара: в названиях многих ранних джазовых пьес есть слово «*Blues*» и написаны они в узнаваемой блюзовой форме.

К 1912 г. относятся и первые опубликованные ноты блюзов. Общеизвестный факт — первым опубликованным в нотном виде блюзом (март 1912), на который были зарегистрированы авторские права (сентябрь 1912), стал «*Dallas Blues*» композитора **Харта Ванда** (*Hart Wand*). Правда, здесь можно говорить скорее об использовании слова «блюз» и формы 12-тактного блюза, в которой была написана эта немудрёная мелодия. Дело в том, что Харт Ванд был белым. Его отец владел аптекой и, позднее, фармацевтической фабрикой в Оклахома-Сити; сын унаследовал фабрику, много ездил по всему миру по делам своего бизнеса, но при этом был весьма недурным скрипачом-любителем и писал простенькие песенки и инструментальные мелодии для собственного ансамбля, с которым регулярно выступал. Надо полагать, что к 1912 г. и слово «блюз», и форма 12-тактового блюза были уже достаточно хорошо известны в музыкальных кругах, во всяком случае, настолько, чтобы быть узнаваемыми. Сам Ванд, ушедший из жизни в 1960 г. в возрасте 73 лет, рассказывал в интервью автору книги «Сельский блюз» («*The Country Blues*», 1959) **Сэмюэлу Чартерсу**, что написал эту мелодию у себя дома в Оклахома-Сити и часто играл её; и как-то раз чернокожий швейцар, служивший его семье много лет, сказал ему, что каждый раз, как он слышит эту мелодию, она вызывает у него «тоску по возвращению домой в Даллас» («*the blues to go back to Dallas*»), откуда, надо так понимать, швейцар был родом. Так и родилось название этой пьески.

Следующим «блюзом», на который были зарегистрированы авторские права, была песенка «*Baby Seal Blues*», авторами которой указаны рэгтаймовый пианист Артур Мэтьюз и чернокожий водевильный комик Артур Силз по прозвищу «Бэйби» (*Arthur Baby Seals*). Впрочем, эти обстоятельства только звучат впечатляюще: знакомые с этим нотным материалом специалисты (в частности, автор фундаментальной «Истории блюза» **Фрэнсис Дэйвис**) называют эту пьеску попросту «ничтожной». Тот же Дэйвис замечает, что «если уж на то пошло, первым опубликованным блюзом с гораздо большим правом можно считать 12-тактное вступление к популярной песенке “*Oh, You Beautiful Doll*”, напечатанной ещё в 1911 г.».

Но первым действительно значительным сочинителем, написавшим большое количество пьес в блюзовой форме и выведшим блюз как музыкальное явление на общенациональный уровень известности, был **Уильям Кристофер Хэнди**, которого по первым буквам имён обычно называли просто **Даблью Си Хэнди** (*William Christopher «W. C.» Handy*). Прежде всего, для него блюз был не модным словечком, которое использовалось в заглавии песенки-пустячка раз-другой: для него блюз, а равно и другие фольклорные формы музицирования, — серьёзный интерес, предмет для глубокого изучения и преломления в собственном творчестве.



Дом, где родился W.C. Хэнди (ныне музей)

W. C. Хэнди родился в городке Флоренс, штат Алабама, в самом сердце американского Юга, в семье пастора Африканской методистской епископальной церкви. В своей автобиографии «Отец блюза» (*«Father of the Blues»*, 1941) он рассказывал, что родился в бревенчатой лачуге (кстати, типичный образ фольклорной блюзовой поэтики, описывающей «патриархальную» жизнь на Юге: *log cabin*), которую построил ещё его дед, Уильям Уайз Хэнди (второе имя — скорее всего, прозвище: оно буквально означает «мудрый»).

Мудрый Хэнди, дед W. C., стал пастором (*minister*, министр) Африканской методистской епископальной церкви сразу после освобождения рабов в Алабаме. Учитывая, что Алабама была одним из первых семи штатов, создавших рабовладельческую Конфедерацию в феврале 1861 г., и последним штатом, на территории которого было отменено рабство (по Тринадцатой поправке к конституции США, ратифицированной уже после окончания Гражданской войны, 18 декабря 1865 г.), можно считать, что пастором Хэнди-старший стал в 1866-м. А в 1873-м, 16 ноября, у его сына Уильяма родился сын, тоже Уильям, — и именно ему суждено было стать первым значительным блюзовым композитором.

W. C. рос в очень религиозной, фундаменталистски религиозной семье. Неудивительно, что для него первой музыкой были церковные песнопения. Но при этом он вспоминал в своей автобиографии, что в детстве обожал слушать пение птиц, которых в патриархальном сельском Флоренсе было предостаточно (кстати, «бревенчатая лачуга», где вырос W. C., сохранилась, и сейчас её можно осмотреть почти в центре нынешнего Флоренса — на нынешней Колледж-стрит). Видимо, у него был врождённый абсолютный слух, потому что он воспринимал звуки природы — пение птиц, свистки пароходов на реке Теннесси и ритмичное бульканье протекавшего неподалёку ручья — как музыкальные ноты. В витрине музыкального магазина в городе юный W. C. видел гитару и страстно хотел ею обладать; он долго копил на неё деньги, собирая и продавая ягоды и орехи. Однако когда он наконец купил инструмент и принёс его домой, его фундаменталистски настроенная семья пришла в ужас. Строгий отец велел отнести «эту греховную вещь» туда, где он её взял, а вместо этого послал сына учиться играть на органе.

Правда, уроки продолжались недолго: вскоре Хэнди вошёл в состав, как он утверждал, «местного блюзового ансамбля». Трудно сказать, какую именно форму раннего блюза играл подростковый ансамбль в Алабаме в начале 1890-х; во всяком случае, у одного из музыкантов в этом ансамбле, в котором W. C. участвовал втайне от своих родителей, юный Хэнди купил корнет и, непрерывно занимаясь на этом духо-

вом инструменте (родственнике и, в определённом смысле, предшественнике современной оркестровой трубы), быстро его освоил. Видимо, против занятий на корнете у отца возражений было меньше: ведь труба, в отличие от гитары, упоминается в Библии.

Тем временем юный W. C. вёл обычную — и весьма непростую — жизнь отнюдь не богатого чернокожего южанина. Он подрабатывал учеником и подмастерьем в разных рабочих профессиях — овладевал плотничьим ремеслом, учился у сапожника, был подручным у штукатура; однако самое большое впечатление на него, как ни странно, произвела работа в бригаде грузчиков на доменной печи во Флоренсе. Бригада чёрных работяг с широкими совковыми лопатами — двенадцать человек — загрузив печь, рассаживалась отдохнуть рядом с железными вагонетками и устраивала целый концерт. «Они извлекали самые разные звуки, стуча лопатами, то вгоняя их в кучи руды, то вытаскивая; двенадцать лопат могли иногда создать весьма примечательный эффект. Это звучало лучше, чем группа военных барабанщиков, а ритмы наши были более сложными». Кроме того, все вокруг W. C. пели. «Негры на Юге поют обо всём на свете, — писал он. — И при этом они аккомпанируют себе на всём, из чего могут извлечь музыкальный звук или ритмический рисунок... Таким образом, из любого подручного материала создаётся настроение, которое мы теперь называем блюзом».

При этом W. C. продолжал учиться в школе и закончил её одним из лучших в выпуске. В сентябре 1892 г. он уехал из дома, чтобы сдать экзамен на учителя в Бирмингеме (Алабама), и сдал его блестяще, тут же получив работу учителя в Бирмингеме, — и вскоре покинул её, так как выяснилось, что оплата труда учителя безнадёжно низка. Он перебрался в Бессемер, чтобы работать на трубопрокатном заводе, и тут же организовал любительский оркестр, игравший по выходным.

Последующая жизнь W. C. Хэнди — увлекательная история, в которой были и светлые, и тёмные страницы. Его любительский ансамбль решил поехать на Всемирную выставку в Чикаго, чтобы выступать перед посетителями; музыканты добирались в Чикаго с Юга с огромными трудностями, часто



Уильям Кристофер Хэнди

застревая в разных городах по дороге, чтобы заработать на дальнейший путь — и всё это только для того, чтобы, приехав наконец в Чикаго, выяснить, что выставка перенесена на следующий год. Ансамбль уехал выступать в Сент-Луис, но вскоре распался. Начались странствия Хэнди по стране: он играл в Индиане, выступал в Кентукки (где заодно женился), работал руководителем оркестра, дирижёром хора, трубачом, корнетистом и музыкальным руко-

водителем менестрельного шоу, всё-таки выступил на Всемирной выставке в Чикаго, а затем с менестрельным шоу *Mahara's Minstrels* проехал почти весь Юг — Техас, Оклахому, Теннесси, Джорджию и Флориду, добравшись даже до Кубы. После Кубы ансамбль долго выступал в Алабаме, и тут Хэнди и его жена Элизабет решили наконец осесть, поселившись поначалу рядом с родственниками W. C. во Флоренсе. Вскоре, в 1900 г., Хэнди стал преподавателем музыки в одном из двух существовавших тогда учебных заведений для афроамериканского населения — Алабамском сельскохозяйственном и механическом колледже для негров (ныне — *Alabama Agricultural and Mechanical University*) в Хантсвилле, всего в 80 километрах к востоку от Флоренса. Однако эта работа продлилась всего два года: Хэнди интересовала местная, американская музыка, а в программе, по которой он должен был преподавать, ей вовсе не отводилось места — царила европейская классическая музыка, а всё остальное совсем не принималось во внимание. Поэтому с 1903 г. W. C. возобновил гастроли с менестрельным шоу, где, помимо всего, лучше зарабатывал. И вот тут начались его столкновения с коренным фольклором афроамериканцев, о чём мы упоминали чуть выше.

«Я ждал поезда в Татуайлере, в дельте Миссисипи. Тот самый разболтанный негр начал бренчать на гитаре рядом со мной. При игре он прижимал к струнам нож так же, как делали популярные гавайские гитаристы, которые использовали стальные бруски. Он пел, повторяя строчку по три раза и сопровождая игрой на гитаре самую странную музыку из всего, что я тогда слышал...»

Нет сомнения, что на вокзале в Татуайлере W. C. столкнулся с какой-то самой ранней формой кантри-блюза: трёхстрочная структура — явно зачаточная форма 12-тактового блюза, да и блюзовую слайд-гитару легко узнать.

«А в 1905-м я играл на танцах в Кливленде, Миссисипи, и мне прислали записку: мол, как насчёт сыграть *нашу родную музыку*? Я сыграл старинную южную мелодию, но меня спросили, не стану ли я возражать, если поиграет местный “цветной” ансамбль. Вышли три парня с ободранной гитарой, мандолиной и полуразвалившимся контрабасом... Они тянули и тянули что-то, у чего не было начала и явно не предполагалось конца. Их бренчание обрело тревожащую монотонность и продолжалось без конца — мелодия, вызывавшая ассоциации с тростниковыми плантациями и лагерями строителей защитных дамб на Миссисипи. Топ-топ-топ — отсчитывали они такт ногами по полу. Это не раздражало, не вызывало неприязни. Это зачаровывало, вот правильное слово».

Потом была встреча с распорядителем негритянских танцев в Миссисипи — достойным старым чёрным джентльменом, который заунывно выкликал названия танцевальных фигур в тональности соль-мажор. Именно это звуковое впечатление, рассказывал позже Хэнди, подтолкнуло его к решению написать свою самую известную мелодию в этой тональности.

«А в округе Кларксдейла, — писал Хэнди, — слепые певцы и бродячие барды в окружении толп деревенского народа изливали свои сердца в пении... Они зарабатывали на жизнь, продавая свои песни, которые называли “балетами”. И я должен сказать, что их сочинения редко демонстрировали отсутствие воображения у авторов».

Настоящий прорыв в творчестве W. C. Хэнди, связанный с накоплением им сведений о фольклоре афроамериканского меньшинства, произошёл на рубеже 1900–1910-х гг.

В 1909-м он поселился в Мемфисе, штат Теннесси, и стал регулярно выступать со своим ансамблем на Бил-стрит, средоточии всей развлекательной индустрии этого города.

Мемфис находится примерно на половине дороги из Дельты в Чикаго, то есть почти точно между Югом и Севером. В последние полтора столетия именно этот город оказывался своего рода перевалочным пунктом на путях миграции афроамериканского населения США и, что более важно для нас, — на путях миграции афроамериканских музыкантов: через Мемфис проезжали — и частично оседали в Мемфисе — музыканты раннего джаза на пути из Нью-Орлеана в Чикаго и Нью-Йорк в конце 1910-х — начале 1920-х; через Мемфис проезжали (и частично оседали в нём) блюзмены во время волны миграции чёрного населения в 1940-е гг.; но и до этого Мемфис, просто в силу выгодного географического положения и связанного с ним экономического процветания, уже обладал развитой музыкальной сценой, в том числе и афроамериканской.

В 1909 году W. C. Хэнди начал свою музыкальную деятельность в Мемфисе с того, что написал бодрую, задорную мелодию с намёком на 12-тактовую блюзовую форму — своего рода марш или позывные для избирательной кампании Эдварда Крампа, претендовавшего на пост мэра Мемфиса (и выигравшего выборы). Мелодия называлась просто «Мистер Крамп», но когда выборы были позади, Хэнди переписал её заново и назвал получившуюся пьесу «*Memphis Blues*». Авторские права на «Блюз Мемфиса» были зарегистрированы только в 1917 г., но опубликована она была в 1912-м, и именно её, по всей видимости, следует считать действительно первым известным произведением в блюзовой форме — во всяком случае, эта пьеса широко исполнялась и уже в июле 1915 г. была записана на граммпластинку в исполнении духового оркестра фирмы грамзаписи *Victor* под руководством **Уолтера Роджерса**.

Известно, что именно под звуки этой пьесы в том же 1912 г. нью-йоркский танцевальный дуэт — **Вернон и Айрин Каствл** — разработал движения, получившие всемирную известность как танец *фокстрот*.

Позднее Хэнди подробно описал в своей автобиографии, в какой степени он использовал в своих «блюзах» отличи-

тельные особенности, сущностные элементы и исполнительские приёмы подлинного, фольклорного, блюза.

«Необразованный негр на Юге, когда поёт, всегда понижает третью и седьмую ступени звукоряда, неустойчиво плавая между мажором и минором. Будь то на хлопковом поле в Дельте или на постройке дамбы у Сент-Луиса — эта неустойчивость слышна всегда. При этом я никогда раньше не слышал этой неустойчивости ни у более образованных негров, ни у белых. Я пытался воспроизвести этот эффект в своих песнях, введя в структуру лада пониженные третью и седьмую ступени, которые теперь называют блюзовыми нотами, — хотя основная тональность была мажорная. Это было отчётливое отклонение от правил, но это сработало». В своей книге Хэнди неоднократно упоминает «то, что теперь стало называться блюзовыми нотами», ставя знак равенства между действительными блюзовыми нотами (в соответствии с господствующей сейчас теорией — зонами тональной неустойчивости в районе третьей и седьмой ступеней обычного мажорного звукоряда) и своими «переходными пониженными третьими и седьмыми ступенями в мелодии», подчёркивая, что с их помощью он старался «передать типичную неустойчивость негритянского голоса».

Кроме того, Хэнди утверждал, что развил услышанную им в игре афроамериканских музыкантов «базовую трёхаккордную гармоническую структуру», основанную на чередовании тоники, субдоминанты и доминантного септаккорда, и широко использовал характерную особенность блюзового пения, где паузы в аккомпанементе заполняются восклицаниями типа «*Oh, Lawdy*» или «*Oh, baby*»: «Чтобы написать мелодию, которую будут петь в блюзовой манере, надо оставлять в ней паузы или остановки». При этом Хэнди настаивал, что не использовал напрямую заимствования из фольклора, но лишь основывался на идиомах и фразировке сельского блюза.

В 1917-м W. C. переехал в Нью-Йорк, где, как и в Мемфисе, занялся изданием своих музыкальных пьес. К концу 1917 г. он переиздал в столице американской музыкальной индустрии все свои самые известные сочинения, в том числе «*Memphis Blues*», «*Beale Street Blues*» и наиболее успешный из своих «блюзов», с которым имя Хэнди ассоциируется



Луи Армстронг и Уильям Кристофер Хэнди держат в руках мастер-ленту альбома «Louis Armstrong Plays W. C. Handy»; справа — продюсер альбома Джордж Авакян (1954)

и поныне, — «*St. Louis Blues*», впервые изданный в Мемфисе в сентябре 1914 г.

«*St. Louis Blues*», написанный в тональности соль-мажор (почему — см. выше), далёк по форме от обычного 12-тактового блюза. Ну, то есть, его куплеты написаны именно в форме 12-тактового блюза, но за ними следует 16-тактовый «бридж», выдержанный в латиноамериканском ритме «хабанера», а куплеты и части песни перемежаются различными контрастно аранжированными эпизодами, что роднит эту работу с изощрёнными сочинениями более раннего жанра американской популярной музыки — рэгтайма. Сам Хэнди утверждал, что при написании «*St. Louis Blues*» старался соединить характерную синкопированность рэгтайма с мелодией в традиции негритянских духовных песнопений (спиричуэлс).

Надо чётко понимать, что сам Хэнди не был ни джазовым, ни блюзовым музыкантом — он стремился быть «серьёзным» композитором, который в своём творчестве

опирается на фольклорное богатство собственного народа. Ни «типичная неустойчивость негритянского голоса» у блюзовых певцов, ни «бесконечные ошибки» в игре джазовых музыкантов не только не находили у него эстетического отклика — они были ему неприятны. Когда на свет появились первые джазовые пластинки, сделанные белым ансамблем *Original Dixieland Jass Band* в 1917 г., Хэнди жаловался своей образованной тётушке Мэтт Джордан: мол, эти джазмены постоянно делают ошибки, а вот в моём мемфисском ансамбле музыканты играли «идеально». «Милый, но ведь белые очень любят, когда цветные ребята ошибаются», — заметила мудрая тётушка. «В этих её словах содержится главный секрет джаза», — утверждал позднее W. C. Хэнди.

Среди того, что писал Хэнди, были не только сочинения в блюзовой форме (которых он издал около 60); так, среди изданных им нот — более 150 аранжировок народных песен и сочинённых им религиозных песнопений. Тем не менее наибольшей известности достигли именно написанные Хэнди «композиторские блюзы», многие из которых стали впоследствии джазовыми стандартами — но не блюзовыми, так как его звуковая эстетика была далековата от подлинного блюза. Хэнди пришлось со временем примириться с джазом, поскольку джазмены делали самые успешные и известные записи его мелодий. Наверное, самой известной грамзаписью музыки Хэнди стала пластинка 1925 г., на которой «императрица блюза» Бесси Смит поёт его самое известное сочинение, «Блюз Сент-Луиса», в сопровождении ансамбля, в котором участвует ярчайшая афроамериканская джазовая звезда того времени — трубач Луи Армстронг. Успех этой пластинки был так велик, что четырьмя годами позже, в 1929-м, режиссёр **Дадли Мёрфи** снял для кинокомпании *RCA* короткометражный фильм «*St. Louis Blues*» — своего рода расширенный «видеоклип» (17 минут), существенной частью которого было исполнение этой песни. В фильме песню пела **Бесси Смит**, которой принадлежала и самая удачная грамзапись «Блюза Сент-Луиса», но, по сравнению с версией 1925 г., Хэнди ввёл в аранжировку впечатляющую хоровую партию в звучаниях, характерных для спиричуэлс (эту партию исполнял хор под управлением **Холла Джонсона**).



Памятник W. C. Хэнди в Мемфисе

Хэнди, конечно, был не первым и не единственным, кто исследовал, осмыслял или просто инстинктивно использовал особенности «корневого» афроамериканского фольклора. Этот процесс шёл по всему югу США — везде, где звучали фольклорные формы блюза и где профессиональные музыканты старались ассимилировать их для исполнения на эстраде. Джеймс Коллиер в цитирувавшейся выше книге «Становление джаза» писал: «**Ма Рэйни**, одна из первых известных нам великих исполнитель-

ниц блюзов, родилась в 1886 г. и в детстве, должно быть, слышала какие-то старые формы блюза. Единственное, что мы можем утверждать — это то, что блюз как особый музыкальный жанр, видимо, сложился на основе некоторых форм негритянского трудового фольклора (и прежде всего уорксонга) в 80–90-х гг. прошлого (т. е. XIX. — *К. М.*) века и что процесс этот завершился к 1910 г.

К счастью, и после того, как блюз обрёл свою классическую форму, некоторые певцы старшего поколения ещё долго продолжали исполнять более архаические его варианты. Несколько таких певцов были записаны на пластинки в 20-х и даже в 30-х г. нашего (т. е. XX. — *К. М.*) века. Записанная ими музыка получила название кантри-блюза, и, поскольку по форме он свободнее, чем современный блюз, можно предположить, что он относится к более ранней стадии эволюции этого жанра и является промежуточной формой между уорксонгом и классическим блюзом, окончательно сформировавшимся около 1920 г.».

РАННИЙ БЛЮЗ В ГРАМЗАПИСИ: ХРОНОЛОГИЯ

Как и джаз, напитавшийся блюзовой фразеологией и интонациями и широко использовавший блюзовую форму, блюз в его изначальной, зачастую глубоко связанной с фольклорными источниками версии далеко не сразу попал на ролики фонографов и пластинки граммофонов. Как и джаз, блюз оказался впервые записан уже в стадии довольно широкого распространения, когда многие исполнительские каноны были в значительной степени сформированы, а круг образов и тематика блюзовой поэтики сложились.

Первым в истории стилем блюза, попавшим на грампластинку, был водевильный блюз. Эта эстрадная форма популярного жанра, исполнявшаяся в ночных клубах и кабаре, впервые была записана певицей **Мами Смит** (*Mamie Smith*) в 1920 году. Её первый хит назывался «*Crazy Blues*»; эта пластинка разошлась весьма значительными тиражами и знаменовала популярность ранних «водевильных» форм блюза, первоначально (с начала 1910-х гг.) известных широкой публике не по грамзаписям, а по нотам, в которых блюз (в силу особенностей европейской нотации, непригодной для фиксации «блюзовых нот» и своеобразной блюзовой ритмики) неизбежно представлял в упрощённой, приглаженной форме.

В том же 1920-м вышли первые записи и других исполнителей водевильного блюза, в том числе **Эдит Уилсон**. Годом позже появились пластинки **Люсиль Хегамин** и её ансамбля «Пламенные блюзовые синкопаторы» (*Lucille Hegamin & Her Blue Flame Syncopators*), а затем и других исполнителей упрощённых блюзов, в том числе и белых.



Обложка нотного издания популярного блюза
из репертуара Ма Рэйни, начало 1920-х гг.

В 1923 году дебютировали в грамзаписи две важнейшие блюзовые исполнительницы 1920-х — **Ма Рэйни** и **Бесси Смит** (последней мы посвятим отдельную главу). Именно этим двум певицам принадлежат наивысшие достижения в эстрадном блюзовом исполнительстве, прежде всего благодаря их исключительным вокальным данным и умению приспособить интонации и словарный запас «корневого», фольклорного блюза к требованиям эстрадной благопристойности. В этом же году появились первые пластинки менее значительных, но широко известных в те годы **Клары Смит**, **Розы Хендерсон** и других певиц. Именно в этом году были сделаны первые записи настоящего, «корневого» фольклорного блюза — кантри-блюза, или «сельского» (*rural*) блюза, в том числе и первая инструментальная блюзовая запись — гитарная игра **Силвестра Уивера** (*Sylvester Weaver*). Несколько лет спустя одну из его песенок, «*Guitar Rag*», белый кантри-ансамбль *Bob Wills & His Texas Playboys* переделал в кантри-пьесу под названием «*Steel Guitar Rag*», таким образом подтвердив значительное внутреннее родство между фольклором белого и афроамериканского населения американского Юга.

Тогда же, в 1923 г., была сделана первая «полевая» блюзовая запись, то есть запись вне чикагских или нью-йоркских

студий. Впрочем, первой такой записью оказалась пластинка не «сельского», а водевильного блюза в исполнении **Люсиль Боган**. Только год спустя, в 1924-м, были сделаны первые записи подлинных «сельских» блюзовых певцов. Первые «корневые» блюзмены, попавшие в том году на грампластинки, — **Эд Эндрюс** (*Ed Andrews*), **Дэдди Стоувпайп** (буквально — Папаша Печная Вытяжка, *Daddy Stovepipe*) и «**Папа**» **Чарли Джексон** (*Papa Charlie Jackson*). В том же году была сделана первая запись джаг-бэндов — своеобразного направления в афроамериканском фольклоре, в котором немудрящая, близкая к блюзу музыка исполнялась группой самодельных «артистов» на различных жестянках, банках, склянках и канистрах (отсюда и название направления: *jug band* — оркестр [жестяных] кувшинов). Первым записанным на пластинку коллективом этого направления оказался ансамбль *Old Southern Jug Band*.

В 1925–1926-м были сделаны первые записи бескомпромиссного «жёсткого» блюза в исполнении «**Слепого**» **Лемона Джефферсона** (*Blind Lemon Jefferson*) — блюзмена, который стал на два десятилетия олицетворением чистого блюзового искусства для знающей публики. Тогда же, в середине десятилетия, впервые записались и другие «твёрдые» блюзмены — **Бо Уивил Джексон** (*Bo Weavil Jackson*), «**Слепой**» **Блэйк** (*Blind Blake*) и **Фредди Спрюэлл** (*Freddie Spruell*), оказавшийся первым записанным на грампластинку (точнее, первоначально на фонографический цилиндр) исполнителем самого «корневого» из всех «корневых» блюзовых стилей — блюза дельты Миссисипи (*Delta blues*). Первым в грамзаписи блюзменом из Джорджии в те же годы (1925–1926) оказался «**Крючконогий**» **Хоуэлл** (*Peg Leg Howell*).

Вторая половина 1920-х гг. вообще стала временем стремительного проникновения «сельского» блюза в грамзапись и, следовательно, в фокус общественного внимания, пусть и ограниченного узкими рамками той аудитории, которая покупала блюзовые пластинки (главным образом — афроамериканцы Юга плюс стремительно разраставшееся за счёт трудовой миграции афроамериканское население в городах Севера, тосковавшее по песням из своего сельского

южного детства плюс считанные единицы белых знатоков и ценителей). Авторитет «корневых» блюзменов возрастал, о чём говорит, например, такой факт: в 1927 г. популярная блюзовая певица Люсиль Боган отказалась от «водевильной» стилистики и перешла на сырой, грубоватый сельский стиль блюза. В этом же году сделали свои первые записи авторитетные исполнители «сельского» блюза — «Слепой» Уилли Мактелл и «Барбекю Боб» (*Blind Willie McTell, Barbecue Bob*), а также первый блюзмен из штата Каролина Джулиус Дэниэлс (*Julius Daniels*), популярный джаг-бэнд из Теннесси *Memphis Jug Band* и целый ряд других артистов, а годом позже в грамзаписи дебютировали авторитетные блюзмены следующего десятилетия — Томми Джонсон, Роберт Уилкинс, Лерой Карр (*Tommy Johnson, Robert Wilkins, Leroy Carr*). В 1928-м впервые был зафиксирован в записи и ещё один стиль блюза, на этот раз чисто городской, основанный на звучании не гитары, а фортепиано, — моторный и заводной буги-вуги (*boogie woogie*) с его бесконечно повторяющимися басовыми фигурациями, первоначально имитировавшими бодрые ритмы скоростного железнодорожного состава. Первый образчик буги-вуги на грампластинке — сделанная в 1928-м запись «Шишки» Смита (*Pine Top Smith*).

В это же время делались записи и других разновидностей афроамериканского блюзового фольклора: например, в апреле 1927 г. блюзмен «Большой парень» Кливленд (*Big Boy Cleveland*) выпустил на лейбле *Gennett* пластинку, на которой записал собственное соло на «куилле» (*quill* — примитивная трёхствольная афроамериканская разновидность флейты Пана, исполнение на которой было описано ещё писателем Джорджем Кэйблом в середине 1880-х). Несложный напев на этом инструменте получил на пластинке название «*Quill Blues*».

Во второй половине 20-х ещё достаточно широко продолжалась своеобразная «смычка» джаза и блюза: исходящие из общего корня, две эти ветви афроамериканской музыкальной культуры всё ещё достаточно активно взаимопроникали. Так, в записях многих блюзовых исполнителей можно услышать игру тогдашних звёзд джаза (например, на многих

пластинках «императрицы блюза» Бесси Смит слышна труба **Луи Армстронга**), и наоборот: некоторые блюзмены записывались в джазовом контексте (так, гитарист **Лонни Джонсон** играл на пластинках «Горячей пятёрки» Луи Армстронга в 1927 и оркестра **Дюка Эллингтона** в 1928-м, а в 1929-м сделал эпохальные инструментальные записи на грани блюза и джаза дуэтом с белым джазовым гитаристом **Эдди Лэнгом**, которому во имя соблюдения тогдашних общественных приличий пришлось укрыться под звучащим по-негритянски псевдонимом **Слепой Уилли Данн**).

В 1929-м дебютировал на пластинках целый ряд влиятельных блюзменов, чей авторитет в блюзовой среде в последующие годы был подтверждён успехом их записей: суровый и бескомпромиссный **Чарли Паттон**, оказавший значительное влияние на следующее поколение блюзменов, а также **Мемфис Минни**, **Канзас Джо** и др. В это время были сделаны записи первых версий целого ряда блюзовых пьес, в последующем ставших блюзовыми «стандартами», основой общеизвестного блюзового репертуара, — например, «*Roll & Tumble Blues*» (его впервые записал «**Окороковая косточка**» **Уилли Ньюберн**, *Hambone Willie Newbern*) или «*44 Blues*» (первая запись — **Ли Грин**, *Lee Green*).

Хотя во второй половине 1929 г. разразился финансовый кризис, ставший началом огромного экономического спада, так называемой Великой депрессии (подробнее об этом см. в главе о Бесси Смит), блюзовые записи продолжали выходить, пусть и с меньшей интенсивностью. В 1930-м появились первые пластинки таких авторитетных в будущем блюзменов, как **Букка Уайт** (*Bukka White*) и **Сон Хауз** (*Son House*). Нижней точкой кризиса для блюзовой грамзаписи (да, впрочем, и для всей грамзаписи в целом, в том числе и для поп-мэйнстрима) оказался 1932 год, когда закрылся лейбл *Paramount* — крупнейшая фирма грамзаписи из числа тех, что выпускали так называемые «расовые» пластинки. Падение этой фирмы привело к тому, что практически все сессии звукозаписи для блюзовых музыкантов были отменены, так как на какое-то время почти не осталось лейблов, которые выпускали бы блюзовые пластинки.



Алан Ломакс, начало 1940-х гг.

Тем не менее, многие исторически важные записи блюза были сделаны именно в это время — но благодаря не коммерческим лейблам, а самоотверженному труду исследователей-музыковедов, открывших богатство и творческую важность блюза как одной из основных форм американского музыкального фольклора. И здесь, конечно, нельзя не назвать имя великого американского фольклориста **Алана Ломакса**, который сначала вместе с отцом, фольклористом **Джоном Ломаксом**,

а затем один в течение 1930–1940-х гг. сделал колоссальное количество «полевых» записей фольклорных форм блюза — от пения южных блюзовых «звёзд», выступавших для сельскохозяйственных рабочих на хлопковых плантациях, до унылых «холлеров» (коллективных трудовых «кричалок») в исполнении заключённых исправительно-трудовых учреждений. Так, в 1933 г. Ломаксы — старший и младший — сделали для Библиотеки Конгресса США историческую первую запись одного из самых авторитетных блюзменов того времени — **Хадди Ледбеттера**, известного под именем Лужёное Брюхо (*Huddie «Lead Belly» Ledbetter*); первая коммерческая запись Ледбелли была сделана только в 1935 г. для лейбла *ARC*.

Вообще говоря, именно 1935 г. стал годом первого оживления блюзовой грамзаписи после её обрушения в первой половине десятилетия: в 1935-м были сделаны дебютные записи «Слепого парня» **Фуллера** (*Blind Boy Fuller*), «Слепого» **Гэри Дэвиса** (*Blind Gary Davis*), **Кейси Билла** (*Casey Bill*), «Стиральной доски» **Сэма** (*Washboard Sam*) и одного из легендарных блюзовых певцов следующего десятилетия — «Большого» **Джо Уильямса** (*Big Joe Williams*), в том

числе и его первого прославленного хита, ставшего блюзовым стандартом, — «*Baby Please Don't Go*». Ещё одна характерная примета времени: в записях блюза появляется и всё шире распространяется, в противовес чисто акустическому «сельскому», мощное электрифицированное «городское» звучание, которое будет доминировать в блюзе в следующие десятилетия. «Городской» (urban) звук характеризовали как чисто музыкальные отличия, прежде всего усложнённая (относительно примитивного «деревенского» стиля) гармоническая сетка блюзов, так и отличия тембральные: в «городском» стиле широкое распространение получило использование фортепиано, ударной установки, контрабаса. Записи в «городском» стиле делают Уошборд Сэм, **Джаз Гиллум** (*Jazz Gillum*) и такой известный блюзмен, как «**Большой**» **Билл Брунзи** (*Big Bill Broonzy*).

Вторая половина 1930-х — время окончательно оформления и кодификации блюзового «канона», как в области блюзовой музыкальной формы, так и в области круга образов и поэтических выразительных средств блюза как песенного искусства. В обеих областях едва ли не самую важную роль сыграл метеором пронёсшийся по блюзовому небосводу молодой гитарист и вокалист **Роберт Джонсон**, которому не без оснований приписывается окончательная кодификация классической 12-тактной формы блюза (две повторяющиеся четырёхтактные строки «зова», *call*, и один четырёхтактный «отклик», *response*).

Интересоваться блюзом (не говоря уж о том, чтобы любить его всерьёз или тем более играть) и не знать творчество Роберта Джонсона, с именем которого связано множество легенд, — невозможно. Другое дело, что все и знают в основном только легенды — о том, что юный Джонсон толком не умел играть, хотя стремился завоевать признание блюзовой аудитории, потом пропал на полгода, а когда вернулся, гитара и голос его звучали с таким совершенством, что все буквально сходили с ума, услышав блюз в исполнении Роберта. И всё, мол, потому, что он заключил сделку с дьяволом (конечно же, в полночь, на перекрёстке). Легенды были придуманы самим Джонсоном и декларировались им

в соответствующих песнях — они присутствуют во всех переизданиях его записей: «*Me And The Devil Blues*», «*Cross Road Blues*»... Подробности сделки недвусмысленно намекают на то, что «дьявол», которому Джонсон якобы продал душу, носит архаичные черты африканского «лукавого божества», бога перекрёстков и ночных страхов (в западноафриканских культах, например, он именуется Эллегва, в кубинской «сантерии» — Элегуа, а в гаитянском «вуду» — папа Легба) — видимо, пережитки и отголоски африканских верований, принесённых в Америку прадедушками и прабабушками поколения Джонсона. Якобы Роберт отнёс свою гитару ночью на перекрёсток; здесь ему явился большой чёрный человек, который взял у него гитару, настроил, сыграл на ней пару блюзов и отдал обратно со словами: «Теперь твоя душа принадлежит мне». И всё, после этого момента Джонсон, по словам блюзмена **Сона Хауза** (*Son House*), «уже играл так, как никто больше не мог». В ранг мифологического канона эти легенды были возведены кинофильмом «**Перекрёсток**» («*Crossroads*», 1986).

«Перекрёсток» обрёл характер «культового», и наряду с другой картиной 80-х, «*The Blues Brothers*» (1981), послужили основой для возникновения нового интереса к блюзу и обращения к этой музыке довольно широкого круга новых исполнителей и слушателей. Фильм снял для *Columbia Pictures* кинорежиссёр **Уолтер Хилл** (тот самый, что двумя годами позже сделал «Красную жару», где Арнольд Шварценеггер изображал московского милиционера), а музыку для картины написали выдающийся студийный гитарист **Рай Кудер** (*Ry Cooder*), прекрасно владевший всеми оттенками блюзового инструментального мастерства, и его коллега из области рок-музыки, **Стив Вай** (*Steve Vai*). По фильму, юный белый гитарист Юджин Мартоун, в роли которого снялся Ралф Маккио (звезда подросткового телесериала 1980-х «*Karate Kid*»), влюбляется в блюз и — естественно — натывается на монументальную легенду о Роберте Джонсоне. В легенде, как она была изложена в фильме, фигурирует некая «потерянная песня» Джонсона, якобы считавшаяся утраченной навсегда. Юджин загорается идеей отыскать следы этой песни и, порывшись в архивах,

выясняет, что у Джонсона был друг — Уилли Браун, который всё ещё жив (действие происходит в середине 1980-х, т. е. с момента смерти Джонсона прошло почти полвека) и, как подобает настоящему блюзмену, находится в заключении; впрочем, он не сидит в тюрьме, а находится в тюремной больнице с довольно мягким режимом содержания. Старик не сразу признаётся Юджину, что он и есть *тот самый* «Слепой Пёс» Браун; впрочем, сердце старого блюзмена смягчается, когда он слышит, как юноша наигрывает на гитаре блюз (впрочем — по мнению «Слепого Пса» — конечно, без «души»). Да, он научит Юджина играть «потерянную» песню Роберта Джонсона, но для этого белый парень должен вытянуть его из тюрьмы и отвезти в Миссисипи, где у него есть старые счёты.

Следует романтическая история безденежного, бродяжьего странствия по Югу белого юноши и чёрного старика. Юноша встречает по дороге любовь — и после краткого романа с прекрасной автостопщицей остаётся с разбитым сердцем; он слушает настоящий сельский блюз в придорожной харчевне, сам играет блюз на ободранном «телекастере» и губной гармошке и, наконец, заслуживает одобрение Уилли Брауна, который даёт Юджину блюзовое прозвище «Молния» (*Lightning*), поскольку у него, благодаря занятиям классической гитарой в Джульямсбургской консерватории, быстро бегают пальцы. «Слепой Пёс» посвящает его в главную тайну блюза: не существует никакой «потерянной песни Роберта Джонсона»; блюз нельзя выучить, его можно только постигнуть в процессе обретения жизненного опыта. А что за старые счёты у Слепого Пса в сельской глубинке самого лесистого штата американского Юга? Да так, пустяки: когда-то он продал душу дьяволу, как и Джонсон, но не получил ничего, что ему было обещано, так что желает свою душу назад... В общем, кончается дело тем, что «Молния» Юджин должен выступить на некоем гитарном конкурсе против демонического Джека Батлера (Стив Вай), ставленника самого Нечистого, и ставка в этом конкурсе — душа старого Уилли, а заодно и душа Юджина, случись ему проиграть. Кстати, ирония этого фильма в том, что для победы над чудовищно виртуозным персонажем Стива Вая молодому гитаристу

приходится пустить в ход не столько свою свежееобретённую способность играть блюз, сколько классическую выучку самой престижной нью-йоркской консерватории, Джульярдской школы: он сражает посланца ада электрифицированным исполнением Пятого каприза Никколо Паганини. Для знающих подноготную этого фильма ирония усиливается, так как актёр Ралф Маккио на самом деле не умел играть на гитаре (его только научили правдоподобно двигать руками), и это самое исполнение музыки Паганини записал для саундтрека фильма... тот же самый Стив Вай, что играл роль его противника. Роберт Джонсон в фильме больше не упоминается, но в целом мы видим, что миф о Джонсоне, придуманный, в общем-то, им самим, устойчиво фигурирует в популярной культуре как архетип образа блюзового музыканта и как своего рода икона, образец блюзовой «святости» (весьма своеобразной, заметим, с точки зрения традиционной морали).

Правда в том, что Джонсон умело вычленил из хаотической игры и неуверенного пения своих предшественников и современников ряд исполнительских приёмов (как в вокале, так и в игре на гитаре), заучил эти приёмы, отточил до совершенства и таким образом создал первый канон блюзового исполнительства, который за ним начали копировать и изучать блюзмены следующего поколения — **Мадди Уотерс**, **Хаулин Вулф**, **Элмор Джеймс** и др. Точно так же он собрал из старых блюзов характерные строчки и бродячие сюжеты, создав в своих песнях пусть неоригинальный, но эстетически завершённый свод блюзовой поэтики. Правда в том, что в 1936 и 1937-м гг. Роберт сделал в Сан-Антонио и Далласе канонические записи своих сочинений-компиляций, всего 29 треков, которые и стали первым блюзовым Сводом Законов. Правда и в том, что ревнивый муж любовницы убил (по канонической версии — отравил) 27-летнего Роберта 16 августа 1938 г. в Гринвуде, штат Миссисипи. Наибольшее количество слухов, мифов и сказок связано именно с обстоятельствами смерти Джонсона — от мелодраматических рассказней многочисленных коллег-блюзменов, каждый из которых претендовал на то, что именно он пытался предотвратить отравление Роберта (непременно трижды, всякий раз красиво выбивая у него из

рук стакан с отравленным виски, джином, бурбоном — нужное подчеркнуть), и до строгих сухих строчек протоколов полицейских расследований, в результате которых уже в 1990-е буквально под каждым запомнившимся очевидцам пекановым деревом были обнаружены чьи-то безымянные кости — не исключено, что какие-то из них действительно принадлежали грешному телу Роберта, зарытому ревнивцем (или, согласно другой легенде, не желавшими вмешательства полиции друзьями гитариста) в ту самую августовскую ночь.



Роберт Джонсон

Через пару лет после этой мрачной ночи в те края приехал привлечённый широко разнёсшимся слухом о «продавшемся дьяволу» сверхсовершенном гитаристе легендарный фольклорист Алан Ломакс, чтобы найти и записать Джонсона, но было уже поздно: блюзмен окончательно стал мифом.

Хотя записей Джонсона существует не много (всего 29 треков), и в них отражено только его сольное исполнение — акустическая гитара и голос (а говорят, что незадолго до смерти он выступал уже в электрифицированном составе, прототипе ритм-н-блюзовой группы), переиздавать его записи можно до бесконечности, что и происходит примерно каждые пять лет. В последние десятилетия переизданием «блюзового канона» в исполнении Роберта Джонсона занимается лейбл *Columbia*.

Собственно, именно «Коламбия» в значительной степени ответственна за сам факт начала «культа Джонсона»: этот лейбл в 1961 году впервые издал на долгоиграющем альбоме 16 из 29 записанных Джонсоном блюзов. До этого

музыка Джонсона на протяжении двух десятилетий была известна в основном только коллекционерам блюзовых пластинок. Большая часть наигранных им треков была издана на пластинках на 78 об/мин фирмой *Brunswick* (точнее, её «расовым» филиалом — *Vocalion*), которая и записала их в 1936–1937 гг., причём как минимум пять пластинок вышли ещё при жизни Роберта. Он даже дарил их своим подружкам в разных городах американского Юга (про него говорили, что у него в каждом городе было по подружке, чтобы не тратиться на отели в ходе «гастролей»). Но ни одна из этих пластинок не была продана тиражом большим, чем 5000 экземпляров, — именно таков был тираж «*Terraplane Blues*», его первой опубликованной записи и самого большого прижизненного хита.

В 1938-м в ходе знаменитого концерта «**От спиричуэлс к свингу**», устроенного продюсером Джоном Хаммондом в Карнеги-Холле, две песни в исполнении Роберта Джонсона прозвучали со сцены — точнее, были проиграны с пластинок как дань его памяти: Хаммонд, наслышанный о феномене Джонсона от музыкантов, хотел пригласить Роберта участвовать в концерте, но, как и Алан Ломакс, узнал, что того уже нет в живых (вместо него был приглашён Биг Билл Брунзи). Так возникла первоначальная легенда; к 1961 году она превратилась в полноценный миф — ведь к тому моменту никакой подлинной информации о Джонсоне не существовало вовсе. До 1968 г. не было известно ни одной его фотографии (их и сейчас известно всего две, третья — под вопросом), да и та более или менее достоверная биографическая информация о нём, которая доступна сейчас, была скопана исследователями главным образом в 1980–1990-х гг. и даже уже в XXI в. Поэтому в 1961-м выход на «Коламбии» альбома-компиляции «*King of the Delta Blues Singers*», инспирированного Джоном Хаммондом, но непосредственно спродюсированного Фрэнком Дриггсом, произвёл на ценителей блюза впечатление разорвавшейся бомбы. Пробный оттиск пластинки ещё до начала её тиражирования Хаммонд подарил своему новому подопечному, фолк-певцу **Бобу Дилану**, ещё никому особо не известному — ему только предстояло стать голосом поколения и самым популярным

фолк-рокером США; Дилан, чья песенная эстетика испытала огромное влияние «сельского» блюза, был потрясён этим сборником до глубины души.

Хотя сборник не попал в коммерческие хит-парады, влияние его на популярную культуру, и особенно на блюз, фолк-рок, блюз-рок и рок-музыку в целом, оказалось практически ни с чем не сравнимым. Обладание этой пластинкой в первой половине 60-х было признаком несомненной «крутизны» и принадлежности к «продвинутым» кругам — не зря её обложка видна среди прочих материальных свидетельств «продвинутой» на обложке альбома Боба Дилана «*Bringing It All Back Home*». Песни Джонсона, главным образом вошедшие в альбом «Король певцов блюза Дельты», на протяжении следующих десятилетий то и дело исполняли ведущие блюзовые и рок-музыканты — так, **Эрик Клэптон** в 66-м воспроизвёл услышанный им именно в этом сборнике блюз «*Ramblin' On My Mind*» в классическом альбоме британского блюза, «*Bluesbreakers*» **Джона Мэйолла**, а затем, уже в составе своей супергруппы *Cream*, в 1968-м спел «*Cross Road Blues*». И Клэптон — это только один пример: скажем, *Rolling Stones* тоже записали, в 1969 и 1971 гг., две песни Джонсона... В общем, значение этого издания трудно переоценить, хотя в статье на его обложке было много неточностей, объясняемых отсутствием на тот момент сколько-нибудь достоверной информации о личности и жизни Роберта Джонсона. Влиятельный журнал *Rolling Stone* в 2003 г. поместил «*King of the Delta Blues Singers*» на 27 место в списке 500 «величайших альбомов всех времён», а другое авторитетное издание, *Mojo*, в 2007-м в своём списке «Ста альбомов, которые изменили мир», ставит этот сборник на шестое место.

В августе 1990 г. тот же лейбл внёс новый вклад в «культ Джонсона», выпустив сборник «*Robert Johnson. The Complete Recordings*». Этот сборник уже появился и в коммерческих хит-парадах (в журнале «*Billboard*» он добрался до 80-го места в списке 200 самых продаваемых); было продано более миллиона его копий, и в начале 1991 г. он получил премию *Grammy* как «Лучший исторический альбом». Сборник включал все известные записи Джонсона — 29 основных треков

и 12 вариантов («альтернативных версий»), записанных в ходе всё тех же двух «вокалионовских» сессий в Сан-Антонио (23, 26 и 27 ноября 1936) и Далласе (19–20 июня 1937 г.). С тех пор переиздания записанного Робертом Джонсоном материала происходят регулярно.

В те же годы, что стали пиком и финалом недолгой карьеры Джонсона, в грамзаписи появлялись всё новые и новые блюзовые имена и стили: так, в это время возникли первые записи фортепианного техасского блюза, которые сделали **Энди Бой** (*Andy Boy*), **«Шипка» Бёркс** (*Pinetop Burkes*) и др., а также энергичные песни **Джона Ли Уильямсона** по прозвищу **«Сонни Бой»** (*Sonny Boy John Lee Williamson*), в том числе его первый крупный (ну, в рамках узкой афроамериканской аудитории, конечно) хит *«Good Morning School Girl»*. В 1938-м Биг Джо Тёрнер впервые записался в стилистике буги-вуги с пианистом **Питом Джонсоном**, а на пластинке Джаза Гиллума, вышедшей на лейбле *Bluebird*, впервые в блюзе прозвучала электрогитара — правда, играл на ней джазовый музыкант **Джордж Барнс** (*George Barnes*).

Впрочем, непреодолимой стены между джазом и блюзом и в это время всё ещё не было. Если десятилетием раньше блюзмен Лонни Джонсон записывал джазовые соло на гитаре в составе джазовых ансамблей, то что мешало джазовому гитаристу в 1938-м записываться с блюзменами? Ничего, кроме того, что Джордж Барнс был белый, а совместные записи белых и чёрных музыкантов даже в конце 1930-х, когда как минимум два чёрных джазмена — пианист **Тедди Уилсон** и вибрафонист **Лайонел Хэмптон** — уже публично на равных участвовали в белом джазовом оркестре кларнетиста **Бенни Гудмана**, были всё ещё большой редкостью и определённым вызовом общественной морали, особенно в южных штатах.

На блюзовую грамзапись, конечно, оказала влияние и Вторая мировая война. И не только в том смысле, что многие блюзмены, особенно молодые, оказались призваны в армию: несмотря на это, в те годы происходили интересные дебюты — например, в 1941 г. впервые записался давно уже выступавший профессионально чикагский электрогитарист

и певец Артур «Большой Парень» Крудан (*Arthur Big Boy Crudup*), записям которого десятилетием позже суждено было оказать влияние на формирование феномена рок-н-ролла (о чём мы поговорим в главе об Элвисе Пресли). Но в 1941 г., с момента вступления США во Вторую мировую войну, военная индустрия США наложила лапу на стратегические запасы шеллака, который с начала XX столетия и до 1950-х гг. использовался в производстве грампластинок (композит, из которого делалась грампластинка, содержал около 25% натурального шеллака), и сплавов, из которых изготовлялись матрицы для тиражирования пластинок, — и с этого момента купить новую грампластинку можно было, только сдав в утиль старую, что означало почти мгновенное катастрофическое падение тиражей пластинок. А в 1942 г. грянул знаменитый «запрет на грамзапись» (*The Record Ban*), инициированный одним из самых жёстких профсоюзных лидеров США — руководителем профсоюза музыкантов **Джеймсом Петрилло**. Запретив музыкантам — членам музыкантского профсоюза (т. е. почти всем профессиональным музыкантам США) записываться для фирм грамзаписи, Петрилло рассчитывал добиться от индустрии звукозаписи более выгодных условий работы для исполнителей, в частности — выплаты музыкантам не только единовременного гонорара, но и потиражных отчислений (оплаты использования так называемых «смежных прав»), а также более справедливой оплаты труда музыкантов-сайдменов. В конце концов, два года спустя, профсоюз победил, но в 1942–1944 гг. в результате запрета на грамзапись было сделано ничтожно малое количество записей, и в основном это были записи по радиотрансляции (на которые запрет не распространялся) или служебные записи вроде тех, что делал на Юге фольклорист Алан Ломакс. Так, в 1942 г. Ломакс прямо на хлопковой плантации на Юге записал восходящую блюзовую звезду, который ещё обладал документами на своё настоящее имя **Маккинли Морганфилд** (*McKinley Morganfield*), но на сцене уже именовал себя **Мадди Уотерс** или, чуть более полно, Мадди Миссисипи Уотерс (*Muddy Mississippi Waters*), т. е. «мутные воды Миссисипи», — прозвищем, которое любому слушателю родом с Юга говорило: «Это свой парень, прямо

с Миссисипи». Сам факт звукозаписи с его участием, пусть даже запись эта не была опубликована, произвёл на Мадди Уотерса такое впечатление, что он вскоре собрался и уехал в Чикаго, где, как все знали, блюзмен может нормально заработать.

Примерно с этого момента, с эпохи Второй мировой войны, и можно отсчитывать историю современного блюза, основы звучания и эстетики которого были заложены тогда, когда блюзмены с сельского Юга массово двинулись на Север, в большие города, прежде всего в Чикаго, — точно так же, как за два с половиной десятилетия до этого двинулись на Север джазмены из Нью-Орлеана.

ВЗЛЁТ И ПАДЕНИЕ «ЧЁРНОГО ЛЕБЕДЯ»

Первая четверть XX столетия в Соединённых Штатах выявила новую социальную тенденцию: чёрное население Штатов начало мигрировать. Тысячи и тысячи чернокожих жителей Америки в 1900–1925 гг. покидали сельские районы южных штатов и уезжали туда, где требовались рабочие руки — в растущие индустриальные центры Севера. С собой они везли немного, так как обладали немногим, но самое главное — везли свою культуру, в том числе ту музыку, которая служила им утешением и напоминанием об оставленном доме. В церквах они пели спиричуэлс и госпелз — христианские песнопения, в которых европейский григорианский хорал смешивался с ритмической основой, интонациями и вокальной техникой африканской прародины. А в нерабочие часы нехитрые развлечения чёрных работников сопровождали светские музыкальные жанры, тоже рождённые на стыке «чёрной» (африканской) и «белой», европейской, традиций, — джаз и блюз, границы между которыми в начале XX столетия практически не существовало. И, в отличие от тех полуфольклорных, полупрофессиональных видов музыки, что бытовали среди американского населения в предшествовавшую эпоху, эта новая музыка впервые оказала самое широкое влияние на музыкальную жизнь Соединённых Штатов — прежде всего потому, что её развитие в новых социальных условиях совпало с приходом новой технологической реальности: сначала грамзаписи, а потом и радио, которые впервые сделали возможным широчайшее

распространение образов музыки везде, где можно было купить пластинку, завести патефон, а потом и включить радиоприёмник. Впервые в истории возникло понятие «музыкальная индустрия», которая теперь включала продажу не только нот популярных песен, но и грампластинок.

Первоначально, правда, вся музыкальная индустрия была в руках белых предпринимателей. Первые записи новых видов популярной музыки, рождённых на стыке чёрной и белой музыкальных культур, почти без исключения сделаны белыми музыкантами. Так, первая джазовая пластинка была выпущена в 1917 г. белым ансамблем выходцев из Нью-Орлеана — *Original Dixieland Jass Band*; игра чёрных джазовых музыкантов впервые была записана на грампластинку много позже (ансамбль W. C. Хэнди, состоявший из афроамериканцев, записывал ряд его «композиторских блюзов» в 1917-м, но назвать игру этого аккуратного танцевального коллектива «джазовой» не поворачивается язык даже самых радикальных исследователей). К 1920 г. единственными чёрными музыкантами, которых записывали на грампластинки, были певец **Берт Уильямс**, записи которого выходили на лейбле *Columbia*, и исполнительница блюзов **Мами Смит**, которую записывал лейбл *Okeh Records*. Человека, который изменил эту ситуацию, звали **Гарри Герберт Пэйс** (*Harry Herbert Pace*). В книге Лероя Оттли «Негр в Нью-Йорке» («*The Negro in New York*», 1939) он впоследствии рассказывал: «Поскольку тогдашние музыкальные компании отказывались записывать цветных музыкантов или цветных певцов, я решил создать собственную компанию и сам делать такие записи, которые, я был уверен, будут продаваться».

Гарри Пэйс родился 6 января 1884 г. в Ковингтоне, штат Джорджия. Его отец, Чарлз Пэйс, был кузнецом. Отец умер, когда Гарри был ещё младенцем, так что мать, Нэнси Фрэнсис Пэйс, воспитывала его одна. Гарри обладал довольно светлой для афроамериканца кожей, но не это было главное: главное — он был весьма умён, что позволило ему завершить курс средней школы в 12 лет, а семь лет спустя окончить Университет Атланты лучшим в своём выпуске. Сначала в Атланте, а потом в Мемфисе он работал в типографии, затем

в финансовой области и страховом деле. Он довольно быстро продвинулся на начальственные позиции, демонстрируя отличное понимание природы бизнеса и быстро обретя репутацию умельца поднимать пошатнувшиеся предприятия.

Два случая определили направление его дальнейших трудов. В 1912 г. (по другим сведениям — в 1907-м) в Мемфисе он встретил пионера блюза, первого «блюзового композитора» — Уильяма Кристофера Хэнди, с которым впоследствии много работал в музыкальном бизнесе. А кроме того, в Мемфисе он женился: его супруга, Этлинда Бибб, во многом повлияла на его дальнейшую жизнь.

В 1920 г. Пэйс переехал в Нью-Йорк вслед за W. C. Хэнди, вместе с которым написал ряд песен. В Нью-Йорке они основали совместную компанию, *Pace and Handy Sheet Music*, которая издавала и продавала музыку W. C. Хэнди (как явствует из названия компании, в виде нот: продажа нот в те годы ещё была самым прибыльным видом музыкальной индустрии). Пэйс купил отличный дом в Гарлеме, а Гарлем был в те времена не скопищем трущоб, как во второй половине столетия, а весьма приличным районом афроамериканского среднего класса.

Ноты сочинений Хэнди, благодаря его таланту и деловому чутью Пэйса, расходились отлично, но Пэйс видел угрозу их совместному бизнесу: принадлежавшие белым фирмы грамзаписи покупали у компании Хэнди и Пэйса права на запись музыки и текстов и... делали записи в исполнении белых артистов.

Гарри Пэйс решил создать собственную фирму грамзаписи. В это самое время, в начале 1921 г., он расстался с издательской компанией W. C. Хэнди. «Мой партнёр ушёл из нашего совместного бизнеса, — писал позже Хэнди. — Он не был согласен с некоторыми моими решениями, но мы не поссорились — просто он выбрал именно этот момент, чтобы основать собственную фирму, *Pace Phonograph Company*, чтобы выпускать пластинки под лейблом *Black Swan Records* и сделать серьёзную ставку на негритянский рынок. Вместе с Пэйсом ушёл целый ряд наших сотрудников... Определённую неразбериху вызывал тот факт, что практически никто не знал, что у меня не было доли в новой фирме Гарри Пэйса».

Новая компания Пэйса попала, что называется, «в струю»: в начале 20-х процветающий буржуазный Гарлем был центром первой волны чёрного национализма, поднявшейся в США после Первой мировой войны. Афроамериканцы стремились создавать собственные компании, производить собственные товары и услуги и продавать их таким же афроамериканцам.

В январе 1921 г. Гарри Пэйс создал компанию *Pace Phonograph Corporation, Inc.* Первый офис фирмы располагался в его собственном доме по адресу Западная 138 улица, дом 257. Первоначальный капитал компании составлял около 30 тысяч долларов, и Пэйс привлёк ещё около 110 тысяч долларов инвестиций — сумма, в нынешней американской валюте превышающая миллион долларов.

Создание фирмы грамзаписи как независимой коммерческой компании было для 1921 г. не вполне обычным ходом. Продажи грампластинок всё ещё и близко не подходили к уровням, достигнутому куда более старой областью музыкального бизнеса — нотными издательствами. Поэтому лейблы, как правило, создавались как сопутствующее производство; зачастую свои пластинки под собственными «лейблами» (буквально — этикетками) производили... мебельные фирмы, которые изготавливали устройства для воспроизведения грампластинок — граммофоны и патефоны — и стремились снабдить свои устройства пластинками, которые на них можно было бы воспроизводить. Так, лейблом *Paramount*, впоследствии основным конкурентом *Black Swan*, владела мебельная компания *Wisconsin Chair*.

Новая компания *Pace Phonograph Corporation* оказалась первой фирмой грамзаписи в США, сто процентов руководства которой принадлежало к африканской расе. И это вовсе не облегчало фирме жизнь. Белые бизнесмены, контролировавшие абсолютно весь рынок грамзаписи, с первых шагов начали чинить негритянской фирме всяческие препятствия. Пэйс попытался обратиться на нью-йоркский завод по производству грампластинок, где печатали свои тиражи другие лейблы, но именно в этот момент контролируемая белыми крупная фирма грамзаписи купила этот завод и отказала Пэйсу в изготовлении тиражей. Правда, Пэйс мог пользоваться студиями звукозаписи в Нью-Йорке, но мастер-диски ему

приходилось отправлять на завод, расположенный за полстраны от Нью-Йорка, в городке Порт-Вашингтон, штат Висконсин (кстати, этим заводом тоже владела мебельная фирма *Wisconsin Chair*). Шесть недель ушло на подготовку первых пластинок.

На «яблоке» (круглой этикетке в центре диска) новой фирмы был расположен логотип, придуманный самим Пэйсом — лебедь, напечатанный золотой краской на чёрном фоне. В афро-американской прессе была размещена реклама новой компании, утверждавшая: «Единственные настоящие негритянские записи. Остальные только сходят за негров».

Название лейбла, «Чёрный Лебедь», было выбрано не случайно: это был титул или почётное имя, с которым ещё в XIX веке обращались к первой чернокожей звезде оперной сцены певице **Элизабет Тейлор Гринфилд**.

Одними из первых сотрудников новой компании были пианист **Флетчер Хендерсон**, впоследствии ставший знаменитым джазовым бэндлидером и аранжировщиком (в «Чёрном лебеде» он работал менеджером по звукозаписи), и **Уильям Грант Стилл**, у которого было образование академического композитора и дирижёра: в фирме Пэйса он стал музыкальным руководителем.

Первые три диска, выпущенные под лейблом *Black Swan*, были, вероятнее всего, записаны в апреле 1921 г. и поступили в продажу в мае. Один из них представляла добротного исполнителя баллад — певца-баритона из Денвера, по имени **Си Кэрролл Кларк**; он был популярен среди обеспеченной негритянской аудитории. На втором диске была записана водеvilная певица **Кэти Криппен**, которая пела



Логотип «Чёрного лебедя»

блюз. Третья запись была сделана певицей **Ревеллой Хьюз**, обладательницей классического сопрано, — она была весьма популярна среди образованной аудитории Нью-Йорка. В выпуске чикагской негритянской газеты *The Chicago Defender* от 7 мая 1921 г. эти три диска, имевшие каталожные номера 2001, 2002 и 2003, рекламировались именно как майские релизы.

На всех первых релизах *Black Swan*, с мая как минимум по осень 1921 г., в качестве пианиста-аккомпаниатора выступал Флетчер Хендерсон. Кроме того, среди постоянно записывавшихся для *Black Swan* инструменталистов были корнетист **Джо Смит**, тромбонист **Джордж Брашир**, кларнетист **Эдгар Кэмпбелл**, исполнитель на банджо **Чарли Диксон** и тубист **Чинк Джонсон**, игравший иногда и на тромбоне.

Если бы лейбл полагался на продажи своих самых ранних записей, фирму ждал бы скорый конец и справедливое забвение: сам Флетчер Хендерсон впоследствии утверждал, что на первых пластинках с изображением чёрного лебедя были записаны «немудрящие песенки в глупом стиле, унаследованном от европейских водевилей, а единственный блюз не был исполнен в блюзовом духе». В общем, ко вкусам действительно массовой чёрной аудитории эти пластинки имели мало отношения.

Ситуация изменилась летом 1921 г.: в каталоге фирмы появились записи блюзовой певицы **Этель Уотерс**. О том, как именно это случилось, историки до сих пор не имеют единого представления. Есть три разные версии, но какую мы ни выбрали бы, результат был бы примерно одинаковым.

Флетчер Хендерсон, в частности, писал, что «однажды вечером прогуливался по 135 улице в Гарлеме и услышал, как в подвале поёт Этель Уотерс. Она пела так, что я буквально насильно заставил её отправиться в нашу студию и записал с ней четыре песни, две из которых — “*Down Home Blues*” и “*Oh Daddy*” — стали хитами, и наша судьба была решена».

Гарри Пэйс, в свою очередь, рассказывал эту историю так:

«Я был в Атлантик-Сити и отправился в кабаре в западной части города, куда меня пригласил друг, утверждавший, что там поёт девушка, обладавшая выдающимся голосом.

Я подумал, что мог бы записать её. Я пришёл, послушал её и пригласил за свой столик обсудить её возможный приезд в Нью-Йорк на запись. Она резко отказалась, но я видел, что она заинтересована, и я сказал ей, что пришлю ей билет до Нью-Йорка и обратно в следующую среду. Я послал ей билет, она приехала и сделала три записи, в том числе “*Down Home Blues*” и “*Oh Daddy*”. Девушку звали Этель Уотерс, и её записи ждал огромный успех. Я продал полмиллиона этих пластинок в течение полугода. На следующий месяц я записал ещё две её пластинки, и после этого долгое время она записывала для нас по пластинке в месяц. Но ни одна не пользовалась таким успехом, как “*Down Home Blues*”...».

Ну, а версия самой Этель Уотерс отличается от того, как историю её прихода на «Чёрный лебедь» рассказывали и Хендерсон, и Пэйс. Она говорила, что ещё до *Black Swan* записывалась на лейбле *Cardinal*, и агент, устроивший её первые записи, посоветовал ей сходить на прослушивание на *Black Swan*. «Я пришла к ним, там сидел за столом Флетчер Хендерсон, весь чопорный и важный. Они стали спорить, что мне записывать — популярные номера или “культурные”. В конце концов решили, что популярные, и я запросила сто долларов за запись. Я в то время зарабатывала всего тридцать пять долларов в неделю, так что сто долларов казались мне целой кучей денег. Мистер Пэйс заплатил мне эти сто долларов, и я записала ту первую пластинку, на одной стороне “*Down Home Blues*”, на другой “*Oh Daddy*”. Она пользовалась большим успехом и вытащила *Black Swan* из неприятностей».

По иронии судьбы, в период своего раннего успеха *Black Swan* имела возможность записать величайшую негритянскую певицу того времени Бесси Смит, впоследствии получившую титул «императрица блюза», но Пэйс, послушав её выступление в ночном клубе, решил, что на его вкус она слишком «деревенская». Два года спустя она побьёт все рекорды продаж на лейбле *Columbia* и к концу 1920-х станет самой значительной блюзовой певицей десятилетия, чья «звёздная величина» в те годы могла сравниться разве что с другой гранд-дамой блюза — Ма Рэйни.

Зато осенью 1921 г. компания *Black Swan* впервые в музыкальной индустрии придумала новый концепт продвижения своих артистов — так называемые «туры *Black Swan*»: Пэйс решил отправить группу своих артистов в турне по водевильным залам Америки.

22 октября 1921 г. уже упоминавшаяся чикагская газета афроамериканского населения, *Chicago Defender*, разместила рекламное объявление, которое гласило:

«К вам едут трубадуры Чёрного лебедя! При участии Этель Уотерс, Величайшей в мире Исполнительницы Блюза, и её *Black Swan Jazz Masters*. Компания звёздных цветных артистов, Записывающихся Исключительно для Единственной Фонографической Компании Цветных. Владельцы Залов, Клубов и менеджеры, телеграфируйте или сообщите письмом условия и возможные даты. Т. В. Холланд, менеджер, Западная 138 ул., 275, Нью-Йорк Сити».

Оркестр *Black Swan Jazz Masters*, организованный для аккомпанемента Этель Уотерс, отправился в турне в ноябре 1921 г. Перед началом гастролей Этель Уотерс, вполне в духе шоу-бизнеса, должна была подписать с Гарри Пэйсом контракт на годовичные выступления исключительно для *Black Swan* — за самые высокие для тех лет гонорары, но при одном условии: в течение года после подписания контракта певица не имела права... выходить замуж. Дело в том, что на волне её первого успеха вокалистку одолели предложения руки и сердца от самых завидных женихов, причём, как правило, с условием, что она должна будет оставить сцену...

Оркестр «Мастера джаза *Black Swan*» возглавил пианист Флетчер Хендерсон (подробнее о нём — чуть ниже). Хорошо образованный, из «хорошей» чёрной семьи на Юге, он обладал удивительным умением организовывать ансамбли практически для любых целей. В то время не существовало большой жанровой разницы между блюзом и джазом: джазовые музыканты активно использовали блюзовую форму, блюзовый строй и блюзовую фразировку как не просто основной, но и едва ли не единственный язык тогдашнего джаза. Поэтому одни и те же музыканты делали

и джазовые, и блюзовые записи. Например, на некоторых записях «императрицы блюза» Бесси Смит, делавшихся для лейбла *Columbia*, слышна игра тогдашней джазовой суперзвезды — трубача (точнее, тогда ещё корнетиста) Луи Армстронга; а Флетчер Хендерсон, в будущем — один из самых известных джазовых бэндлидеров, концертировал и записывался с Этель Уотерс.

Тур Этель и «Мастеров джаза» начался концертом в зале *Pennsylvania Standard Theater* в Филадельфии 23 ноября 1921 г. «Трубадуры Чёрного лебедя» пробыли в турне до июля 1922 г., посетив 21 из тогдашних 48 штатов с концертами в 53 городах, где они в основном давали по одному-два концерта. Только в Нью-Орлеане они выступали две недели подряд.

Турне оказалось настолько прибыльным, а приём публики — настолько горячим, что Гарри Пэйс нанял для дальнейшего информационного «разогрева» самого известного чёрного газетчика Лестера Уолтона из «белой» (а по редакционной политике — отчасти «жёлтой») газеты легендарного издателя Пулитцера — *New York World*. Уолтону удалось подбить на то, что мы сейчас назвали бы «информационной поддержкой» тура, организацию, объединявшую большинство афроамериканских газет того времени, — *New York Age, Chicago Defender, Pittsburgh Courier, Baltimore Afro-American*.

Вот, например, как это работало в случае с газетой *New York Age* (заметка в номере от 7 января 1922 г.):

«Этель Уотерс: Большой успех на Западе»

Гарри Г. Пэйс, президент Race Phonograph Company, под чьим руководством Этель Уотерс и её трубадуры гастролируют по Западным штатам, получил от мистера Тёрнера, менеджера театра им. Букера Вашингтона в Сент-Луисе, следующую телеграмму: «Поздравляю рекордным успехом отличного шоу тчк предсказываю рост продаж ваших пластинок тысячу процентов». Мисс Уотерс и её ансамбль давали рекордные сборы в каждом зале, где они выступали с самого начала турне. В рождественскую неделю её выступления состоялись в театре им. Линкольна в Луивилле, штат Кентукки».

А вот что писала о продолжающемся туре *Chicago Defender* 11 февраля 1922 г.:

Когда четверо музыкантов ансамбля объявили, что покидают турне, мисс Уотерс спросила, не возражает ли кто-либо ещё из труппы против поездки на Юг. Ответа не было. Певица закрыла инцидент, объявив, что хотя условия железнодорожных перевозок и вообще бытовые условия в поездке по южным штатам будут не очень-то блестящими, она чувствует, что её долг — пойти на определённые жертвы для того, чтобы люди её расы могли бы услышать, как она поёт в стиле, рождённом именно на Юге. Места четырёх недовольных музыкантов были мгновенно заняты талантливыми молодыми людьми из Питтсбурга, Сент-Луиса и Чикаго.

В конце апреля 1922 г. турне достигло Нью-Орлеана. Минуло почти пять лет с тех пор, как ведущие джазовые музыканты начали разъезжаться из этого города, где джаз вырос из полуфольклорных форм любительского музицирования в профессиональное музыкальное искусство, густо замешанное на языке блюза, но джаз и, соответственно, блюз всё ещё оставались сердцевиной музыкальной культуры самого уникального города Америки. Две недели музыканты выступали в *Lyric Theater*, одном из самых популярных водевильных залов города; к концу первой недели выступлений крупнейшая городская газета, *New Orleans Item*, пригласила Этель Уотерс и её ансамбль выступить в редакционном помещении вечером в пятницу, с тем чтобы местная радиостанция передала их выступление по «радиотелефону» (так в то время называлось только-только начавшее своё распространение новое средство массовой информации — радио). Примечательно, что владельцев радиоприёмников в городе было ещё очень немного (коммерческое радиовещание в США началось менее года назад): гораздо большее количество людей прочло об этом выступлении на первой полосе газеты утром в субботу, чем услышало по радио.

Кстати, это был первый случай, когда джаз и блюз звучали по радио в Нью-Орлеане, на родине джаза; по иронии судьбы, для этого понадобился приезд музыкантов из Нью-Йорка!

SWEEPING THE COUNTRY

3 BIG HITS ON
BLACK SWAN RECORDS

ETHEL WATERS:
THAT DA DA STRAIN } 14120
GEORGIA BLUES }
AT THE NEW JUMP STEADY HALL } 14128
OH JOE PLAY THE TROMBONE }

TRIKIE SMITH:
MY MAN ROCKS ME WITH ONE STEADY } 14127
SLOW DRAG BLUES } (ROLL)



The Only Genuine Colored Record. Others Are Only Passing for Colored
PAC PHONOGRAPH CORP., 2289 Seventh Avenue, NEW YORK, N. Y.
AGENTS WANTED EVERYWHERE

134

THE CRISIS ADVERTISER

Another "Down Home Blues" on

Black Swan Records

RECORD No. 14115

"Aint Got Nothin' Blues"

Sung with Orchestra by

Mary Staline

— Coupled with —

"THE FOWLER TWIST"

Sanitized with Orchestra by

John P. Vigil



Any time is dancing time
whenever you have

Black Swan Records

They are a constant invitation to
dance—a source of keen, whole-
some pleasure. Ask your dealer
to play them over for you.

AUGUST LIST

14116 HONEY BONE
14117 HEAVY WIND
14118 THE DOL, THE FILL AND THE BUNBLE BEE
14119 BOWLING WITH THE FILL
14120 GEORGIA BLUES
14121 JAZZ, THE FILL
14122 THE FILL
14123 THE FILL
14124 THE FILL
14125 THE FILL
14126 THE FILL
14127 THE FILL
14128 THE FILL
14129 THE FILL
14130 THE FILL

Pace Phonograph Corporation
Makers of Exclusive Colored Records
2289 Seventh Ave. New York, N. Y.

Motion Ten Cents

THE CRISIS ADVERTISER

81

Passing for Colored

Has become popular since we established Black Swan Records
as the only genuine Colored Records, sung by Colored Artists
and made by a Colored Company.

At least three while concerns are now catering to Negro
buyers and advertising in Negro newspapers who never did so
previously.

One Company issues a catalog and calls its Record "the new
Race Record". In other words it is attempting to "Pass for
Colored".

"The World Do Move!"

Don't be deceived. We Repeat! The Only Genuine Colored
Record is



BLACK SWAN



Buy them regularly from your Agent and Dealers.

We have some exceptionally good records of recent issue and
they are better and better.

Every kind of Record from Blues to Grand Opera.

Send for Complete Catalog.

Agents Wanted in Every Community.

Black Swan Phonograph Company, Inc.

Harry H. Pace, Pres.

2289 Seventh Ave.

New York, N. Y.

Motion Ten Cents

Образцы рекламы Black Swan Records в афроамериканской прессе

Более того, Этель Уотерс оказалась первой чёрной певицей, чьё пение прозвучало по радио на территории Соединённых Штатов (учтём, что в эти начальные годы коммерческого радиовещания музыка могла звучать в эфире только «живьём» — передавать музыку в записи всё ещё не умели, в 1922 г. просто не существовало таких технических средств!).

И ещё: в некоторых концертах в Нью-Орлеане принимал участие самый популярный (невзирая на молодость)

местный трубач Луи Армстронг, всё ещё работавший в родном городе; на Север, в Чикаго, к всемирной славе, он уедет только в августе того же года.

Этель Уотерс была не единственным успешным артистом *Black Swan*. Неплохо продавались записи полудюжины водевильных певцов, а что касается исполнительниц блюзов, то записи **Алберты Хантер** и **Трикси Смит** продавались только чуть меньшими тиражами, чем пластинки Уотерс. Кроме того, в каталоге «Чёрного лебедя» была никогда не выступавшая публично, но неплохо продававшаяся на пластинках блюзовая певица **Мами Джонс**; мало кто знал, что под этим псевдонимом скрывается белая вокалистка Эйлин Стэнли — вероятно, первая белая блюзовая певица в истории грамзаписи (хотя основные успехи Стэнли были связаны не с блюзовыми записями под псевдонимом *Mamie Jones*, а с эстрадными номерами, которые она записывала для *Victor* под собственным именем).

К тому моменту, как в июле 1922 г. участники тура «Трубадуры “Чёрного лебедя”» вернулись в Нью-Йорк, фирма росла на волне их успеха как на дрожжах. Лейбл давно уже выбрался из подвала дома своего основателя и теперь владел целым зданием на углу Седьмой авеню и 135 улицы. В офисе и упаковочном цеху работало до 30 человек; кроме того, в штате лейбла находился оркестр из восьми музыкантов под руководством Флетчера Хендерсона, семь окружных менеджеров в крупнейших городах США и до 1000 дилеров и агентов по всему миру, вплоть до Филиппин и Вест-Индии. Гарри Пэйс опубликовал в *New York Age* финансовый отчёт за первые 11 месяцев существования своей компании. Отчёт свидетельствовал об огромном финансовом успехе: кампания учетверила капитал, вложенный в неё при создании. Пэйс в своём отчёте утверждал, что решающий вклад в её успех внёс её афроамериканский (впрочем, он употреблял общепринятый тогда термин «цветной», *colored*) коллектив, от певцов и музыкантов до упаковщиков пластинок, и сообщал, что компания выплатила за отчётный период более 101 тысячи долларов в виде зарплат и гонораров.

В апреле 1922 г. Пэйс заключил свою первую крупную сделку: в партнёрстве с белым предпринимателем Джоном Флетчером он купил обанкротившийся завод по производству грампластинок в Лонг-Айленд Сити — *Olympic*. С этим приобретением производственные мощности *Black Swan Records* достигли показателей в 6000 грампластинок в день. Жанровое разнообразие выпускаемой музыки значительно выросло: поскольку гастролировавшего Флетчера Хендерсона заменял Уильям Гран Стил, бывший, как мы помним, академическим музыкантом, в репертуаре компании появилась оперная музыка, хоры и симфонические оркестры.

В этот период Гарри Пэйс мечтал о том, чтобы компания производила не только записи и пластинки с этими записями, но и специальные устройства для проигрывания этих пластинок — специально сконструированный вид патефона под названием «*Swanola*». Единственное, что останавливало его, — это отсутствие должным образом подготовленных чернокожих механиков, которые могли бы производить и обслуживать эти устройства.

Однако именно успех компании положил начало её закату. Взлёт популярности чёрных артистов привёл к тому, что компании, контролируемые белыми, тоже вступили в соревнование за эту новую долю рынка и, следовательно, стали наперебой предлагать чёрным артистам крупные гонорары. К моменту окончания триумфального тура в июле 1922 г. ни Этель Уотерс, ни Флетчер Хендерсон более не записывались эксклюзивно для одной только *Black Swan Records*. В бой за рынок «расовых записей» вступили «белые» лейблы, прежде всего *Okeh*, *Paramount* и *Columbia*. А тут ещё репутация Гарри Пэйса внутри самого чёрного музыкантского сообщества пошатнулась: хотя компания продолжала рекламировать себя как лейбл, созданный чёрными для чёрных и выпускавший записи только чёрных артистов, выяснилось, что она в погоне за прибылями выпускала записи и белых музыкантов, например ансамбля *Original Memphis Five*. Узнав об этом, многие афроамериканские артисты обвинили Пэйса в предательстве им же самим пропагандировавшихся идеалов и обмане людей, поверивших его рассказам о «чёрной

компании для чёрной публики». А потеря былой репутации в сообществе чёрных музыкантов привела к тому, что Пэйсу, особенно в условиях нарастающей ценовой конкуренции со стороны белых лейблов, становилось всё труднее и труднее находить для своего лейбла качественный музыкальный материал. А тут ещё массовый приход на рынок коммерческого радиовещания, которое привело к значительному падению интереса широкой публики к грампластинкам...

В марте 1923 г. фирма *Pace Phonograph Company* была переименована в *Black Swan Phonograph Co.*, и смена названия была верно понята как сигнал о трудностях в компании. К лету 1923 г. на лейбле *Black Swan* не планировалось ни одного нового релиза. Вот как сам Гарри Пэйс описывал ситуацию, в которой оказалась его фирма:

«Бизнес шёл так здорово, что мы купили завод грампластинок в Лонг-Айленд Сити. Мы использовали его площади и для грамзаписи, и для производства пластинок, а затем перенесли туда и отдел упаковки и отправки дисков. Мы продавали в день по 7000 пластинок, но у нас было всего три прессы, которые могли напечатать в день по 6000 пластинок. В начале 1923 г. мы заказали три новых, более качественных прессы и подготовили место для их установки на заводе. Но ещё до того, как они были смонтированы, началось массовое коммерческое радиовещание, и это оказалось нашим смертным приговором. Дилеры начали отказываться от уже сделанных заказов, пластинки массово возвращались на завод, многие магазины грампластинок переориентировались на продажу радиоприёмников, и вскоре мы производили и продавали всего 3000 дисков в день, а потом и 1000. Затем мы закрыли завод на две недели, а потом и продали его чикагской фирме, которая изготавливала пластинки для компании *Sears & Roebuck*. Как бы то ни было, это ещё не было окончательным поражением: мы размещали заказы на изготовление пластинок в Коннектикуте, делая допечатки тиражей некоторых пластинок для наших дилеров на протяжении нескольких месяцев. И только после этого мы решили закрываться».

В декабре 1923 г. лейбл *Black Swan Records* объявил о банкротстве, а в мае 1924 г. компания *Paramount* сообщила, что

отныне обладает правами на весь каталог записей *Black Swan*. Проложив дорогу тысячам афроамериканских артистов в будущем, первая негритянская фирма грамзаписи ушла в историю. Впрочем, её записи никуда не исчезли: примерно раз в полтора десятилетия та или иная компания, в ведение которой попадает каталог «Чёрного лебедя», объявляет о переизданиях исторических записей лейбла Гарри Пэйса (одной из лучших считается серия переизданий, предпринятая в 1987 г. лейблом *Jazzology Records* на LP и в 90-е им же — на CD). И, самое главное: то, что стало концом самого успешного коммерческого предприятия Гарри Пэйса, стало только началом нескольких ярких музыкальных карьер, прежде всего — карьеры пианиста Флетчера Хендерсона.

17 декабря 2009 г. со дня рождения этого замечательного музыканта исполнилось сто двенадцать лет. В раннем джазе Флетчер Хендерсон, как бэндлидер, знал мало равных по влиятельности; если говорить о джазовых оркестрах, состоявших из чёрных музыкантов, то к середине 1920-х нью-йоркский биг-бэнд Хендерсона просто был самым значимым афроамериканским джазовым оркестром в США. Тем не менее его имя мы знаем не так хорошо, как имена современников — Дюка Эллингтона или Луи Армстронга, прежде всего потому, что Хендерсона всегда, говоря обтекаемо, собственно музыка интересовала гораздо больше, чем музыкальный бизнес. Ряд исследователей, изучавших его биографию, прямо говорят, что Флетчер вообще был человеком довольно ленивым и апатичным — во всём, кроме музыки.

Флетчер Хэмилтон Хендерсон-младший родился в штате Джорджия в 1897 г. в семье директора школы и получил отличное образование, увенчанное степенью бакалавра химии в Университете Атланты. Но когда он в начале 1920-х приехал в Нью-Йорк, чтобы получить степень магистра в Колумбийском университете, выяснилось, что молодого химика афроамериканского происхождения никто не станет брать работать по специальности: это было ещё очень расистское время. Единственная работа, которую смог найти Флетчер, — это работа в музыкальном издательстве. То было время, когда основные деньги в индустрии популярной музыки

делались на продаже не грампластинок, а нот. Поэтому каждое музыкальное издательство, а их на легендарной Тин Пэн Элли (отрезок Западной 28-й улицы между Бродвеем и Шестой авеню на Манхэттене) располагались десятки, обязательно держало в штате так называемых демонстраторов песен, которые день-деньской играли заходящим в офис клиентам предлагаемые к продаже песенки. Именно такую работу и нашёл себе Флетчер, ведь он умел играть на фортепиано: его мать преподавала классическую музыку. Кстати, в это же время в Нью-Йорке оказался и его младший брат Хорас Хендерсон, который тоже выбрал карьеру музыканта и впоследствии сам стал бэндлидером.

Флетчер Хендерсон никогда не был особенно сильным пианистом, но он был чрезвычайно музыкален (что хорошо слышно на его ранних сольных записях 1921–1923 гг., сделанных для лейбла *Black Swan*, например в его авторском «*Chimes Blues*») и умел ладить с другими музыкантами. Он быстро оказался музыкальным руководителем ансамбля исполнительницы блюзов Этель Уотерс. Когда владелец нанявшего его музыкального издательства *Pace-Handy* Гарри Пэйс собрался уйти из издательства и открыть в Гарлеме собственную фирму грамзаписи, Флетчер оказался незаменим в деле сколачивания временных и постоянных составов для записи, особенно для записи модных блюзовых певцов. По достоверным сведениям, игра Флетчера анонимно (а иногда и не анонимно) звучит в записях более 30 известных исполнителей блюзов 20-х гг. И записывался он далеко не только для *Black Swan*, где, как мы уже знаем, с 1921 по 1923 г. трудился в качестве директора по звукозаписи: его игра слышна на пластинках буквально всех нью-йоркских лейблов 1920-х гг. — *Ajax, Banner, Brunswick, Columbia, Edison, Emerson, Olympic, Paramount, Pathe* и других! В 1924 г. у 27-летнего музыканта уже полтора года был собственный биг-бэнд, и будьте уверены, Флетчер Хендерсон отобрал для него лучших джазовых музыкантов, какие только были в Нью-Йорке. Основными солистами в то время были трубач Луи Армстронг и самый передовой тенор-саксофонист тех лет **Коулман Хоккинс** (собственно, именно он-то в это время и разрабатывал основы джазовой игры на саксофоне, быстро превращая

этот молодой ещё инструмент из грубоватого «гудка» военных оркестров в изощрённое средство передачи самых тонких джазовых нюансов, каким мы знаем саксофон сейчас), а кларнетист **Дон Редман** писал самые свингующие, самые «горячие» по тем временам оркестровки. Кроме того, в разные годы в оркестре Хендерсона играли такие титаны ранней эпохи джаза, как трубачи **Рекс Стюарт** (позже прославившийся у Дюка Эллингтона), **Генри «Ред» Аллен**, **Док Читэм** и **Рой Элдридж**, саксофонисты **Бастер Бэйли**, **Бенни Картер**, **Чу Берри**, кларнетист **Расселл Прокоуп** и др.

Флетчер Хендерсон был первоклассным бэндлидером, но, увы, в отличие от того же Дюка Эллингтона не был хорошим бизнесменом. Он не умел себя «продать» так, как это делали Эллингтон или Армстронг. Его оркестр не так много записывался и хотя к 1927 г. постоянно играл в крупном танцзале *Roseland Ballroom*, заработки музыкантов были не так уж хороши. Известность оркестра ограничивалась в основном Нью-Йорком и музыкантскими кругами, хотя в этих кругах он был очень, очень влиятелен (недаром легендарный джазовый революционер 1960–1970-х гг. **Сан Ра** рассказывал, что когда в юности впервые услышал оркестр Хендерсона у себя в Алабаме, решил, что это играют ангелы: «Люди не могли играть так красиво!»). А тут ещё ушли из оркестра Луи Армстронг и аранжировщик Дон Редман, пришлось опереться на внутренние резервы: оркестровки стали писать саксофонист Бенни Картер и брат Флетчера, **Хорас Хендерсон**, а там и сам Флетчер стал отличным аранжировщиком.



Флетчер Хендерсон

Правда, в оркестре продолжали работать первоклассные солисты-импровизаторы, игравшие самый передовой для тех лет горячий афроамериканский джаз. Но бизнес шёл всё хуже, в стране началась Великая депрессия, из-за которой работы становилось всё меньше, а тут ещё и конкуренты подпирали, прежде всего — стремительно набиравший популярность и авторитет оркестр Дюка Эллингтона, куда постепенно начали уходить музыканты, например трубач Рекс Стюарт. В 1935 г. от Хендерсона ушёл саксофонист Коулман Хокинс, и это стало концом первого оркестра Флетчера. Немалую долю проблем добавил тот факт, что сам Хендерсон к этому времени сильно изменился. В 1928 г. он пережил автокатастрофу; и если до этого печального момента он был просто ленивым, неинициативным человеком, то после аварии, по свидетельству знавших его людей, превратился в человека замкнутого, почти безразличного ко всему — кроме, может быть, сочинения и исполнения музыки.

К середине 1930-х Хендерсон в основном занимался не собственным оркестром, в котором уход Хокинса стал только констатацией потери жизненной силы, а аранжировками у удачливого белого бэндлидера Бенни Гудмана, оглушительный успех которого в тот период был связан в том числе с превосходными аранжировками Хендерсона. Имя Флетчера при этом публике было почти не известно. Гудману требовалось очень, очень много музыки: его оркестр еженедельно играл в популярнейшей радиопрограмме «*Let's Dance*», и нужно было постоянно обновлять репертуар. Многие свинговые хиты Бенни Гудмана 1930-х на самом деле были аранжированы Хендерсоном для его собственного оркестра ещё в конце 1920-х.

В 1936 г. Флетчер Хендерсон нашёл силы собрать ещё один собственный оркестр и даже попал в хит-парады с мощной и заводной пьесой «*Christopher Columbus*», но в целом дела шли плохо, бизнесменом Флетчер оставался никудышным, интерес к жизни и инициативность так и не вернулись к нему после злополучной аварии, и в 1939 г. Хендерсон навсегда распустил свой оркестр. Он продолжал работать штатным аранжировщиком и репетиционным пианистом у Бенни Гудмана, но собственная карьера совсем развалилась.

Хендерсон записывался, собирал случайные ансамбли, в 1948–1949 гг. по старой памяти съездил в турне с блюзовой певицей Этель Уотерс, играл в малых составах, например в 1950 г. — в очень удачном секстете с саксофонистом **Лакки Томпсоном**, но в 1950-м конец его карьере пианиста положил инсульт, приведший к частичному параличу. 28 декабря 1952 г. Флетчер Хендерсон умер.

Что же до Гарри Пэйса, то он ушёл из жизни даже раньше. После 1924 г. он не работал в музыкальном бизнесе, хотя до 1930 г. оставался одним из акционеров издательской компании W. C. Хэнди. Он открыл страховую фирму и весьма преуспел в страховом деле. В конце 20-х он переехал в Чикаго и в 1933 г. получил звание магистра права в Чикагской юридической школе. В этот период он стал активным деятелем демократической партии США. В 1942 г. Гарри Пэйс открыл в центре Чикаго собственную юридическую контору, но менее чем через год внезапно скончался — ходили невнятные слухи, что его скоротечной болезни и смерти предшествовал очередной расовый скандал: некоторые работники его юридической фирмы обвинили его в том, что он пытается «сойти за белого»...

БЛЮЗОВЫЕ ПРОРЫВЫ 1920-х

«Чёрный лебедь» не был, конечно, единственным лейблом, выпускавшим афроамериканскую музыку. Не был он и самым успешным. Наиболее крупные тиражи и яркие хиты в этой области в 1920-е гг. обеспечивали другие лейблы, прежде всего *Columbia* и *Okeh* (которые существовали до *Black Swan*, параллельно с ним и после его банкротства) и *Paramount*, который, как мы помним, купил права на каталог «Чёрного лебедя» после банкротства фирмы Гарри Пэйса.

Компания *Okeh* не специализировалась исключительно на чёрной музыке, но значительную часть её успеха в 20-е составляли именно «расовые» пластинки. Дело в том, что с самого начала своего существования этот лейбл ориентировался именно на обслуживание музыкальных потребностей национальных и расовых меньшинств США.

Название *Okeh* — вовсе не искажённое «о'кей», как автору этих строк приходилось читать в некоторых источниках. Это инициалы основателя лейбла. **Отто К. Е. Хайдеманн** (1877–1965) до Первой мировой войны работал в Нью-Йорке представителем базировавшейся в Германии фирмы грамзаписи *Odeon Records*, одной из старейших фирм грамзаписи, выпустившей первые в истории двусторонние диски для граммофонов ещё в 1904 г. Однако когда в 1917 г. США вступили в Первую мировую на стороне Антанты, то есть против Германии, Хайдеманн создал в Нью-Йорке собственную фирму, которой дал, в качестве имени, свои инициалы (в разные годы это название появлялось на лейблах грампластинок в разном

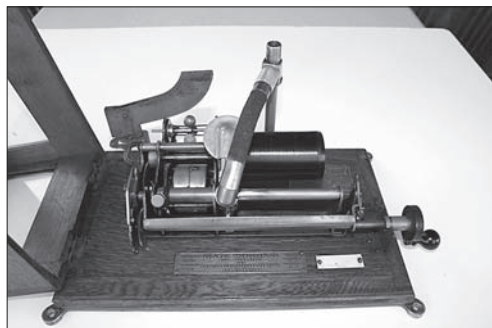
написании: первоначально, в 1918 г., это было *OkeH*, затем *OKeh* и, наконец, *Okeh* (в дальнейшем мы будем писать это название именно так, как бы в описываемый момент оно ни обозначалось на пластинках).

Фирма эта отличалась от всех других лейблов своей эпохи прежде всего тем, что не производила собственной линейки воспроизводящих устройств, а только печатала пластинки, причём

не защищённые никакими проприетарными технологиями: диски «Оке» можно было воспроизводить на подавляющем большинстве тогдашних устройств (в русскоязычной терминологии — граммофонов), умевших проигрывать дисковидные грампластинки, лишь бы эти граммофоны могли раскручивать диск со скоростью 78 оборотов в минуту. Первоначально лейбл выпускал, как и другие фирмы грамзаписи того времени, всё подряд (популярные песенки, танцевальные пьески, водевильные скетчи и т. п.), но Хайдеманн уже в 1919 г. экспериментировал с теми сегментами рынка, которые, как он чувствовал, не были охвачены продукцией других фирм, — с национальными меньшинствами. Частично пользуясь записанным в Европе материалом, частично — записывая соответствующих музыкантов прямо в Нью-Йорке, Хайдеманн запустил серии, предназначенные для иммигрантов из Германии, Чехословакии, Польши, Швеции, а также для еврейских иммигрантов из бывшей Российской империи и других стран Восточной Европы, — им были адресованы записи на языке идиш. В русле его экспериментов с «этническими» аудиториями лежал и сделанный в 1920 г. выпуск пластинки с записями темнокожей исполнительницы водевильного блюза Мами Смит (1883–1946), спродюсированный выдающимся продюсером 1920–1930-х гг. **Ралфом Пиром** (*Ralph Peer*), который в первой половине 1920-х



Грампластинка на 78 об/мин
с лейблом Okeh



a



б



в



г



д

Аппаратура воспроизведения звукозаписей в первой половине XX в.:

a — фонограф Эдисона, около 1900 г. (с логотипом дистрибьютора — фирмы *Columbia*); носитель звука — чёрный валик из твёрдого воска; *б* — граммофон с внешним рупором (производство британской фирмы *His Master's Voice*), 1910-е гг.; *в* — Victrola — граммофон фирмы *Victor Talking Machine* с усиливающим рупором, убранным внутрь корпуса (регулировка громкости осуществлялась открытием или закрытием деревянных дверей в передней части корпуса), 1906–1926; *г* — компактный переносной граммофон 1920–1930-х гг. с внутренним рупором (в СССР подобные устройства получили название «патефон», хотя к аппарату *Patephone*, недолгое время производившемуся во Франции братьями Пате и устроенному совершенно по-другому, никакого отношения не имели); *д* — электрический пластиночный автомат (джукбокс) фирмы *Wurlitzer*, первая половина 1930-х гг.)

был штатным продюсером лейбла *Okeh*. Считается, что это вообще первая блюзовая запись, сделанная специально для афроамериканской аудитории.

Поскольку к этому рынку ранее действительно никто всерьёз не обращался и потенциал его был неизвестен, цифры продаж поразили Хайдеманны. Пластинка «Crazy Blues» вышла 10 августа 1920 г., во вторник. К следующему вторнику (а итоги продаж за неделю в США традиционно подводятся по вторникам) было продано 10 тысяч экземпляров этой пластинки. За месяц — 75 тысяч. В течение года продажи одной этой пластинки достигли миллиона. Мами Смит получала потиражных всего один цент с каждой проданной пластинки, но 10 тысяч долларов (полновесных серебряных долларов, а не нынешних многократно девальвированных бумажек!) за год были очень, очень приличной суммой, тем более для водевильной певицы и танцовщицы, которая, в общем-то, не отличалась выдающимся голосом или особо хватающей за душу подачей — просто пела в открытой, сильной манере афроамериканского церковного пения и удачно передавала блюзовую форму, если и не подлинное фольклорное блюзовое чувство или интонацию. Голосу Мами Смит в записи аккомпанируют только духовые инструменты — тромбон, труба и кларнет, функции которых работают как в традиционном джазе (тромбон — бас, труба — основное голосоведение, кларнет — вариационные фигурации), но из музыкантов только кларнетист иногда обнаруживает поверхностное знакомство с джазовой манерой.

Это был сигнал: пластинка была помечена как «цветное» исполнение «цветного» материала, и значительное большинство покупателей были именно «цветными». До того редко выпускавшиеся записи «цветных» музыкантов (например, певца **Джорджа Джонсона**) были предназначены для белой публики (у Джонсона ещё в 1890-е была солидная белая аудитория). Значит, действительно есть такой сегмент рынка, доселе никем не охваченный, и, что немаловажно, в этом сегменте рынка есть деньги!



Обложка нот «Crazy Blues»
с рекламой пластинки фирмы Okeh

Первые серьёзные исследования этого рынка были сделаны только в 1925 г., но полученные цифры впечатляли. Даже в самых бедных районах американского Юга в одной из каждых восьми афроамериканских семей был граммофон. К 1925 г. 14 миллионов афроамериканского населения США (включая детей и стариков) покупали в общей сложности до шести миллионов грампластинок в год. Средний магазин грампластинок на депрессивном, нищем Юге по субботам, когда чёрные покупатели не работали

и приходили в магазин купить новые записи, заканчивал торговый день примерно с пятьюстами долларами выручки — т. е. примерно с такой же выручкой, как и магазины в процветающих Чикаго и США. И наконец, самая впечатляющая цифра: на южных рынках в середине 1920-х гг. соотношение количества пластинок, купленных чёрными и белыми покупателями, было 50:1. То есть на каждую одну пластинку, купленную белыми, приходилось 50 купленных афроамериканцами!

Глава Архива народной культуры при Библиотеке Конгресса США **Майкл Тафт** позднее, уже в наше время, говорил в интервью Национальному общественному радио США: «Мами Смит и её пластинка сработали, как стартовый выстрел. Чёрная публика была готова начать покупать пластинки, было достаточно работающих и зарабатывающих людей с карманными деньгами — но они хотели покупать пластинки с той музыкой, которая происходила бы из их собственной культуры».

Нельзя ни недооценивать, ни переоценивать пластинку Мами Смит. С музыкальной точки зрения она далека от

лучших образцов подлинного блюза. Но не будь этой записи и её успеха, кто знает, какими путями пошло бы развитие массовой музыкальной культуры и в США и по всему миру, если бы воздействие афроамериканского музыкального фольклора на неё оказалось менее сильным?

К 1922 г. *Okeh* запустил целую серию пластинок, специально предназначенных для чёрной аудитории. Долгое время, до конца 1940-х, подобные серии, выпускавшиеся на «белых» лейблах, носили официальное название «расовых пластинок» (*race records*). Пионером выпуска «расовых записей» был именно *Okeh*; у фирмы даже появилось два директора по этому направлению — в Чикаго, тогдашнем центре развития джаза, это был пианист из Нью-Орлеана **Ричард М. Джонс**, а в Нью-Йорке в качестве «директора по расовым пластинкам» был нанят композитор, удачливый делец музыкального бизнеса и пианист **Кларенс Уильямс**. Оба они принадлежали к африканской расе и были тесно связаны друг с другом. Кларенс Уильямс — наполовину креол, наполовину индеец чоктау — родился в дальних пригородах Нью-Орлеана (городок Плакемайн, штат Луизиана), а в самом Нью-Орлеане оказался подростком в начале 1910-х гг. и уже в юном возрасте прославился и деловыми, и музыкальными способностями — он не только пел и играл на фортепиано, но и вёл представления в кабаре, организовывал музыкальное сопровождение в борделях Сто-ривилла, став, таким образом, своего рода «менеджером» целого ряда местных музыкантов (например, великого **Сидни Беше**), и музыкальные программы в водевильных театриках и салунах вокруг Рампарт-Стрит; и при этом основой его

The Talking Machine World, New York, April, 1922

OUR SPECIAL MODERNISTIC



LATEST Okeh RECORDS

MUSIC

Frankie Trumbauer and His Orchestra new. (REHEARSAL) - 1000 1000 1000 1000 1000 1000 Joe Venuti's Blue Four new. (REHEARSAL) - 1000 1000 1000 1000 1000 1000 McKenzie and Condon's Chicagoans new. (REHEARSAL) - 1000 1000 1000 1000 1000 1000	Bix Beiderbecke and His Gang new. (REHEARSAL) - 1000 1000 1000 1000 1000 1000 Boyd Senter new. (REHEARSAL) - 1000 1000 1000 1000 1000 1000 McKenzie and Condon's Chicagoans new. (REHEARSAL) - 1000 1000 1000 1000 1000 1000
---	---

EXCLUSIVE OKEH ARTISTS

Consolidated Talking Machine Co.

227 West Washington Street Chicago, Illinois
 Branches: 2017 Greater Ave., Detroit, Mich. 1424 Washington Ave., St. Louis, Mo.

Реклама джазовых пластинок фирмы Okeh, конец 1920-х

бизнеса была организованная им... компания по чистке костюмов, клиентами которой были исключительно пианисты из сторивиллских «заведений», которым на работе нужно было выглядеть джентльменами, а значит, носить чистый костюм! А в 1915 г. у 17-летнего Кларенса была уже собственная издательская компания по выпуску нот — первая нотная фирма в США, владельцами которой были афроамериканцы (Уильямс и скрипач **Арман Джей Пирон**). Вместе с волной джазменов-переселенцев 1917 г., вызванной закрытием борделей Сторивилла, Уильямс оказался сначала в Чикаго, где через год владел уже тремя прибыльными музыкальными магазинами, а к 1921 г. — в Нью-Йорке, где он выступал аккомпаниатором своей жены, певицы и актрисы **Эвы Тэйлор**, выпускал ноты популярных песенок и блюзов, которые за бесценок скупал у нищих чёрных музыкантов, и играл в студийном оркестре, который лейбл *Okeh* нанимал на запись.

Именно с этой позиции Кларенс Уильямс перебрался на солидную должность «директора по расовым пластинкам», которая заключалась в том, что он находил перспективных в коммерческом плане чёрных музыкантов, желательных певиц, и организовывал для них сессии грамзаписи, проходившие, как правило, в помещении офисного центра над легендарным концертным залом *Gaiety Theatre* на Бродвее (здание было снесено в 1982 г. в ходе постройки существующего ныне на этом месте отеля *Marriott Marquis*). Эти три этажа офисов над «Гэйети Театром» были известны как «Чёрная Тин-Пэн Элли»: здесь находились конторы множества афроамериканских музыкальных бизнесменов, композиторов и издателей, которых не допускали в «белые» офисные кварталы композиторов и издательских компаний — в тот самый район, что получил название *Tin Pan Alley*, «аллея жестяных сковородок», по стоявшему вдоль всего квартала (отрезок Западной 28-й улицы между 5-й и 6-й авеню) постоянному бречанию, доносившемуся из окон зданий, где работали композиторы и бесчисленные «демонстраторы песен», которые играли посетителям музыку по предлагавшимся к покупке нотам. В «Верхнем городе», т. е. в Гарлеме, более нонконформистски мыслявшие афроамериканские композиторы прозвали находившуюся в центре «белого»

Нью-Йорка «Чёрную Тин-Пэн Элли» иронически, по названию знаменитого литературного произведения XIX в., прославлявшего добрых негров, знавших своё место перед белыми господами: «Хижина дяди Тома».

В этом здании в 1917–1920 гг. находился офис W. C. Хэнди и Гарри Пэйса, работавших ещё в рамках единой компании. Здесь базировался издатель **Перри Брэдфорд**, которому принадлежали права на «*Crazy Blues*», прославивший Мами Смит. Офис Брэдфорда носил неофициальное название «Клуб радостей» (*Joy Club*): чёрные (и не только чёрные) композиторы и музыканты то и дело заходили к Перри отдохнуть и расслабиться после рабочего дня. Автор текстов к множеству популярных песен **Энди Разаф** не имел офиса в здании, но был зарегистрирован в нём: сюда приходила вся его деловая почта, которую он почти ежедневно забирал, заодно забегая выпить в «Клуб радостей» к Перри Брэдфорду. В этом же здании в 1921 г. снял офис и Кларенс Уильямс, и прямо здесь же он организовывал сессии записи чёрных артистов для *Okeh*.

Кларенс Уильямс не был самым скромным человеком в мире. В его воспоминаниях, которыми он охотно и щедро делился, трудно отделить правду от непрерывного самовосхваления. Достаточно сказать, что на его визитной карточке было написано «Кларенс Уильямс, основоположник джаза и буги-вуги». Кроме того, его деловая репутация была более чем шаткой. Достаточно вспомнить историю с Бесси Смит: на ранних записях великой блюзовой певицы, сделанных для *Columbia*, её аккомпанирует именно его фортепиано. Бесси считала, что у неё есть контракт с «Коламбией», но при этом единственное, что она в действительности подписала, был контракт лично с Кларенсом Уильямсом, по которому он становился её «менеджером». А уж он, в свою очередь, подписывал бумаги с «Коламбией» — и получал для певицы гонорары, из которых «честно» отдавал ей... ровно половину. Ну, с Бесси Смит у него долго не протянулось: однажды певица, известная своим неистовым темпераментом и скорая на скандал, заявила в офис Кларенса вместе со своим непутёвым мужем Джеком Джи, который тоже был не дурак поскандалить. Говорят, они были в таком «мирном»

настроении, что при первом взгляде на них Уильямс нырнул под стол. Контракт был разорван (причём в буквальном смысле — на мелкие кусочки), и дальше Бесси Смит уже устраивала свои дела с *Columbia* напрямую. Но Уильямс не всегда сталкивался с таким яростным отпором. Напротив, многие джазовые музыканты из Нью-Орлеана, которых он привлекал в Нью-Йорке, организовывал им записи, публиковал их музыку и становился их менеджером, были ему глубоко и искренне благодарны хотя бы за то, что в чужом холодном городе они могли заработать хоть что-то. Ну а что он их при этом использовал в своих интересах — так этим, только в гораздо более крупных масштабах, занимались и белые антрепренёры.

Среди клиентов Кларенса Уильямса периода его работы на *Okeh* (а это 1922–1928 годы) были такие значимые афроамериканские музыканты, как Уилли «Лев» Смит, Джеймс Пи Джонсон, Фэтс Уоллер, Луи Армстронг, Сидни Беше, Дон Редман, Кинг Оливер, Коулман Хокинс и др. Всего за эти годы он организовывал в среднем по две сессии грамзаписи в неделю; одних только записей под собственным именем он сделал около трёхсот. Он перестал заниматься продюсированием пластинок и исполнительством только около 1937 г., но его издательская компания продолжала приносить неплохой доход вплоть до 1943 г., когда он продал фирме *Decca* весь её каталог нот (около 2000 сочинений) за 50 тысяч долларов. Интересно, что кипучая энергия Джонсона не позволила ему спокойно сидеть в честно (ну, или относительно честно) заработанном первоклассном доме в приличном квартале района Куинс и сочинять музыку. Музыку он, положим, продолжал сочинять до 1956 г.; но, выдержав на покое совсем недолго, в середине 1940-х приобрёл антикварный магазин — просто чтобы не сидеть без дела.

Работать 58-летний ветеран музыкальной индустрии перестал только в 1956 г., когда потерял зрение в результате автомобильной аварии. Умер Кларенс Уильямс в Куинсе (северо-восточный район Большого Нью-Йорка) 6 ноября 1965 г.

Что же до «директора по расовым записям» лейбла *Okeh* в Чикаго, то Ричард М. Джонс тоже был из Нью-Орлеана, но

переехал в Чикаго раньше Уильямса: тот ещё выпускал ноты в Нью-Орлеане, а Джонс уже был представителем его компании в Чикаго. Джонс был старше Уильямса на шесть лет и сильно хромот. Друзья-музыканты беззлобно подшучивали над тем, как он постоянно жаловался на хромоту: его полное имя было **Ричард Мариньи Джонс** (*Richard Marigny Jones*) — французское второе имя подчёркивало его происхождение из креольского меньшинства Нью-Орлеана, — но музыканты называли его *Richard My Knee Jones*: «моё колено» (*май ни*) звучало почти как «Мариньи», но при этом совпадало с тем жалобным возгласом, который музыканты часто слышали от Джонса. Джонс



Кларенс Уильямс

дебютировал как музыкант ещё в 1908 г. в легендарном нью-орлеанском квартале Сторивилл, считающемся местом рождения джаза; десять лет спустя он перебрался в Чикаго на волне движения массы джазовых музыкантов на Север вслед за закрытием Сторивилла в 1917 г. «Май Ни» был неплохим пианистом и много записывался в джазовом стиле и соло, и как аккомпаниатор вокалистов, и как участник чикагских ансамблей *The Jazz Wizards* и *The Chicago Cosmopolitans*. Он не обладал такой хваткой и напором, как Уильямс, но имел определённый авторитет в кругах музыкантов и записывал для *Okeh* довольно много чикагских афроамериканских музыкантов на протяжении всех 20-х гг. Впоследствии он занимался такой же работой для лейбла *Decca*, а затем для крупной фирмы *Mercury Records* до самой своей смерти в декабре 1945 г.

Компания *Okeh* делала записи не только в Нью-Йорке и Чикаго. Ещё в 1922–1924 гг. этот лейбл впервые в практике зарождавшейся индустрии грамзаписи начал делать внестудийные записи, используя специальный автофургон, внутри

которого была оборудована передвижная студия. Раз или два в год этот фургон ездил по всему Югу США, записывая чёрных джазменов и блюзменов, а также — что немаловажно — белых кантри-музыкантов в Луизиане (Нью-Орлеан), Джорджии (Атланта), Техасе (Сан-Антонио), Миссури (Сент-Луис и Канзас-Сити) и Мичигане (Детройт). К 1926 г. *Okeh*, чьи пластинки отличались завидно высоким качеством звучания, находился на самых передовых технологических рубежах своего времени, перейдя от механической грамзаписи через рупор (которая давала динамически ограниченное и частотно «плоское» звучание) к самой современной на тот момент технологии — электрической звукозаписи через микрофон (на лейблах-наклейках пластинок в это время появилась надпись «*Recorded by True Tone Process*»).

Лейбл *Okeh* продолжал вести самостоятельную артистическую политику ещё и в 1930-е гг., но с конца 1926 г. больше не был самостоятельным бизнесом: 11 ноября 1926 г. контрольный пакет акций компании купил мейджор-лейбл *Columbia*. Тем не менее запущенные ещё в начале 20-х «расовые» серии пластинок (их номера в каталоге *Okeh* начинались с 8000) продолжались; на *Okeh* выходили записи ведущих афроамериканских музыкантов того времени, включая Кинга Оливера, Луи Армстронга, Сидни Беше, а в студийный оркестр компании входили самые выдающиеся инструменталисты своего времени, включая уникального гитариста **Лонни Джонсона** — пионера джазовой и блюзовой игры на своём инструменте.

Лонни Джонсона на самом деле звали Алонсо Джонсон, и родом он был оттуда же, откуда и джаз, то есть из Нью-Орлеана. Он родился 8 февраля 1899 г. в креольских кварталах Нью-Орлеана, между улицами Рампарт и Франклин. Семья была музыкальная — отец Лонни был профессиональным скрипачом: в интервью легендарному историку блюза Полу Оливеру Джонсон говорил, что «мы все играли: пять сестёр, шесть братьев, мать и отец». Ребёнком Лонни научился играть на скрипке и гитаре и часто играл в ансамбле отца на свадьбах и банкетах либо в дуэте с братом — в злачных местах в Сторивилле. Конечно, он впитывал мультикультурную музыку родины джаза, внутри которой унылый

деревенский блюз занимал довольно скромное место, ведь в Нью-Орлеане не очень любят грустить. Тем не менее, когда Лонни хотел, он мог выдать настоящий корневой блюз, а мог играть и сложные джазовые пьесы.

В 1917 г. после закрытия по решению мэрии города всех «злачных мест» Сторивилла, Лонни Джонсон, как и многие другие афроамериканские музыканты, потерявшие свои рабочие места, покинул Нью-Орлеан и много лет вёл жизнь странствующего музыканта, неизменно производя впечатление на коллег своей виртуозностью и мульти-

инструментализмом. Вот что говорил о нём великий блюзмен Биг Билл Брунзи: «Лонни владел скрипкой, гитарой, контрабасом, мандолиной, банджо и вообще почти всем, из чего можно извлечь музыку, и отлично играл на всём, что попадало ему в руки; а ещё он пел, и тоже здорово». Главное, что поражало в игре Джонсона на гитаре, — это то, что он, исполняя соло, не «чесал» по всей гитаре аккордами, как тогда обычно делали, а играл мелодические линии на отдельных струнах. Это было новаторство, — так в афроамериканской танцевальной музыке тогда ещё никто не играл.

Эти удивительные способности помогли Лонни в середине 20-х годов попасть в состав студийного оркестра *Okeh*. Причём история его прихода на лейбл тоже весьма характерна.

Джонсон в это время работал аккомпаниатором в системе *ТОВА*. Theater Owners Booking Association — Ассоциация владельцев концертных залов для найма музыкантов — была организацией, с которой в 1920–1930-е гг. были связаны



Лонни Джонсон

карьеры множества афроамериканских музыкантов: это был союз владельцев более чем 100 концертных площадок, главным образом на Восточном побережье США, который устраивал «карусельные» гастролы афроамериканских музыкантов, своего рода посредническая организация между сообществом чёрных музыкантов и сообществом белых антрепренёров. Да, все владельцы площадок, входивших в *ТОВА*, были белые, поэтому музыканты иногда расшифровывали эту аббревиатуру как *Tough On Black Asses* — в «мягком» переводе, «круто взнуздаем черномазых».

Лонни Джонсон с 1924 г. работал на одну из площадок ассоциации, театр им. Букера Ти Вашингтона в Восточном Сент-Луисе — он участвовал там в концертах гастрوليрующих чёрных солистов как аккомпаниатор. Это была не единственная его работа в Сент-Луисе: он ещё играл в клубе *Katy's Red Club* дуэтом со своим братом Джеймсом по прозвищу «Ровно катит» (*Steady Roll Johnson*) — единственным, кроме него, членом когда-то многочисленной семьи Джонсонов, пережившим страшную эпидемию гриппа-испанки 1918 г. Но, конечно, никакой заработок не был лишним, а за победу в «конкурсе талантов», который в 1925 г. проводила в театре им. Букера Ти Вашингтона компания грамзаписи *Okeh*, обещали крупный приз. Игра и пение Лонни Джонсона произвели на представителей компании такое впечатление, что, помимо приза, он тут же получил контракт на запись и с 1925 по 1929 г. принял участие в десятках записей на *Okeh* (и на ряде других лейблов в Нью-Йорке, куда переехал сразу после победы в конкурсе). Так, в декабре 1927 г. Лонни Джонсон записался на *Okeh* как приглашённый музыкант с сильнейшим джазовым ансамблем тех лет «Горячей Пятёркой» Луи Армстронга (*Louis Armstrong Hot Five*) в трёх треках, один из которых, «*Hotter Than That*», содержал знаменитый дуэтный эпизод голоса Луи Армстронга и Лонни Джонсона на гитаре — один из самых совершенных для тех лет образцов взаимодействия скэтовой вокальной импровизации и отвечающего ей гитарного соло.

Ещё один пример того, что между блюзом и джазом тех лет не было непроходимого барьера: в августе 1927 г. Лонни

Джонсон участвует в студии *Okeh* в записи дебютных пластинок техасского блюзмена Алджера Александра по кличке «Техасский Александр» (*Texas Alexander*), чей грубоватый, «деревенский» стиль сформировался под влиянием сначала трудовых песен-холлеров на полевых работах, а затем — заунывных «кричалок» тюремных рабочих бригад. Тексас Александр был не в ладах с аккуратным «студийным» таймингом — пел, как в жизни, делая неровные паузы и варьируя темп, но Джонсон умудрялся точно попадать во все его «иррегулярности» и удачно дополнил своей гитарой звучание многих пластинок Александра, например — «*Levee Camp Moan Blues*» и «*Section Gang Blues*».

На том же лейбле в то время записывался и стремительно набиравший в конце 1920-х гг. популярность оркестр молодого Дюка Эллингтона. Дюк и Лонни были ровесниками, но музыкальный опыт гитариста был намного обширнее и продолжительнее. 1 октября 1928 г. Лонни Джонсон записался как приглашённый солист и с этим коллективом; классическим образцом его игры тех лет можно считать фрагмент пьесы «*The Mooche*», где после мощного тутти медных духовых гитара Лонни (он в этой записи играет на гитаре со стальным корпусом, чтобы она на фоне оркестра звучала погромче, — электрических усилителей тогда ещё не было) сначала лаконично отвечает глубокому, меланхоличному кларнету Барни Бигарда, а затем обменивается весьма горячими замечаниями с голосом популярной кабаре-точной певицы Бэйби Кокс. Дюк Эллингтон позже говорил о Лонни: «Я всегда чувствовал себя у него в долгу — наш оркестр тогда был ещё неуклюжим подростком, а его гитара добавила нам блеска».

На протяжении всей своей работы на *Okeh* Лонни Джонсон не только участвовал в записях других музыкантов, но записывал и сольные пластинки.

В 1929 году Лонни Джонсон вновь выступил в роли пионера: впервые в истории джаза он делает (опять-таки на *Okeh*) записи инструментального дуэта, где один из участников белый, а другой — чернокожий. Правда, общественные условия тогда были таковы, что признать факт «смешанности» состава публично было ещё нельзя. Поэтому на пластинках было написано, что играет дуэт гитаристов, Лонни

Джонсон был представлен своим собственным именем, а вот замечательный белый джазовый гитарист **Эдди Лэнг**, ветеран оркестров **Жана Голдкетта** и **Пола Уайтмана**, был скрыт за афроамериканским с виду псевдонимом **Слепой Уилли Данн** (*Blind Willie Dunn*). Они записали не менее тридцати первоклассных треков, разных по темпу, фактуре и характеру; больше всего запоминаются, конечно, виртуозные пьесы вроде «*Hot Fingers*», «*Two Tone Stomp*» или «*Handful of Riffs*», надолго опередившие достижения таких джазовых гитаристов 30-х, как **Джанго Райнхардт**.

Лонни Джонсон покинул *Okeh* только в 1932 г., когда прежние лидерские позиции этого лейбла были уже позади, а Великая депрессия привела к тому, что грамзаписей вообще стало делаться намного меньше — и не на какие-то проценты, а на два порядка: всего в США в 1932 г. было продано шесть миллионов грампластинок против ста сорока миллионов в 1927 г. Музыкант переехал в Кливленд, штат Огайо, где скромно работал в клубах и на радио. К концу 30-х перед нами совершенно новый Лонни Джонсон: во-первых, он играет уже на электрогитаре; во-вторых, играет он теперь почти исключительно блюз и записывается для блюзовой фирмы *Bluebird*, а в конце 40-х переезжает в Цинциннати и записывает модный танцевальный ритм-н-блюз и чувствительные блюзовые баллады на блюзовом лейбле *King*. Но к середине 50-х звезда Лонни Джонсона, казалось, совершенно закатилась. Он если и записывался, то для маленьких лейблов, которые содержали молодые энтузиасты, и при этом продолжал работать... швейцаром в отеле «Бенджамин Франклин» в Филадельфии. Только в начале 60-х поднявшаяся волна интереса к подлинному блюзу вызвала новую известность Лонни Джонсона. «Я умирал четыре или пять раз, — с присущим ему юмором писал Лонни на обложке одного из своих новых альбомов, когда ему было уже за шестьдесят, — но вот только я всегда возвращался». В середине 60-х замечательный гитарист и певец поселился в Канаде, в Торонто, где открыл собственный блюзовый клуб. Там 16 июня 1970 г. он умер в очередной раз — чтобы уже не вернуться...

Находясь под контролем *Columbia*, фирма *Okeh* сохраняла подобие собственного лица до 1935 г., когда выпуск

пластинок под этой маркой прекратился. Но «Коламбия» ещё не раз оживляла легендарный лейбл. С 1940 по 1946 г. корпорация выпускала под этой этикеткой свои «расовые» серии, потеряв право на фирменное наименование *Vocalion*; в 50-е под лейблом *Okeh* выходили записи ряда поп-певцов, а с 1965 г. права на него принадлежали молодой фирме *Epic*, которая выпускала на нём соул-музыку. В 1970 г. корпорация *CBS*, к которой перешли права на лейблы *Epic* и *Okeh*, закрыла его, но в наше время старый каталог *Okeh* вновь переиздаётся, на этот раз благодаря тому, что *Epic* теперь входит в состав гиганта *Sony BMG*, а современный блюзмен Кеб Мо (*Keb' Mo'*), который работает на *Epic*, с удовольствием выпускает свои нынешние записи под обновлённым лейблом *Okeh*.

Середина 1920-х гг. — время, когда появляются первые пластинки с записями подлинного, «сельского» или «деревенского» блюза, то есть блюзового искусства не в эстрадной, «водевильной», а в исконной, фольклорной форме. Интересно, что если водевильный блюз был связан в основном с женскими голосами, то первые «корневые» блюзмены на пластинках — почти исключительно мужчины. И одно из важнейших мест среди этих мужчин занимал уже упоминавшийся в обзоре хронологии блюзовой грамзаписи **Блайнд Лемон Джефферсон** — незрячий гитарист и певец, который стал первым исполнителем «корневого» блюза, добившимся успеха в грамзаписи, и в результате оказал огромное влияние на следующее поколение блюзовых музыкантов, для большинства которых именно пластинки Джефферсона открывали дверь в мир блюза. Исследователь раннего блюза Брюс Бэйстин собрал буквально десятки свидетельств блюзменов, пришедших к этой музыке во второй половине 20-х и в начале 1930-х гг.: все эти музыканты в один голос вспоминают, что их первыми блюзовыми опытами оказывались попытки играть и петь вместе с пластинками Слепого Лемона.

Есть относительно точные свидетельства о времени и месте рождения Джефферсона: перепись, проведённая в графстве Фристоун штата Техас в 1900 г., фиксирует факт проживания в графстве несовершеннолетнего Леммона Джефферсона

(в документах он записан именно как Леммон, а не Лемон, как он назывался всю сознательную жизнь), родившегося в сентябре 1893 г. Но более обоснованным считается вариант 26 октября 1894 г., записанный в результатах переписи 1910 г. и названный самим музыкантом при заполнении регистрационного свидетельства призывника (*draft registration*) в 1917 г. Ребёнком Лемон Джефферсон, слепой от рождения, вместе с родителями — батраками-издольщиками — ходил в баптистскую церковь в городишке Кирвин, штат Техас. Именно в церкви (негритянское баптистское богослужение славится обильным и выразительным пением) мальчик начал петь и аккомпанировать поющим на гитаре и так преуспел в исполнении баптистских песнопений, что местная ассоциация баптистских церквей начала нанимать его для выступлений на разных церковных праздниках и собраниях конгрегации, а затем юноша начал пополнять свой бюджет и другим способом — выступая на улицах Кирвина, соседнего Уортэма и ещё одного близлежащего городка, Гроусбека.

Ещё подростком Джефферсон переехал в Даллас, где афроамериканское население в 1910-е гг. в основном жило в районе Центральной авеню и Элм-Стрит. Главной артерией этого района, занимавшего чуть больше шести кварталов, был Дип-Эллум — оживлённый проезд вдоль железнодорожных путей, по обеим сторонам которого находилось изрядное количество баров, клубов и борделей. Местное население называло это место «на путях». В этом районе в те годы регулярно выступало несколько блюзовых певцов-гитаристов, имена которых (в отличие от записей) история сохранила: «Шляпка» Джонс (*Little Hat Jones*), «Смешной Папа» Смит (*Funny Papa Smith*)... Здесь, прямо на улице, под раскидистым старым деревом, постоянно пел и Слепой Лемон Джефферсон — примерно с половины десятого утра и до шести вечера, когда начинало темнеть и кто-нибудь уводил незрячего блюзмена домой. Очевидцы вспоминали, что на шее у Джефферсона висела специальная жестянка для сбора пожертвований, и когда в неё падала монетка, певец благодарил дарителя — но только если это был не пенни (монетка в один цент): звук медных центов он очень хорошо отличал от звяканья никелевых пяти- или десятицентовых

монет, и если слышал характерный медный бряк, тут же выуживал «неправильную» монету из жестянки и бросал её на землю.

Был ли Слепой Лемон совсем слепым? Некоторые факты говорят о том, что у него могло сохраниться какое-то остаточное зрение, во всяком случае, в молодости: говорят, что он даже пытался выступать в борьбе без правил и что он одно время носил с собой заряженный револьвер, который совсем уж незрячему

человеку, скорее всего, был не нужен. Одна из блюзовых певиц тех лет, знавшая Джефферсона, говорила так: «Уж не знаю, чего он там видел или не видел, но он всегда чувствовал, куда ему надо идти».

Что он пел в те годы? Скорее всего, и баптистские песнопения — госпелз, и грешные мирские блюзы; что именно исполнять — определялось по ситуации. Блюзовый певец Руби Лэйси вспоминал, что Джефферсон однажды отказался от десяти долларов, предложенных ему за исполнение какого-то блюза, «потому что он обещал матери никогда не петь блюз в день субботний» (то есть в воскресенье: афроамериканские баптисты, используя язык Ветхого Завета, иносказательно называют праздничный для большинства христиан воскресный день *Sabbath*). Говорили, что в понедельник, на следующий день после прочувствованного исполнения госпелов в церкви, Блайнд Лемон запросто мог весь вечер петь блюзы в «доме греха» — недостатка в таковых домах на Дип-Эллум не было.

Именно там, на Дип-Эллум, около 1910 г. Блайнд Лемон Джефферсон повстречал ещё одного музыканта, который на целых восемь лет стал его партнёром: его звали Хадди Ледбеттер, или «Лужёное Брюхо» — Ледбелли. Лужёное Брюхо



Блайнд Лемон Джефферсон

только что приехал с молодой женой из графства Харрисон, где вырос, и стремился найти какое-то применение своим музыкальным талантам. Он стал аккомпанировать Джефферсону на гитаре, мандолине или аккордеоне, а иногда — когда Блайнд Лемон играл какое-нибудь гитарное соло — танцевал. Правда, это было не ежедневное сотрудничество: всё-таки Джефферсон часто выступал в церквях, а Ледбелли время от времени брался за какой-нибудь физический труд, чтобы заработать лишнюю пару долларов. Но тем не менее вдвоём они даже ездили выступать (на улице, естественно) в другие города, забравшись на проходящий товарняк. Как бы то ни было, их совместные выступления закончились в январе 1918 г., когда Ледбелли, при аресте назвавшийся Уолтером Бойдом, был осуждён по обвинению в убийстве и надолго сел в тюрьму.

А Джефферсон продолжал путешествия по всему Югу — везде, где только была чёрная аудитория, готовая слушать блюзового певца. Чаще всего он, человек незрячий (или, по крайней мере, слабовидящий), ездил не один, а с «поводырём», роль которого, как правило, исполнял кто-то из подобных ему блюзменов. Если подсчитать всех блюзменов конца 1910-х — начала 1920-х, которые рассказывали, что на том или ином этапе оказались «поводырями» Блайнд Лемона Джефферсона, их число может невзначай превысить (если не в несколько раз!) число переездов Слепого из города в город; но некоторые оставили вполне достоверные воспоминания — например, Аарон Уокер, в будущем — знаменитый блюзмен **Ти-Боун Уокер** (*Aaron «T-Bone» Walker*), или гитарист **Джеймс Молэй** (свою фамилию он писал по-разному — то *Molay*, то *Mollett*), который, в свою очередь, рассказывал, как видел Джефферсона выступающим на улице вместе с блюзменом по имени **«Сладкий» Картер** (*Sweet Carter*), который играл на большой 12-струнной гитаре, но Блайнд Лемон всё равно переигрывал его по громкости (что для уличного музыканта было совсем немаловажно). Тот ли это Картер, который под именем Джордж Картер в 1929 г. записывался в собственном сопровождении на 12-струнной гитаре для *Paramount* — того же лейбла, на котором записывался и Джефферсон? Теперь трудно сказать — информации об

этом музыканте сохранилось крайне мало; даже то, что родом он был из Алабамы, — неподтверждённый факт (просто его игра на гитаре носит многие характерные черты стиля алабамских блюзовых гитаристов).

Сам же Блайнд Лемон Джефферсон впервые записался для *Paramount* в марте 1926 г. Этот лейбл к середине 1920-х продавал весьма приличные тиражи «расовых» пластинок (он и создан был как «расовый» лейбл), главным образом джаз, блюзовые инструментальные записи банджоиста «Папы» Чарли Джексона и водевильный блюз в исполнении популярных певиц Айды Кокс (*Ida Cox*), Ма Рэйни (*Ma Rainey*) и др. В отличие от погибшего двумя годами раньше под напором обстоятельств «Чёрного лебедя», «Парамаунт» устоял в начале радиоэпохи и даже преуспел, изобретя несколько совершенно новых по тем временам бизнес-моделей. Так, именно *Paramount* впервые стал торговать грампластинками по почтовым заказам, и именно *Paramount* первым из всех находившихся на Севере лейблов установил прочные деловые связи с оптовыми дилерами на Юге, где в то время всё ещё находилось большинство афроамериканской аудитории. Определённо сказать, где именно находилась база *Paramount*, трудно: основные действующие лица этой компании жили в разных городах — владелец фирмы Отто Мёзер (*Otto Moeser*) и «директор по записям» Арт Лэйбли (*Art Laibly*) работали в тихом Порт-Вашингтоне, штат Висконсин, а директор по артистам и репертуару Мэйо Уильямс (*Mayo Williams*) — почти на двести километров южнее по берегу озера Мичиган, в огромном Чикаго. Кстати, Уильямс был первым в индустрии грамзаписи афроамериканцем на столь высокой позиции: Гарри Пэйс из *Black Swan* не в счёт, его компания была полностью афроамериканской, а вот «Парамаунт» был всё-таки белым лейблом, выпускавшим для афроамериканской аудитории «расовые» записи. Впрочем, ещё точнее: *Paramount* был лейблом, который выпускал пластинки для одноименных проигрывателей (граммофонов), которые, в свою очередь, выпускала «материнская» компания — мебельная компания *Wisconsin Chair*. Именно *Wisconsin Chair* возглавлял Отто Мёзер, именно в Висконсине, в городке Порт-Вашингтон,

находились основные производственные мощности этой компании. И вот в процессе освоения новых рынков для грампластинок «Парамаунт» и начал выпускать записи для «расовой» аудитории.

«*Moody's Industrials*», статистическое издание известного агентства экономической информации за 1927 год, описывало положение этой компании в следующих словах:

«*Wisconsin Chair Company, Inc.* была создана в 1888 г. для производства мебели. Компания владеет производственными мощностями на берегу озера Мичиган в Порт-Вашингтоне, где собственный док и слипы позволяют использовать озеро как дешёвый транспортный путь. Участок примерно в пять акров полностью занят фабричными строениями и складами. Цеха построены из кирпича... Компании принадлежит также завод по производству грампластинок в Графтоне, штат Висконсин, который она сдаёт в лизинг нью-йоркским лабораториям звукозаписи. Компания также владеет долей в Объединённой фонографической корпорации в Шибойгане, штат Висконсин».

Остаётся только пояснить, что и производившие грампластинки *New York Recording Laboratories*, и изготовлявшая граммофоны *United Phonographs Corporation*, как и лейбл грамзаписи *Paramount*, принадлежали всё той же *Wisconsin Chair* во главе с Отто Мёзером, равно как и множество других компаний — например, фирма по производству школьной мебели *National School Equipment* в Атланте, которую возглавлял старший сын Мёзера.

Одним из самых успешных дилеров пластинок *Paramount* на Юге был некто **Ар Ти Эшфорд** (*R. T. Ashford*), менеджер магазина грампластинок в Далласе. Одним из продавцов в его магазине был пианист **Сэм Прайс**, который хорошо знал Блайнд Лемона Джефферсона. Вскоре далласские торговцы вышли на связь с Артом Лэйбли и предложили ему выпустить запись их местной знаменитости. В конце 1925 г. Джефферсон был вызван в Чикаго, и под присмотром Мэйо Уильямса была сделана запись первых двух песен в исполнении слепого техасского певца — «*Booster Blues*» и «*Dry Southern Blues*», которые вышли на грампластинке в марте

1926 г. и были проданы тиражом, небывалым для записи блюзового певца под собственный сольный аккомпанемент (а не блюзовой певицы в сопровождении ансамбля). Интересно, что на раннем этапе, в декабре 1925 — январе 1926, Б. Л. Дж. делал и записи религиозных песнопений: так, *Paramount* выпустил пластинку с записью баптистского духовного гимна «Он восстал из мёртвых» («*He Arose From The Dead*») в его исполнении — но, конечно, выпустить её под тем же именем, что и диски с записями грешных блюзов, было нельзя. На диске с госпелом стоял псевдоним «Диакон Л. Дж. Бэйтс». Впоследствии он ещё пару раз возвращался к этому псевдониму, исполняя госпелз.

Блайнд Лемон Джефферсон не был «ещё одним» блюзовым певцом: он был крупным талантом, большим новатором, находки которого значительно обогатили блюзовый «словарный запас». Мастерство 32-летнего Джефферсона на его записях 1926 г. (а за первой пластинкой вскоре последовал целый ряд новых) поражало современников: многие блюзмены объявили его стиль неповторимым и неподражаемым — хотя, конечно, довольно скоро другие музыканты научились повторять его новаторские приёмы, и целое поколение блюзменов прошло через подражание Блайнд Лемону. Оказал он воздействие и на следующие поколения: так, Би Би Кинг всегда решительно приписывал основы своего стиля пения и игры именно влиянию Б. Л. Дж. Ритмический контрапункт между голосом и гитарой, ставший основой блюзового исполнительства в более поздние годы, — как раз разработка Джефферсона, равно как и использование гитарных риффов и сольных каденций в качестве «филлов» — заполняющего материала между строчками блюза (более ранние блюзмены в этих местах просто играли аккомпанемент без особых вариаций).

Популярность записей Б. Л. Дж. была настолько высока, что ему иногда приходилось возвращаться в студию, чтобы записать свои песни заново. Дело в том, что тогдашняя технология позволяла изготовить только одну матрицу — металлический оригинал для прессовки пластинок на 78 оборотов в минуту — с каждого сделанного мастер-диска, оригинала записи. А с каждой металлической матрицы можно было



Мэйо Уильямс

напечатать конечное (и не слишком большое) количество экземпляров пластинок: ведь процесс прессовки пластинок предполагал довольно значительное усилие, прилагаемое к матрице. Поэтому, когда матрица приходила в негодность, нужно было делать новый мастер-диск, то есть записывать песню заново, и только с нового мастер-диска изготавливать новую металлическую матрицу. Иногда лейбл сразу делал несколько вариантов (дублей) записи, с тем чтобы по окончании тиражирования

одного варианта сделать новую пресс-форму на основе другого дубля. Сравнение этих вариантов показывает, что Джефферсон почти никогда не исполнял одну и ту же песню одинаково, то есть он не выучивал свои сочинения наизусть, а в значительной степени импровизировал прямо в студии.

Чернокожий A&R директор *Paramount* (ответственный за артистов и репертуар), Мэйо Уильямс, постоянно лично работал с Блайндом Лемоном: он обеспечивал ему билеты для приездов в Чикаго на запись, устраивал сами сеансы звукозаписи, выплачивал Джефферсону гонорары, устраивал его на ночлег и даже иногда сам приглашал к «звезде» лейбла дам лёгкого поведения. Мало того, Мэйо Уильямс привёл в «конюшню» лейбла *Paramount* ещё одну звезду — исполнителя рэгтаймов и блюзов **Блайнд Блэйка**, записи которого тоже весьма недурно продавались. Однако глава лейбла, Арт Лэйбли, все заслуги в открытии этих звёзд публично приписывал себе, что начало вызывать трения в руководстве фирмы.

Записи Б. Л. Дж. широко рекламировались. Вот типичный образец тогдашней рекламы грампластинок, которую лейбл *Paramount* публиковал в чикагском издании для афроамериканского населения *The Chicago Defender*:

БУБНОВЫЙ КОРОЛЬ («Jack O'Diamond Blues»), блюз «Слепого» Лемона Джефферсона.

«Беру! И эти беру. И одноглазого короля беру! Отличная взятка...» Вот отличная пластинка для вашего граммофона: «Бубновый король» Слепого Лемона Джефферсона, знаменитого южного блюзового певца из Далласа. Любой, кто отличит короля от туза, захочет купить эту новейшую пластинку от Paramount, номер 12373, в ближайшем магазине — или пришлите нам купон по почте!

Возможно, Джефферсону платили и не всё, что могли бы платить (блюзменам вообще платили немного), но уж точно он получал больше, чем какой бы то ни было другой блюзовый певец тех лет. Да уж, время никелевых монеток, которые бросали в жестянку на его шее, миновало! Среди блюзменов ходило много легенд о том, как много платили Слепому Лемону; самым популярным был часто повторявшийся рассказ о том, как он однажды заявился в свой родной городок на собственной машине (!) с шофёром (!!!). Мэйо Уильямс сообщал в поздних интервью, что лейбл подарил ему подержанный «форд», который в то время стоил долларов 700–750, а на банковском счету Джефферсона было целых полторы тысячи долларов.

Так или иначе, блюзмен наверняка думал, что кто-нибудь мог бы платить ему ещё больше. В марте 1927 г. его в Далласе посетили (наверняка по предварительной договорённости) два белых дельца с ещё одного популярного «расового» лейбла, *Okeh*, — **Том Рокуэлл** и **Полк Брокманн**; они взяли Джефферсона с собой в Атланту, где записали в его исполнении восемь песен; и вскоре две из этих восьми, «*Matchbox Blues*» и «*Black Snake Moan*», вышли на лейбле *Okeh* под именем Блайнд Лемон Джефферсон — Рокуэллу и Брокманну даже не пришло в голову, что известного певца, у которого, теоретически, был контракт с другим лейблом, можно было бы на всякий случай спрятать под псевдонимом. Но руководство «Парамаунта», конечно, своего не упустило. Теперь уже невозможно узнать, какие именно средства были пущены в ход и как велись переговоры между двумя фирмами, но факт есть факт: оставшиеся шесть песен Джефферсона так и не были выпущены на *Okeh*, а права на них, что

симптоматично, были зарегистрированы в принадлежавшей «Парамаунту» компании *Chicago Music*, то есть руководители «Парамаунта» забрали их в свой каталог — видимо, в качестве компенсации за то, что не стали возбуждать дело против *Okeh*. Как бы то ни было, одна пластинка Слепого Лемона всё же успела выйти на *Okeh*, неплохо продавалась (тем более, что и звучала она гораздо лучше пластинок *Paramount*, известных крайне низким качеством записи), и «Парамаунту» пришлось выпустить новую версию «*Matchbox Blues*», чтобы «перебить» продажи конкурентов, и даже утверждать в номере чикагской афроамериканской газеты *Chicago Defender* от 24 апреля 1927 г., что вышедшая на «Оке» версия блюза «Спичечный коробок», не подлинная запись Джефферсона, а подделка. Рекламный блок настаивал: «Слушайте только оригинальную запись Блайнд Лемона Джефферсона, № 12474 в каталоге “Парамаунт” — остерегайтесь подделок и имитаций!».

Джефферсон больше никогда не пытался уйти на другой лейбл: позднее его пытались переманить на *Columbia*, но он отказался при первой же попытке контакта — видимо, хорошо усвоив урок, связанный с его «побегом» на *Okeh*.

А на *Paramount* тем временем дела пошли по-новому: обострились отношения между директором по записям Лэйбли и директором по артистам и репертуару Мэйо Уильямсом. Сначала Лэйбли отобрал у Уильямса секретаршу, а затем владелец лейбла, Отто Мёзер, и вовсе сообщил Уильямсу, что тот теперь не будет свободен в своих тратах, как это было до сих пор, а будет получать только строго определённую зарплату. Уильямс понял это «послание» и в 1928 г. ушёл из фирмы, занявшись формированием «расовых» серий на лейблах *Brunswick* и *Vocalion*. Позицию директора по артистам и репертуару занял некто Алекс Робинсон, муж той самой секретарши, которую Лэйбли отобрал у Уильямса. По некоторым сведениям, именно Робинсон стал заниматься и работой непосредственно с Блайнд Лемоном Джефферсоном, крупнейшей афроамериканской «звездой» лейбла; во всяком случае, с начала 1929 г. на некоторых записях Джефферсона впервые появляется имя некоего «соавтора», которое с этого же времени возникает

в том же качестве и на пластинках других чёрных блюзменов «Парамаунта» — Папы Чарли Джексона, Джорджа Картера — и на записях афроамериканской актрисы Хэтти Макдэниел, выходивших на этом лейбле. Многие исследователи считают, что за этим именем — **А. Ламор** — скрывался именно Алекс Робинсон. Практика приписывания имён менеджеров лейбла в качестве соавторов на пластинках чёрных исполнителей тогда только зарождалась (наибольшего размаха она достигнет в 1940–1950-е гг.), но лишние доллары в виде авторских отчислений никому не мешали даже тогда.

Записи Джефферсона этого периода продолжали отлично продаваться по всему Югу и вообще везде, где была афроамериканская аудитория (общий тираж всех 43 его пластинок составил, по самым скромным оценкам, почти миллион экземпляров), а его концертные выступления — он часто ездил в турне и особенно много выступал в Техасе — собирали сотни слушателей. Хотя он продолжал числиться жителем Далласа, блюзмен имел жильё и на Южной Калюмет-Авеню в Чикаго (поскольку он постоянно ездил в Чикаго на запись), а также регулярно останавливался на несколько дней в Висконсине, дома у главы «Парамаунта» Отто Мёзера на Гранд-Авеню в Порт-Вашингтоне. Но дела его лейбла начинали идти всё хуже: с уходом Мэйо Уильямса прекратился приток новых афроамериканских артистов, продажи падали, а тут ещё подступило начало Великой депрессии... Забегая вперёд, скажем, что *Paramount* просуществовал после этого менее трёх лет — фирма обанкротилась в 1932 г. Но главной звезды *Paramount* в её каталоге к этому моменту уже не было: Блайнд Лемон Джефферсон умер в декабре 1929 г.

Относительно даты и обстоятельств его смерти существует много версий. Как обычно в случае с малограмотными чёрными блюзменами, ведшими, по возможности, весьма хорошо скрытую от представителей закона жизнь, есть и немало апокрифов или легенд. В данном случае приходится опираться именно на апокрифы, потому что многолетние поиски, осуществлявшиеся исследователями в архивах полицейского управления Чикаго, архивах чикагских больниц и даже в архивах департаментов общественного здоровья

графства Кук (в которое входит город Чикаго) и всего штата Иллинойс, не привели ни к каким результатам — копий каких бы то ни было документов о смерти человека по имени Лемон Джефферсон обнаружить не удалось. Одна легенда утверждает, что Джефферсон собирался ехать в Даллас, ему на «Парамаунте» выплатили большие деньги за несколько месяцев, и он нанял себе поводыря, чтобы добраться до вокзала, а поводырь польстился на деньги блюзмена и убил его. Другая, конечно же, задействует ревнивого мужа любовницы и отравленный кофе. Третья гласит, что в тот день разразилась снежная буря, Джефферсон заблудился и замёрз насмерть. Но рассказы работников «Парамаунта» (в том числе Арта Лэйбли) и Мэйо Уильямса (который и после ухода с лейбла поддерживал деловые отношения с Джефферсоном, выступая в роли его агента) позволяют более или менее точно воссоздать следующую картину.

Джефферсон в декабре 1929 г. жил в Чикаго со своей гражданской женой, о которой мало кто знал, — её звали, судя по всему, Роберта. В ночь с 18 на 19 декабря в Чикаго действительно разразилась самая сильная за двадцать лет снежная буря, и именно после этой бури Роберта связалась с фирмой «Парамаунт», сообщая, что Джефферсон умер от сердечного приступа дома, на Южной Калюмет-авеню. Джефферсон был нездоровым, рослым, очень тучным и рыхлым человеком, поэтому версию о сердечном приступе вряд ли стоит отмечать. Роберта просила, чтобы «Парамаунт» заплатил за перевозку тела покойного в его родной городок Уортэм, и эта просьба была выполнена: мало того, лейбл отправил с печальным грузом сопровождающего — **Уилла Эзелла**, который был на «Парамаунте» не только студийным пианистом, но и выполнял различные нерядовые поручения. Эта версия хорошо согласуется с единственным сообщением о смерти Джефферсона, появившимся в прессе, а именно с заметкой в «Уортэмском дневнике» от 3 января 1930 г., извещавшей о следующем:

«Лемон Джефферсон, сорока пяти лет, выросший в округе Уортэма, умер от сердечного приступа в Чикаго, и его тело было привезено в Уортэм для захоронения, прибыв в город в канун Рождества».

Характерно, что лейбл «Парамаунт» не сделал никакого заявления по поводу смерти своего главного артиста; напротив, ещё целых два с половиной месяца компания продолжала как ни в чём не бывало выпускать и рекламировать записи Блайнд Лемона Джефферсона, сделанные в последние месяцы его жизни (исследователи считают, что последнюю пластинку он записал 24 сентября 1929 г.). Единственный признак того, что компания прекрасно знала о его смерти, — факт, что на выпущенных в январе и феврале 1930 г. пластинках Джефферсона авторство всех песен приписано только одному лицу — таинственному А. Ламору: ведь делить авторские отчисления с подлинным автором было уже не нужно, не пропадать же денежкам. И только в марте 1930 г. лейбл, так и не сделав никакого заявления, выпускает пластинку под названием «Посвящение Блайнд Лемону». На одной стороне записан блюз под названием «Разве не грустно было узнать про Лемона» («*Wasn't It Sad About Lemon*»): его поют блюзмены Джон Бёрд и Уолтер Тэйлор, и единственное существенное, что слушатель узнаёт о смерти Джефферсона, — это что «Погода в день его смерти была холодная, было ниже нуля» (по Фаренгейту, то есть ниже -18° по Цельсию. — К. М.). А на оборотной стороне записана... проповедь под названием «Смерть Блайнд Лемона». Афроамериканский баптистский пастор Эмметт Диккинсон, в частности, говорит в ней: «Друзья, Блайнд Лемон Джефферсон умер, и мир сегодня оплакивает эту потерю... Давайте на минутку задумаемся, как жил наш возлюбленный Лемон Джефферсон, рождённый слепым. Во многих отношениях его жизнь похожа на жизнь Господа нашего Иисуса Христа. Как и Он, Лемон до тридцати лет оставался безвестным, и, как Он, всего за три года этот человек и его слова стали известны в каждом доме...».

Преподобный Эмметт Диккинсон, возможно, не очень прав насчёт возраста Блайнд Лемона: известным он стал в 32 года — но факт есть факт: карьера Джефферсона в грамзаписи продлилась всего три с половиной года, и его пластинки в те годы действительно были в большинстве афроамериканских семей в США.

Одной из самых популярных записей Блайнд Лемона, выпущенной в двух версиях дважды — в 1927 и 1928 гг., был

мрачный блюз под характерным названием «*See That My Grave Is Kept Clean*» («Присмотри, чтобы мою могилу содержали в чистоте»). Поскольку по общему настрою и пафосу эта песня гораздо ближе к госпел, чем к «грешному» блюзу (а может, и по каким-то иным соображениям), она была вновь выпущена под псевдонимом «**диакон Л. Дж. Бэйтс**» (*deacon L. J. Bates*), но по манере игры и пения, надо понимать, все прекрасно угадывали, что это запись именно Джефферсона. Песня эта получила самую, наверное, долгую творческую жизнь из всего наследия Б. Л. Дж.: её впоследствии записывали блюзмены Лайтнин Хопкинс, Би Би Кинг, фолк-рокер Боб Дилан, блюз-рокеры *Canned Heat*, рокеры *Grateful Dead* и Лу Рид, и даже одна из самых парадоксальных певиц современной музыки Диаманда Галас.

Но завет Б. Л. Дж. долго оставался невыполненным: его могилу отнюдь не «содержали в чистоте». Не было и могилы как таковой: тело музыканта было погребено на кладбище для чёрных бедняков, *Wortham Negro Cemetery*, и точное место его захоронения осталось неизвестным. В 1967 г. примерно в том месте кладбища, где хоронили бедняков в конце



Могилы Блайнд Лемон Джефферсона в Уортэме

1929 — начале 1930 г., штат Техас установил памятный знак с именем Джефферсона, но и этот памятный знак, вместе со всем кладбищем, к середине 1990-х пришёл в полное небрежение. Только в 1997 г. над предполагаемой могилой Б. Л. Дж. появилось гранитное надгробие, а в 2007 г. кладбище стало называться «Мемориальное кладбище имени Блайнд Лемона», и специальный комитет, созданный властями городка Уортэм, наконец-то стал следить за тем, чтобы вся территория старого кладбища, а вместе с ней и могила Джефферсона, содержалась в чистоте.

ИМПЕРАТРИЦА БЛЮЗА

Любой рассказ об истории блюза не может быть полным без хотя бы поверхностного рассказа о деятельности *Columbia*. Это не только старейший из существующих поныне лейблов грамзаписи — фирма была создана в 1888 г.! — это ещё и крупнейший из лейблов, занимавшийся выпуском блюзовых записей в 1920–1930-е гг.

Точно так же никакая история блюза не может быть полной без истории **Бесси Смит** — не только самой популярной блюзовой исполнительницы 1920-х, не только самой экстравагантной блюзовой певицы, которая всей своей жизнью создала классический образ «блюзовой женщины», но и действительно величайшей блюзовой вокалистки всех времён, создавшей образцы блюзового искусства, так и оставшиеся непревзойдёнными.

В рамках этой главы мы коснёмся обеих этих тем — лейбла *Columbia* и Бесси Смит, тем более что на протяжении долгих лет эти два явления блюзовой истории пересекались и взаимодействовали самым непосредственным образом.

История «Коламбии» начинается в столице США, Вашингтоне, о чём свидетельствует само имя лейбла. Вашингтон не входит в состав ни одного штата США: это особая экстерриториальная единица, именуемая «округ Коламбия» (*Disctrict Columbia, D. C.* — отсюда разговорное наименование Вашингтона «Ди-Си»). В 1888 г. **Эдвард Истон** создал в Вашингтоне компанию для продажи только что изобретённых и поступивших в широкую продажу фонографов **Томаса Эдисона** и носителей звука для этих первых устройств

коммерческой звукозаписи и воспроизведения — восковых цилиндров.

«Коламбия» не была первой фирмой по продаже фонографов, которая продавала не только чистые цилиндры для пользовательской записи, но и готовые валики с уже нарезанной на них записью (как правило — музыкальной), но — во всяком случае, в своём регионе — была одной из самых успешных. Уже в 1891 г. каталог музыкальных записей, которые предлагал лейбл *Columbia*, занимал десять страниц рекламного буклета. А в 1894 г., когда прекратила существование эдисоновская компания *North American Phonograph Co.*, «Коламбия» открыла собственное производство не только цилиндров, но и самих фонографов.

В 1901 г. компания впервые на американском рынке выбросила в продажу устройства, воспроизводившие музыку не с цилиндрических валиков, а с дисков (в то время, правда, только односторонних: двусторонние пластинки появились несколько позже). Дело пошло. На протяжении десятилетия фирма успешно конкурировала как с *Edison Phonograph Company*, продававшей фонографы с цилиндрическими валиками, так и с *Victor Talking Machine Company*, продававшей граммофоны с дискообразными пластинками. Три этих лейбла и составляли «большую тройку» американских фирм звукозаписи в начале XX столетия.

Вскоре после начала производства дисков «Коламбия» сделала радикальный новый шаг в технологии звукоиздания: отныне фирма выпускала диски, где запись была расположена не на одной стороне пластинки, а на двух! Таким образом, на одном диске оказывалось две песни — после окончания первой диск надо было просто перевернуть. Вскоре эта идея стала индустриальным стандартом. А в июле 1912 г. «Коламбия», признавая технологическую исчерпанность фонографа и его восковых валиков, полностью перешла на производство только граммофонов и дискообразных пластинок к ним. Ещё год или два компания тиражировала восковые валики из своего прежнего каталога, чтобы обслуживать нужды тех потребителей, кто уже обладал фонографами, но затем и это производство было прекращено, и в каталоге *Columbia* остались только дисковидные пластинки на 78 оборотов в минуту.

Следующий технологический прорыв случился в феврале 1925 г., когда *Columbia* начала записывать пластинки по новой, «электрической» технологии, в которой был впервые задействован микрофон (прежняя, «механическая» система записи в качестве приёмника звука использовала металлический рупор). Интересно, что *Columbia* и её основной конкурент, компания *Victor*, далеко не сразу раскрыли перед публикой это технологическое новшество, хотя использовать его начали одновременно: обе компании заключили секретное соглашение, по которому продажи записанных электрическим способом грампластинок должны были начаться только тогда, когда будет создан достаточно обширный каталог новых записей, а запасы пластинок, записанных механическим способом (и имевших гораздо худшее качество звучания), будут распроданы. Поэтому продажи пластинок, записанных по новой технологии (у «Коламбии» она называлась «*Viva-tonal*»), начались только осенью 1925 г.

В 1926 г., как мы помним, *Columbia* приобрела контроль над каталогом компании *Okeh*. «Оке» сохранял независимую репертуарную политику, но экономически был полностью поглощён «Коламбией», а это означало, что и без того немалый каталог старшей фирмы пополнился огромным каталогом младшей, состоявшим в основном из записей афроамериканских музыкантов. Вместе со всем каталогом «Оке» число артистов «Коламбии» пополнили многочисленные джазмены и блюзмены во главе с самим **Луи Армстронгом**. В 28-м, привлечённый высокой репутацией лейбла в условиях тогдашней экономической нестабильности, на *Columbia* перешёл с конкурирующей фирмы *Victor* **Пол Уайтман**, самый популярный бэндлидер в стране, руководитель «сладкого» околodgeджазового белого оркестра.

Великую депрессию «Коламбия» пережила, хотя и со значительными потерями как в тиражах, так и в составе своих артистов. Правда, к концу 30-х это был уже совершенно новый лейбл: у него были новые владельцы — концерн *CBS*, новое руководство, новая репертуарная политика и новые артисты...

Возвращаемся в начало 1920-х, период, когда первые блюзовые записи, вышедшие на лейбла *Paramount*, дали

старт лавинообразному росту продаж афроамериканской музыки, ранее вообще не записывавшейся и не издававшейся. Руководству «Коламбии» потребовалось порядка двух лет, чтобы убедиться, что это не случайный всплеск и что у этого сегмента рынка есть будущее. И 7 июня 1923 г. поступила в продажу первая «расовая» пластинка лейбла *Columbia*, первый продукт только что сформированного «расового» отдела фирмы, во главе

которого встал продюсер **Фрэнк Уокер** (*Frank Walker*, 1890–1965). Это была запись певицы Бесси Смит, сделанная 16 февраля того же года — на одной стороне «*Gulf Coast Blues*», на другой — «*Down Hearted Blues*». В течение следующих шести месяцев было продано восемьсот тысяч экземпляров этой пластинки, что сразу и на целых восемь лет сделало Бесси Смит одной из главных звёзд в каталоге *Columbia*.

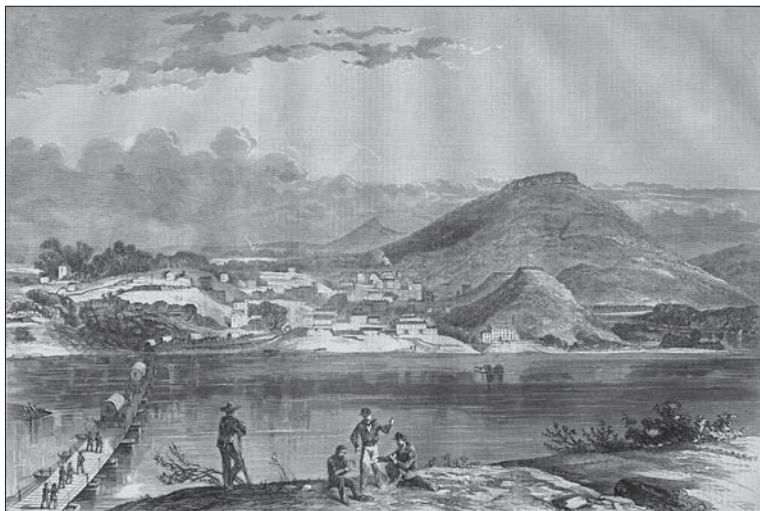
Элизабет (Бесси) Смит родилась в штате Теннесси, в городе Чаттануга, 15 апреля 1894 г. (по всей видимости; есть версия 1893 г., но менее документированная, а вот дата 15 апреля практически точная). Район города, где родилась будущая певица, назывался Низина Синего Гуся (*Blue Goose Hollow*) и в то время представлял собой район чёрной бедноты. Этого района в западной части Чаттануги давно уже нет: большую его часть снесли в 1957-м, чтобы проложить 27-й хайвей, а в 1975-м на месте меньшей части построили дорогой жилой комплекс, и поэтому в наши дни музей Бесси Смит расположен далеко от её родного квартала — в бывшем отеле в центре Чаттануги, где она пару раз выступала, уже став знаменитой.

Блю Гуз Холлоу был невесёлым районом. Его население в основном было занято на трёх заводах, окружавших эту



Вид наклейки грампластинок лейбла *Columbia* после введения «электрической» системы записи

небольшую низину у подножия холма Камерон-Хилл, — двух металлургических и одним выпускавшем керамические трубы. Но улицы самого района даже не были отмечены на карте города, красиво и подробно изданной в 1895 г. к открытию в Чаттануге национального мемориала событий Гражданской войны (а Чаттануга в 1861–1865 г. была важной точкой на карте боевых действий, здесь состоялось два крупных сражения и было похоронено множество солдат и офицеров обеих армий). Современники вспоминали, что в Низине Синего Гуся жило всего несколько белых семей с самыми низкими доходами; остальное население было сплошь чёрное. Здесь царили нищета и антисанитария, и единственным признаком цивилизации был трамвай, на котором можно было добраться до церквей и присутственных мест в центре Чаттануги.



Вид на город Чаттануга в 1860-е гг.

Как и большинство соседей, отец Бесси, Уильям Смит, приехавший с женой и малолетними детьми из Алабамы в конце 1880-х, работал на заводе — он был чернорабочим в литейном цеху. К тому моменту, когда Бесси было четыре года, он числился уже квалифицированным дробильщиком и зарабатывал... ни больше ни меньше — двенадцать

долларов в неделю. А семья на тот момент состояла из десяти человек: родители и восемь детей.

Но у Уильяма Смита было ещё одно занятие: он был баптистским пастором. Точнее, не пастором, а министрантом (*minister*) — мирянином, который вёл часть службы, выступал с проповедью и т. п. Неудивительно, что Бесси получила, по крайней мере в раннем детстве, баптистское воспитание и во взрослом возрасте, бесконечно предаваясь самым разнообразным порокам, тем не менее время от времени ходила в церковь и даже водила туда музыкантов и танцовщиц своего шоу, если они оказывались где-нибудь на Юге и были в состоянии встать воскресным утром достаточно рано. Мало того: её способ доносить до слушателя историю, о которой она пела, её специфическая, обезоруживающе мощная подача текста песни, её манера вызывать слушателя на проявление эмоций, провоцировать в слушателе непосредственный эмоциональный отклик совершенно точно сформирована именно афроамериканской баптистской церковью и теми традициями, которые в ней царили, — прежде всего традицией непосредственно реагировать на слова проповедника, взаимодействовать с ним, вступать в своего рода диалог.

Вот как описывал один из концертов Бесси Смит в ноябре 1925 г. писатель **Карл Ван Вектен**, оставивший любопытные воспоминания о великой певице:

Воодушевлённая могущественной магнетической личностью этой монументальной женщины с гипнотизирующим голосом, трепещущим от страсти и боли, чёрная и иссиня-чёрная толпа разразилась полуистерическими, полурелигиозными криками горя. В воздухе звенело бесчисленное «аминь». Когда Бесси со сцены провозгласила: «Я, и верно, люблю тебя, но терпеть твоё отношение больше не буду», девушка, сидевшая неподалёку от нас, вскричала: «Воистину! Говори, говори, сестра!».

Да, это описание концерта блюзовой певицы в Ньюарке, штат Нью-Джерси; но с таким же успехом эти строки могли быть и описанием проповеди влиятельного чёрного пастора где-нибудь на Юге.

Бесси рано осталась без родителей. Отец умер, когда ей было шесть или семь лет; мать последовала за отцом, когда Бесси ещё не исполнилось десять. Умерли и двое из братьев. Вся остальная семья — сёстры Бесси, Тинни и Лулу, и братья Эндрю и Кларенс, — осталась на руках Виолы, старшей сестры, у которой от неведомого «проезжего молодца» уже был и свой ребёнок. Бесси позднее описывала дом, где они жили в Чаттануге, как «ветхую лачугу, где крыс было гораздо больше, чем Смитов». Но Смитов тоже было немало, и все они хотели есть. Виола зарабатывала тем, что брала на дом стирку — и стирала от зари до зари, делая перерывы только для того, чтобы приготовить более чем скромную еду для своей дочери, братьев и сестёр.

В 1904 г. семья лишилась старшего брата: Кларенс, который был на несколько лет старше Бесси, уехал со странствующим менестрельным шоу **Моузека Стокса**, куда его наняли в качестве конферансье. Прирождённый клоун и лицедей, он как нельзя лучше подходил для этой работы.

Пример Кларенса вдохновил девятилетнюю Бесси на то, чтобы вместе со вторым братом, Эндрю, начать выступать на улице, рассчитывая на «никели» и «даймы» (пяти- и десятицентовые монеты) от прохожих. К этому моменту семья перебралась из Блю Гуз Холлоу в ещё более дешёвый район, Тэннери-Флэтс, на самом берегу реки Теннесси (сейчас этого скопища домиков, сдававшихся внаём поквартирно, уже нет: на этом месте теперь проходит 24-й хайвэй, стоят однотипные обшарпанные индустриальные здания и склады вдоль унылой Суперспан-авеню, а вдоль самой реки ещё что-то строят). Во-первых, расходы на наём такой квартиры были ниже, во-вторых, школа на Западной Мэйн-стрит, куда ходили младшие Смиты (в том числе и Бесси), была ближе. А кроме того, ближе были и оживлённая Девятая улица, где находились почти вся «развлекательные» заведения для афроамериканского населения Чаттануги и где Бесси могла петь под гитарный аккомпанемент Эндрю. Говорят, многие прохожие поражались мощи голоса этой девочки, крупной не по годам; хотя приятель Эндрю, некто Уилл Джонсон, вспоминал почти 70 лет спустя, что лично ему казалось — актрисы и танцовщицы в Бесси пока что больше, чем певицы.

Старшая сестра, Виола, говорят, не одобряла этих занятий сестрёнки и братца, но ей очень нравилось, что они приносят деньги — иногда по целых восемь долларов за раз.

Когда **Кларенс Смит** вернулся в Чаттанугу в 1912 г. опытным конферансье популярного менестрельного шоу, Бесси была уже совсем не маленькой девочкой. В 17 лет росту в ней было почти шесть футов (180 см), а весила она килограммов восемьдесят. Она уговорила брата устроить ей прослушивание в менестрельную труппу Моузеса Стокса и без труда прошла его; правда, в труппе была собственная певица, и очень известная, поэтому Бесси на первых порах стала у Стокса танцовщицей. Классический блюзовый миф, впрочем, гласит, что не было никакого прослушивания, а было похищение — беззащитную маленькую девочку запихнули в мешок и, уже в поезде, вывалили, брыкающуюся и визжащую, под ноги блюзовой певице Ма Рэйни. Но это — только миф, причём сочинённый, как теперь известно, белым автором. Вряд ли нашёлся бы мешок, в который можно было бы с лёгкостью запихать 80-килограммовую Бесси; да и сама Бесси рвалась уехать с труппой Стокса так, что сама кого хочешь запихала бы в мешок, если бы ей вздумали мешать. Только одна деталь имеет в этом мифе отношение к реальности: имя Ма Рэйни. Дело в том, что именно **Гертруда «Ма» Рэйни** и была основной певицей труппы Моузеса Стокса.

Ма Рэйни (*Ma Rainey*) была лет на восемь старше Бесси Смит. Это была дородная женщина с золотыми зубами, обожавшая бусы, носившая экстравагантные платья и певшая почти исключительно блюзы, что делало её, в общем-то, первопроходцем женского блюзового вокала. Одна из классических звёзд раннего блюза Айда Кокс, которая принадлежала к поколению Бесси Смит, вспоминала: «Мы, женщины, в те времена не пели блюз». А Алберта Хантер, ещё одна ранняя блюзовая вокалистка, в начал 1910-х выступала в кабачках чикагского Саутсайда с репертуаром, который, как она сама определяла, «был так же далёк от джаза и блюза, как американский гимн». Но Ма Рэйни специализировалась именно на блюзе, причём не в приглаженном водевильном стиле, который станет популярен в начале 20-х, а в грубой, почти мужской манере, заимствованной именно у мужчин — уличных



Гертруда «Ма» Рэйни

исполнителей блюза. У неё был низкий голос и резкая атака, но её фразировка — судя, правда, по более поздним записям (1920-х гг.) — уже приближалась к более искушённым, «городским» блюзовым формам.

Ещё один классический блюзовый миф гласит, что в первые годы работы Бесси Смит в менестрельном шоу Стокса Ма Рэйни «научила её петь». Чтобы убедиться, что это всего лишь миф, достаточно послушать подряд записи Ма и Бесси: ничего

нет более различного, чем их голоса и вокальные манеры. Актёр Ли Уиппер, который впервые услышал Бесси в Атланте в 1913 г., говорил, что «быть может, Ма показала ей пару танцевальных движений и научила одеваться для выступлений, но что касается пения, то Бесси родилась с тем голосом, с которым я её услышал, и её никто ничему не учил. Тогда, в Атланте, она ещё, может, и появлялась на сцене в том, в чём ходила по улице, но она была прирождённой певицей и притягивала к себе всё внимание. Ей тогда ещё платили всего десять долларов в неделю, но когда она пела, ей на сцену кидали деньги, и после каждого выхода на сцену у неё оказывалось три-четыре доллара». Это подтверждал и бывший аккомпаниатор Ма Рэйни пианист **Томас Дорси**: «Бесси была прирождённой звездой, и я не припомню, чтобы Ма Рэйни когда-нибудь говорила, что чему-то учила её».

Атланта стала базой для Бесси: здесь она регулярно выступала в концертном зале *81 Theatre*, отсюда ездила по всему Югу с менестрельными шоу Пита Уирли, Сайласа Грина и др., как правило, в составе хора (но у неё часто бывало по одному-два сольных вокальных номера в течение шоу). Влиятельный афроамериканский шоу-продюсер **Ирвин Миллер** прослушивал её для своего шоу в 1913 или 1914 гг.:

«Она была прирождённая певица, даже тогда, но в нашем шоу должны были принимать участие только девушки со светло-коричневой кожей, а Бесси была очень чёрная, что не совпадало с моими стандартами. Я велел менеджеру избавиться от неё, что он и сделал».

Только в 1921 г. Бесси Смит вслед за бесчисленными представителями чёрного шоу-бизнеса переехала на Север, куда в течение 1918–1921 гг. с Юга мигрировало более полутора миллионов афроамериканцев. Она поселилась в Филадельфии. Мир шоу-бизнеса гудел, взбудораженный неожиданным успехом первых блюзовых пластинок, прежде всего записью Мами Смит «*Crazy Blues*», о которой мы говорили в главе о лейбле *Okeh*. Выяснилось, что чёрные американцы — это тоже рынок, и рынок с большими перспективами! Фирмы грамзаписи одна за другой формировали «расовые» отделения или даже принимались выпускать «расовые» серии на своём основном лейбле: *Black Swan*, *Okeh*, *Paramount*, *Vocalion*... Наконец, самая крупная из тогдашних фирм грамзаписи, *Columbia*, тоже созрела для выпуска «расовых» записей.

Как именно Бесси Смит попала на *Columbia* — до сих пор остаётся загадкой. Как и в случае, например, с попаданием Этель Уотерс на *Black Swan*, разные люди рассказывали эту историю совершенно по-разному.

Так, продюсер её пластинок и свеженазначенный в 1923 г. глава «расового» отдела «Коламбии» Фрэнк Уокер рассказывал, что слышал пение Бесси ещё в 1917 г. в Алабаме и, как только встал вопрос о том, чтобы записать что-нибудь для афроамериканской аудитории, тут же отправил нашего старого знакомого Кларенса Уильямса на её поиски на Юг.

Правда, эта версия не очень согласуется с тем фактом, что Кларенс Уильямс прекрасно знал, где искать Бесси Смит, так как ровно за две недели до назначения Уокера главой «расового» отдела «Коламбии» Уильямс уже привозил Бесси Смит в Нью-Йорк прослушиваться для лейбла *Okeh*. Правда, это прослушивание кончилось ничем: Бесси что-то запела перед рупором записывающего устройства, но, не допев даже до середины, остановилась и сказала: «Стоп, мне

надо отхаркаться!». На этом прослушивание и закончилось: на *Okeh* решили, что она слишком неотёсанна и груба.

Мало того: если верить Кларенсу Уильямсу — Фрэнк Уокер тоже прекрасно знал, что Бесси Смит живёт в Филадельфии, потому что Уильямс ему рассказал о неудачном прослушивании на «Оке». А если судить по студийным протоколам фирмы Томаса Эдисона *Edison Phonograph Company*, то она и вовсе никуда из Нью-Йорка не уезжала, так как всего через несколько дней после прослушивания на «Оке» прошла прослушивание и у Эдисона. Рукой самого **Томаса Алвы Эдисона**, изобретателя фонографа, электрической лампочки, угольного микрофона, кинопроектора и электрического трамвая, на протоколе было начертано: *NG*. Это означало «*no good*» — «не годится».

Наиболее достоверная версия исходит от мужа Бесси. Да, она к этому моменту уже была замужем, причём, как говорят некоторые источники, уже во второй раз. О первом муже сохранились только легенды: мол, женаты они были совсем недолго, несколько месяцев в 1920 г., после чего муж, богатый южанин со странным именем Эрл Лав (буквально — «Граф Любовь»), умер. Нового мужа звали **Джек Джи** (*Jack Gee*); они встретились в Филадельфии, в кабаре *Horan's*, где Бесси выступала, а Джек служил охранником. Он был крупный парень, вполне под стать монументальной Бесси, и обладал таким же взрывным и неуправляемым темпераментом, как она, но при этом был, мягко говоря, не слишком выдающимся мыслителем и (в отличие от Бесси, доучившейся в школе как минимум до восьмого класса) толком не умел читать. В 1971 г. Джи, который почти на четыре десятилетия пережил бывшую жену, рассказывал: «В Филадельфии на Саут-стрит был маленький магазин грампластинок, которым владел Чарли Карсон. Чарли любил слушать Бесси в *Horan's* и постоянно говорил ей, что она гораздо круче Мами Смит, которая в этот момент была в моде. И вот он-то сказал Кларенсу [Уильямсу], что Бесси надо бы прослушаться на “Коламбии”. Я думаю, он просто хотел, чтобы она выпускала пластинки, потому что она была лучше, чем все остальные, и её пластинки наверняка хорошо продавались бы».

Джек Джи, парень вообще-то очень прижимистый и неохотно расстававшийся с деньгами, тем не менее определённым образом вложился в успех жены, а именно заложил свою униформу охранника и карманные часы, чтобы купить Бесси достаточно модное платье для прослушивания на «Коламбии».

Так или иначе, после технически неудачной первой попытки записи 15 февраля 1923 г., на следующий день Бесси сделала запись, которая стала её первым хитом. Но Уокер даже не стал дожидаться результатов продаж, а сразу предложил Бесси годичный контракт, по которому она была обязана записать минимум 12 «годных» песен, и назначил следующую запись на апрель — тогда было записано четыре песни.

Именно к этому времени и относится пресловутый визит Бесси и её мужа в контору Кларенса Уильямса. Напуганный до полусмерти Кларенс, спрятавшись под столом, слушал, что думают (и говорят!) о нём Джим и Бесси, пока они рвали над его головой фальшивый контракт, по которому Уильямс забирал половину причитавшихся Бесси выплат от «Коламбии». К тому моменту, когда 7 июня 1923 г. первая пластинка появилась на прилавках магазина, у Бесси уже был прямой контракт с лейблом.

Тут мы видим начало работы «технологий успеха», ставших вскоре классическими приёмами работы индустрии грамзаписи. Сразу после сенсационного начала продаж, когда пластинка Бесси Смит продавалась десятками тысяч



Бесси Смит в 1923 г.

экземпляров в неделю, «Коламбия» отправляет певицу в турне. В будущем, когда Бесси получит почётное прозвище «императрицы блюза», она будет путешествовать с огромной труппой и сложной постановкой, но в то первое турне летом 1923 г. она отправилась налегке, даже без мужа, который всё ещё работал охранником в Филадельфии. В этом туре она выступала вдвоём с аккомпаниатором — пианистом **Ирвингом Джонсом**, и журналисты афроамериканских газет по всему Югу описывали многосотенные очереди у концертных залов, где она выступала.

Первая пластинка Бесси Смит стала одновременно и самой популярной её работой в грамзаписи: *Columbia* только в течение первых шести месяцев, то есть с июня по декабрь 1923 г., продала восемьсот тысяч копий диска, на одной стороне которого был записан «*Gulf Coast Blues*», а на второй — «*Down Hearted Blues*». Но это была не единственная её успешная запись. Всего в течение первого года действия контакта с лейблом Бесси вместо двенадцати полагавшихся по контракту песен записала тридцать восемь, став не только самой продаваемой блюзовой певицей того времени, но и своего рода мерилом блюзового мастерства, эталоном, со звучанием которого теперь сравнивали всех остальных исполнителей блюза.

Бесси моментально обрела уверенность в собственном голосе и своих исполнительских возможностях, которой ей, как намекали некоторые исследователи, могло не хватать в предшествовавшие годы, и в эти месяцы много и упорно работала — не только в студии, но и на гастролях. Осенью 1923 г. её муж Джек, которого серьёзно потряс внезапный успех жены (главным образом, хотя он этого никому и не говорил, страдало его самоуважение: её еженедельный доход внезапно оказался в десятки раз выше того, что он зарабатывал в охране), неожиданно уволился со своей работы и, не предупредив благоверную, появился в Атланту, где она всё ещё базировалась в зале «*81 Theatre*». Бесси была рада видеть супруга, а вот он чувствовал себя не в своей тарелке: он не понимал нравов шоу-бизнеса и, будучи, в сущности, простым деревенским парнем, в силу своей патриархальности

не мог с ними до конца примириться. Но тот ворох наличных долларов, которые зарабатывала Бесси, заставлял его если не мириться с вольными нравами закулисья, то, по крайней мере, до поры до времени держать язык за зубами. Ему так нравилось одеваться в отличные костюмы, носить дорогие шляпы и услаждать своё «я» званием «менеджера шоу Бесси Смит», что он делал вид, что ему нравится и всё остальное, в том числе и мало соответствовавшие понятиям о приличии привычки людей шоу-бизнеса. Племянница Джека, **Руби Уокер**, в этот период стала одной из «хористок» шоу Бесси; она впоследствии вспоминала, что «Бесси позволяла Джеку думать, что он управляет её делами», хотя все знали, что на самом деле это делают её брат Кларенс Смит и племянник **Ти Джей Хилл**. «Джек приходил на репетиции и штрафовал танцовщиц, если они пропускали шаг или недостаточно высоко вскидывали ноги; потом он повадился играть с музыкантами в карты, таким образом выуживая у них кое-что из того, что они зарабатывали у Бесси. Она всё это ему спускала, но скоро весь персонал шоу возненавидел Джека».

Ещё жёстче описывала роль Джека в шоу Бесси жена Кларенса Смита, Мод: «Джек не умел управлять ничьими делами, даже своими. На афишах он писал «Джек Джи представляет Бесси Смит» и называл себя менеджером, но он даже билеты продавать не умел. Правда, он умел считать деньги, и ещё выпрашивать деньги, но это всё, что он умел». Руби Уокер подтверждала: Джек действительно поступил на полное содержание своей жены. «Она ему купила всё, что у него теперь было, — одежду, часы, даже «кадиллак», так что то платье ему многократно возместилось».

Бесси и себя не забывала — у неё теперь были намного более роскошные платья, чем то, что ей когда-то купил для прослушивания Джек, а также меховые шубы и прочие признаки роскоши, но квартира в Филадельфии оставалась довольно скромно обставленной: ни Бесси, ни Джек почти и не бывали там — певица всё время гастролировала.

Основной доход певице приносили именно гастролы. Хотя её записи на «Коламбии» оплачивались выше, чем записи любых других афроамериканских артистов (и даже многих белых), и хотя даже ещё до заключения следующего

годового контракта весной 1924 г. Уокер существенно увеличил гонорары Бесси, они всё ещё составляли двести долларов за одну пригодную для издания запись песни («сторону», как говорили тогда в шоу-бизнесе, имея в виду, что одна песня помещалась как раз на одну сторону тогдашней грампластинки). Нетрудно подсчитать, что напрямую на грамзаписи Смит заработала в течение первого года что-то между 3800 и 7600 долларов, но грамзапись приносила гастролирующему артисту огромный не прямой доход: телевидения ещё не существовало, радио только что появилось и ещё не имело широкой аудитории (да ещё пока и не умело проигрывать пластинки в эфир, обходясь исключительно «живой» музыкой в студии), так что грампластинки были единственным — и в силу широчайшей распространённости — мощнейшим средством рекламы концертов артиста.

Сами же диски, в свою очередь, рекламировались достаточно широко, — хотя иногда и странными, по нынешним представлениям, способами. Не будем забывать, что это начало 20-х, время всё ещё господствующего расизма, и на Юге расизм был ещё естествен, как воздух (в конце концов, рабство в этом регионе было отменено всего лет 60 назад). Так, в городке Александрия, штат Луизиана, белые владельцы мебельного магазина Каплана (заметим, здесь грампластинки всё ещё продаются именно в мебельном магазине, так как понятие «звуковоспроизводящая техника» всё ещё связано с изготавливающими эту технику мебельными фирмами!) устроили распродажу пластинки Бесси Смит «*Jail House Blues*» («Тюремный блюз»), в качестве рекламы выставив в витрине чернокожего паренька, одетого в тюремную робу. Вышедший 1 января 1924 г. номер тогдашнего профессионального журнала звукозаписывающего бизнеса, *The Talking Machine*, с умилением писал в типично южных расистских выражениях: «Витрина стоила менее 20 долларов, включая стандартную профсоюзную плату цветному парню, который в последнюю минуту отказался было лезть за стекло: он боялся, что его подружка пройдёт мимо и увидит его в тюремной одежке. Фирма обещала ему послать его смуглой возлюбленной пластинку, которую он рекламировал, и тогда он решился».

К весне 1924 г. Бесси была, по стандартам афроамериканского сообщества, богата — настолько, что её мечта вытащить своих сестёр из нищеты начала осуществляться. Современники свидетельствовали, правда, что муж Бесси — Джек — был этим не очень доволен. Он с первого знакомства невзлюбил старшую сестру Бесси — Вай, а та — его. Каждый из них хотел быть единственным любимцем разбогатевшей Бесси. Но Бесси знала, как восстанавливать статус-кво. Руби Уокер, племянница Джека, позже вспоминала: «Однажды он начал скандал из-за Вай. Тогда Бесси пошла и купила ему костюм за двести долларов. Это заткнуло Джеку глотку».

Руби Уокер в этот период стала штатной танцовщицей в шоу Бесси Смит, и её «быстрые пляски» были даже отдельно упомянуты — и расхвалены — в рецензии на первые выступления Бесси в Чикаго, опубликованной газетой *Chicago Defender* 5 мая 1924 г. Редактор отдела развлечений, Тони Лэнгстон, в этой рецензии назвал Бесси Смит «императрицей блюзовых певиц» (*Empress of Blues Singers*); впоследствии упоминание о певицах отпадёт, и титул «императрицы блюза» станет постоянным эпитетом, связанным с именем Смит, — титул этот в рекламных текстах, связанных с переизданиями её пластинок, употребляется и до сих пор.

Во время этой же поездки в Чикаго (в то время Чикаго был важнейшим, после Нью-Йорка, музыкальным рынком США, во всяком случае — для афроамериканской музыки) Бесси повстречалась со своим старым приятелем ещё по Атланте, **Ричардом Морганом**. Ричард тоже был «богатым чёрным», но разбогател он несколько иным способом — его озолотил «сухой закон».

«Сухой закон» — обозначение, стандартное для русскоязычной литературы; однако в американской истории этот период (1919–1933) называется просто *Prohibition* («Запрет») или, более иносказательно, «благородный эксперимент» (*The Noble Experiment*). «Сухим» закон стали именовать много позже; непосредственно же в эпоху действия Запрета ходило также выражение «Акт Волстеда», по имени Эндрю Волстеда, председателя юридического комитета конгресса, который способствовал принятию 18-й поправки

к Конституции США 28 октября 1919 г. Поправка была ратифицирована 36 штатами и начала действовать в январе 1920 г.; она устанавливала, что на территории Соединённых Штатов Америки «никто не может производить, продавать, обменивать, перевозить, импортировать, доставлять потребителю или предлагать клиенту какой бы то ни было опьяняющий напиток (*intoxicating liquor*)». Разрешалось только делать сидр и домашнее вино (ни в коем случае не пиво!), но исключительно для домашнего употребления, а не для продажи. Кроме этого, закон разрешал только чрезвычайно ограниченное и сопряжённое со строгим контролем производство вина для религиозных целей — например, для таинства Причастия. При этом собственно употребление «опьяняющих напитков» (которые тот же закон определял как содержащие более 0,5% алкоголя) не запрещалось — запрещался только их легальный оборот.

Естественно, это привело вовсе не к тем результатам, на которые рассчитывал автор «благородного эксперимента» — Уэйн Уилер, глава «Антисалуновой лиги». Лига эта действовала главным образом на Юге и в сельских районах Северо-Востока США, и главной её действующей силой были протестантские (баптистские, методистские и конгрегационалистские) проповедники, страстно пропагандировавшие трезвость. Надо сказать, не без причины: салуны в большинстве штатов действительно были рассадниками массового пьянства, как кабаки в царской России. Но вместо борьбы с пьянством «Антисалуновая лига», созданная ещё в конце XIX в., вела борьбу с производством и продажей алкоголя, то есть с огромным бизнесом, связанным с гигантским оборотом денег. Добившись в 1919 г. принятия «сухого закона», Лига торжествовала, — но пьянство не прекратилось, оно просто нашло новые источники, и источники эти были сплошь нелегальными: в США пышным цветом расцвело бутлеггерство — подпольное производство алкоголя и незаконный, контрабандный его ввоз из-за границы. Бутлеггеры быстро стали королями преступного мира, богатейшими и влиятельнейшими людьми во многих штатах. Особенно заметную роль бутлеггерство играло в экономике Чикаго и Детройта, так как оба этих крупнейших города региона Великих Озёр

были важнейшими точками нелегального ввоза алкоголя в США (через территорию Канады).

Одним из самых успешных бутлеггеров в чикагском Саутсайде и был в 1924 г. Ричард Морган. Он не был любовником Бесси Смит — он просто очень любил то, как она пела, и стал её самым богатым и влиятельным поклонником. У него был племянник, очень музыкальный парнишка — его звали Лайонел Хэмптон; позднее он стал одним из самых популярных музыкантов в джазе, выдающимся вибрафонистом, вокалистом-«развлекателем» и руководителем очень популярного оркестра. Юный Лайонел бывал на пирах, которые Морган закатывал в честь Бесси Смит. Много десятилетий спустя Хэмптон написал в своей автобиографии: «Они были просто друзья, но я точно знаю, что мой дядя считал: музыка Бесси Смит — это самое прекрасное, что Бог послал на землю. Когда Бесси пела, Ричард ходил по залу и шикал на тех, кто разговаривал. Он никому бы не позволил помешать ей». Лил Хардин-Армстронг, в то время — жена Луи Армстронга и пианистка его ансамбля, говорила, что Бесси была единственной, для кого Морган заставлял публику перестать разговаривать и шуметь, — даже для суперпопулярного тогда Армстронга он никогда этого не делал, «быть может, потому, что боялся Бесси — все знали, что у неё вспыльчивый нрав».

В конце 1924 г. Бесси Смит отправилась в новый, двадцатинедельный тур по США — тур, условия которого были невиданно щедрыми: она получала 2000 долларов в неделю (правда, из них же она оплачивала переезды, работу музыкантов и танцовщиц и их сценические костюмы) и имела право делать в течение тура регулярные перерывы, чтобы записываться в студии или просто ездить домой в Филадельфию. Тур проходил по залам, владельцы которых составляли ТОВА (*Theatre Owners Booking Association* — впрочем, как мы помним, афроамериканские артисты, которыми непосредственно и занималась эта ассоциация белых менеджеров, расшифровывали эту аббревиатуру как *Tough On Black Asses*, т. е., переводя самым мягким возможным образом, «Круто взнуздаем черномазых»). За 13 лет существования ассоциация обрела, мягко говоря, не слишком хорошую

репутацию — не только благодаря грабительским условиям, на которых залы *ТОВА* нанимали чёрных артистов, но и потому, что на эти условия всё чаще соглашались только третьеразрядные исполнители, и качество предлагаемых афроамериканской аудитории развлечений сильно упало. Блестящие условия, предложенные Бесси Смит, были призваны улучшить имидж ассоциации и качество предлагаемых ею услуг, и ассоциация этого нисколько не скрывала, а, напротив, именно так и сообщала в своём пресс-релизе по поводу начала гастролей Бесси.

В этот тур Джек Джи со своей супругой почти не ездил — по его словам, потому, что «увлёкся охотой». Трудно сказать, что именно он делал на самом деле. «Мы никогда так и не узнали, на что он охотился, — рассказывала впоследствии Руби Уокер. — Почти наверняка его, с позволения сказать, добыча передвигалась вовсе не на четырёх ногах. Но и Бесси, конечно, не была ангелом. Как Джек исчезнет, она обязательно напьётся самогонки. Ну и пила же она! Но я её не виню за то, что она изменяла Джеку, в конце концов, кто он был без неё? Если бы не она, он бы так и охранял какую-нибудь дверь в Филадельфии».

А Бесси таки изменяла Джеку. На некоторое время её любовником стал новый музыкальный руководитель её шоу, пианист Фред Лонгшоу. Бесси даже сняла дополнительную квартиру в Филадельфии для встреч со своим пианистом. Но Фред довольно быстро оборвал эти отношения: он боялся Джека, тем более что тот обычно возвращался со своей «охоты» без предупреждения. В Чикаго Бесси и Фред приехали уже вновь просто как певица и её аккомпаниатор; рецензент газеты *Chicago Defeneder* воспева хвалу продолжительному соло Фрэнка в «*Work House Blues*» и сообщил, что в первый же вечер выступлений Смит в Чикаго на все три концерта (она давала три недлинных концерта за вечер) все билеты были проданы задолго до начала. Примерно такая картина была и в других городах, через которые пролегал гастрольный маршрут, что позволило вашингтонской афроамериканской газете *Journal and Guide* с гордостью написать: «У нашей расы никогда ещё не было звезды с большей популярностью».

1925-й был, пожалуй, лучшим годом в творчестве Бесси Смит. Это был первый год, когда в звукозаписи стала использоваться новая технология — электрическая: звук теперь воспринимался не механическим раструбом, а электрическим микрофоном, и тогдашние микрофоны, при всём своём несовершенстве, всё-таки передавали нюансы и оттенки богатейшего голоса Бесси гораздо лучше примитивных механических систем. Кроме того, качество её записей выросло ещё и в чисто творческом плане: теперь с ней играл не один аккомпаниатор-пианист, а целый ансамбль, в том числе — дважды за этот год, в январе и мае — с участием самого Луи Армстронга, самого популярного на тот момент джазового трубача (вернее, корнетиста).

Творчество творчеством, но в личном плане Бесси всё глубже погружалась в «блюзовый стиль жизни». Весной того года она неделю выступала в родной Чаттануге, куда вернулась впервые с тех пор, как стала выступать с шоу Моузеса Стокса. Джек оставался дома в Филадельфии, и Бесси отпраздновала возвращение в родные места грандиозной гулянкой где-то на чёрной окраине города — гулянкой, которая завершилась тем, что один из гостей пырнул её ножом. Рана была довольно серьёзной: некоторые источники даже сообщали впоследствии, что нападавший бежал, оставив нож в теле Бесси, которая не решилась вынуть лезвие сама и вынуждена была поехать в больницу, где доктора извлекли нож из раны и сделали перевязку. Впрочем, на следующий день Бесси вышла на сцену как ни в чём не бывало.

В этом туре у неё был новый любовник — танцор Артур Питтс по кличке «Эгги», выступавший в её шоу. Но благосклонность «императрицы» к Эгги продлилась недолго. Уже в мае, когда она вновь отправилась в Нью-Йорк записываться вместе с Луи Армстронгом, у неё случился новый загул — после записи она пропала на несколько дней. Впоследствии выяснилось, что эти дни она провела в номере одного из отелей в Гарлеме с одним из оркестрантов Флетчера Хендерсона.

Летом 1925-го она отправилась на новые гастроли. Теперь всё было уже совсем всерьёз: в туре участвовали три танцора, несколько хористок (включая Руби Уокер), чёточник, ансамбль из семи музыкантов и три комедианта,

в том числе брат Бесси — Кларенс, который был ещё и менеджером шоу в этой поездке. Мало того, в Атланте труппу ждал организованный Кларенсом сюрприз — собственный железнодорожный вагон! Прежде труппа по приезду в некоторые города должна была расходиться по частным домам своих чёрных слушателей, так как отелей для чёрных во многих местах просто не существовало. Теперь звёздный статус Бесси позволял везде кататься в собственном вагоне; при выезде в следующий город вагон просто прицеплялся к рейсовому поезду, а в точке назначения отгонялся на запасной путь, становясь комфортным жильём для всей труппы.

Мы уже упоминали белого писателя Карла Ван Вектена, оставившего впечатляющие описания концерта Бесси Смит в Нью-Джерси в ноябре 1925 г. Ван Вектен был, наверное, одним из первых белых поклонников Бесси Смит — он покупал минимум два экземпляра каждой новой её пластинки, начиная с самой первой: один — для воспроизведения, другой — для хранения. Но до ноября 1925-го он никогда не слышал её «живьём», и обстоятельства его первого живого знакомства с искусством Бесси весьма характерны для нового слоя её поклонников — белых либеральных интеллектуалов, допускавших в свой круг двух-трёх чёрных интеллигентов и с интересом изучавших открывавшуюся их глазам культуру афроамериканского меньшинства.

Она была очень крупной, и на ней было малиновое шелковое платье, всё покрытое многоцветными блёстками. Её лицо было красиво зрелой красотой тёмного Юга, глубокого бронзового оттенка, и бронзовыми были её обнажённые руки. Медленно приблизившись к огням рампы под аккомпанемент рыдающих приглушённых медных духовых, монотонных африканских ударов барабана и повторяющихся движений пианиста по чутким клавишам, она начала свои странные ритмические заклинания голосом, полным крика, стоны, мольбы и страдания, диким, грубым эфиопским голосом, резким и вулканическим, но и успокаивающим, и чувственным, пропускаемым меж накрашенными губами и белейшими из зубов, слегка раскачиваясь в такт, как это в привычке у негров...

Долгие годы это описание (написанное, впрочем, гораздо позже — в 1947 г.) оставалось одним из лучших источников в наших представлениях о том, как именно выглядели выступления Бесси Смит на сцене в период её наибольшей популярности — тот период, когда она была самым высокооплачиваемым афроамериканским музыкантом.

А со следующего года начался неизбежный, при столь безудержно «блюзовом» образе жизни, закат. Правда, он был медленным, но насыщенным событиями.

Прежде всего, на записях Бесси Смит вновь на некоторое время появился Кларенс Уильямс с его не слишком-то интересной игрой. Учитывая, что Джек Джи обещал убить Кларенса, если он ещё когда-нибудь появится вблизи Бесси, остаётся предполагать, что это продюсер Фрэнк Уокер уговорил певицу вновь начать работать со своим самым удобным ассистентом. Правда, ради конспирации перед Джеком имени Кларенса Уильямса как исполнителя на пластинках 1926 г. нет, зато оно есть в архивах среди имён авторов записанных блюзов: Кларенс аккуратно обеспечивал себе дополнительный доход от авторских отчислений.

Летом 1926 г. Джек Джи отправился в Чаттангу, чтобы по просьбе Бесси перевезти в Филадельфию её сестёр. Поскольку его отношения с Вай, старшей сестрой певицы, несколько не улучшились, нетрудно предположить, что это поручение оказалось для непутёвого Джека не самым приятным. Возможно, смягчить эти ощущения помог очередной подарок от Бесси: она купила мужу «кадиллак» за — ни много ни мало — пять тысяч полновесных докризисных долларов. Говорят, это была какая-то суперэкслюзивная машина прямо с демонстрационного подиума дорогого автосалона (обычный автомобиль, например «Форд» модели Т, тогда можно было купить долларов за триста), и Бесси невыразимо шокировала менеджера автосалона, прямо при нём простодушно сунув руку под юбку, чтобы извлечь толстую пачку банкнот — у неё под юбкой всегда был надет специальный фартучек с карманами, где она хранила свою наличность. Кстати, Луи Армстронг тоже любил вспоминать об этом фартучке: в 1925 г., когда он записывал вместе с Бесси

классический номер W. C. Хэнди «*St. Louis Blues*», ему случилось попросить у певицы взаймы сто долларов, и та ничтоже сумняшеся запустила руку под юбку, чтобы вытащить оттуда несколько двадцаток.

Итак, Джек был утихомирен. Семья Бесси поселилась по соседству со скромной квартирой певицы, и та купила сёстрам... ресторан, чтобы им было чем заняться.

Исследователи жизни Бесси Смит со слов Мод, жены Кларенса Смита, считают, что «императрица блюза» сознательно использовала дурные отношения между своими сёстрами и Джеком, чтобы держать муженька в узде. Так, заработанные на гастролях деньги певица пересылала в Первый национальный банк исключительно на имя сестры. Если Джеку, когда Бесси гастролировала, нужны были деньги, он телеграфировал жене, та присылала телеграмму Виоле, и Джек вынужден был идти с Виолой в банк, чтобы та получила для него ту строго определённую сумму, которую Бесси в своей телеграмме позволяла ему получить. Зато самой себе в деньгах младшей сестры Виола отнюдь не отказывала: она в этот период изрядно пьянствовала, дела в её ресторане шли ни шатко ни валко, и денежки ей нужны были постоянно.

В сентябре Бесси отправилась в очередное турне. Ассоциация *ТОВА* в это время проходила реорганизацию и не работала, но Бесси было невтерпёж покататься на своём новом железнодорожном вагоне, и она отправилась выступать на так называемых «палаточных концертах» — мероприятиях, проходивших не в залах, а в передвижном шатре вроде циркового, который она возила с собой. Шоу, с которым она гастролировала, получило название «*Harlem Frolics*» («Гарлемские радости»). В этот тур с Бесси Смит не поехала Руби Уокер, которой нужно было ещё ходить в школу, а вот Джек поехал, так как не мог долго выносить жизнь по соседству с сестрицами Бесси. Поэтому Бесси в течение этого тура была буквально образцом трезвости и высокоморального поведения. Но стоило ей отъехать в октябре в Нью-Йорк, где у неё было назначено несколько записей, как ситуация разительно изменилась: с ней не было Джека, но была Руби. Правда, юная племянница Джека провинилась было перед Бесси, так как, пока та репетировала с Флетчером Хендерсоном

в соседнем помещении, попросила Фрэнка Уокера попробовать сделать запись с ней в качестве солистки — ей казалось, что после длительных гастролей с Бесси Смит она хорошо изучила блюзовую манеру пения. Продюсер согласился, но стоило Руби запеть, как Бесси услышала, ворвалась в студию, схватила с пюпитра пачку нот, разбросала их по всей студии и заорала: «И не мечтай, никогда ты не займёшь моё место, маленькая стерва!». Правда, её гнев продлился недолго. После записи она получила от Фрэнка Уокера шестьсот долларов аванса и отправилась вместе с Руби в большой загул по своим любимым нью-йоркским кабакам. Руби рассказывала: «Она заходила в бар и говорила — вот, мол, сто долларов, закройте двери, никого не впускать и не выпускать, все пьют за мой счёт. А я бегала за ней и только успевала выхватывать у барменов сдачу, потому что они, конечно, старались сдачу утаить».

1 ноября тур «Гарлемские радости» возобновился в Озарке, штат Алабама. Бесси должна была продолжать «палаточные» концерты ещё в течение месяца, после чего концертный шатёр и железнодорожный вагон должны были встать на хранение в Алабаме, а певица — продолжить выступления во вновь открывшихся залах ассоциации «Круто взнуздаем черномазых». В туре Бесси должен был сопровождать Джек, и все ожидали, что всё опять будет тихо-мирно, как в сентябре. Но Бесси Смит не была бы собой, если бы так и случилось.

В тот день, когда шоу должно было уезжать из Озарка, болтливая танцовщица из шоу проговорилась Бесси, что, пока та была в Нью-Йорке, Джек ей изменял. Как обычно, первой пострадала вестница несчастья: здоровенная Бесси ухватила за что попало злосчастную девицу, протащила её, визжащую и брыкающуюся, через весь вагон, стоявший на запасных путях, и выпихнула на рельсы, после чего отправилась в своё купе за револьвером. Тем временем из города вернулся Джек, и, вновь выскочив на заднюю открытую площадку вагона, Бесси обнаружила муженька стоящим над рыдающей танцовщицей и пытающимся выяснить, что тут, собственно, происходит. Тогда «императрица блюза» оглушительно пальнула в воздух из своей пушки и не менее

оглушительно, во всю мощь своего великолепного голоса, заорала на весь Озарк: «Ах ты негодный мерзавец, стоит мне уехать в Нью-Йорк на запись, как ты мне тут весь кордебалет перетрахал! Ну, ты попомнишь сегодняшний денёк!» С этими словами она открыла огонь примерно в направлении Джека. Высовывавшиеся из окон вагона участники тура в ужасе заорали, потому что Бесси была настроена серьёзно, и все решили, что на сей раз Джеку пришёл конец. Но Джи припустился бежать по путям так быстро, что скоро исчез из виду, да и Бесси явно стреляла не прицельно.

Несколько дней Джек Джи не возвращался, и за это время Бесси остыла настолько, что, в свою очередь, покинула стезю супружеской добродетели, да ещё и не с мужчиной, а с одной из своих танцовщиц. Вернувшийся Джек имел возможность тоже устроить ей скандал (правда, без привлечения огнестрельного оружия), но к концу 1926 г. подобие мира восстановилось. Как стало ясно впоследствии, несмотря на бурные события в личной жизни певицы, этот год оказался весьма успешным в плане творчества — она делала удачные записи и чрезвычайно много гастролировала, причём с неизменно огромным (ну, в рамках ограниченного мирка афроамериканской музыки, конечно) успехом. И это был последний настолько удачный год в её творчестве.

1927-й начался с появления **Джеймса П. Джонсона** — безусловно, лучшего пианиста-аккомпаниатора, когда-либо работавшего с Бесси Смит. В феврале Бесси сделала первые записи с его участием — в это время она работала в нью-йоркском Линкольн-театре с шоу под довольно сомнительным названием (придуманным, конечно же, не ею) — «Бесси Смит и её Ревю смуглой девчонки», в котором участвовали, помимо Смит, порядка тридцати популярных афроамериканских артистов.

Хотя «палаточный» тур 1927 г. всё ещё считался «спродюсированным» Джеком Джи, на деле продюсером выступала сама Бесси, а всей организационной частью заведовали её брат Кларенс и племянник Ти Джей. Что же до Джека, то его роль ограничилась нанесением на борт вагона надписи «Джек Джи представляет Бесси Смит и “Гарлемские радости” 1927 года» — после чего супруг Бесси удалился на воды

(в буквальном смысле: он уехал на курорт Хот-Спрингс в Северной Каролине, славившийся горячими источниками), где, по мнению труппы, «отдыхал, ну или как там у него ещё это называлось». Предлогом его поездки на курорт был якобы перенесённый им нервный срыв — хотя, по единодушному мнению всех, кто его знал, «у таких амбалов не бывает нервных срывов».

В эти дни, как рассказывала Мод (жена брата Бесси), певица чувствовала себя «чересчур нагрешившей» и часто посещала церковные службы в тех городах, через которые пролегал маршрут вагона с «Гарлемским весельем». Мало того: по свидетельству тех, кто окружал Бесси Смит, она не только воодушевлённо пела баптистские духовные гимны в южных афроамериканских церквях, но и постоянно напевала их дома. Это вообще было довольно типично для блюзовых певиц с Юга, проходивших в своей жизни «сумрачный период»: так, к религии (в её негритянско-баптистском варианте) обратились на поздних этапах своей карьеры Этель Уотерс, Лиззи Майлс и даже Ма Рэйни, которая стала активным членом баптистской конгрегации в Коламбусе, штат Джорджия. Целых четыре месяца, пока длился тур, Бесси Смит была необычайно трезва, не устраивала скандалов и вообще, казалось, успокоилась. Да и турне, хотя и исключительно утомительное, тем не менее было довольно успешным — несмотря на быстро менявшиеся вкусы темнокожей аудитории, которая постепенно переставала ходить на блюзовых певиц с «деревенским» репертуаром. Если где-нибудь в Северной Каролине или в маленьких городках Джорджии блюзовое шоу пока ещё шло «на ура», то в Чикаго и Нью-Йорке городская негритянская аудитория уже охладевала к подобного рода развлечениям. «Палаточный» тур Бесси Смит всё ещё собирал широкую публику, но осенние гастроли по театральным залам *ТОВА* она отменила — отчасти потому, что сильно устала после длинного турне, но ещё и потому, что успех этих концертов был под сомнением.

Вернувшись домой, Бесси обнаружила, что её сёстры — Виола и Лора, которым она позволяла на её деньги содержать небольшой ресторанчик, — до такой степени погрузились в пучину употребления веселящих напитков, что их



Бесси Смит в 1927 г.

ресторанный бизнес фактически прогорел. К удивлению многих, Бесси выплатила их долги и позволила им заниматься рестораном и дальше. Зато она записала сама: четырёхмесячный период трезвости подошёл к концу. Когда в октябре 1927 г. Бесси Смит начала очередную серию выступлений в Гарлеме, её состояние, по многочисленным свидетельствам, было крайне далеко от трезвого. Прямо за углом «Лафайет-театра», где она выступала, находился *speakeasy* — типичный подпольный кабачок периода Сухого закона; она настолько часто туда спускалась даже в течение концерта, что на сцену, как говорят, её приходилось вы-

водить буквально под белы (точнее, чёрны) руки. Правда, владелец зала, Франк Шиффман, вспоминал, что главные проблемы Бесси были связаны даже не с пьянством, а с её бесконечными любовными приключениями, из-за которых она даже несколько раз не явилась на выступление.

А тут ещё дорогой муженёк, оставшийся в Филадельфии, обрадовал: Джек серьёзно проигрался в карты и в связи с образовавшимся долгом изобразил очередной «нервный срыв». Бесси пришлось улаживать его дела и снова отправлять его «на поправку» в Хот-Спрингс — с глаз долой.

Последний взлёт карьеры Бесси Смит в грамзаписи — её самая успешная, после ранних мегахитов, пластинка, записанная в марте 1928 г. под аккомпанемент её нового музыкального директора **Портера Грэйнджера** и талантливого тромбониста **Чарли Грина**, который не просто

сопровождал её пение, но вёл второй голос, чутко откликаясь на вокальную линию. Это был «Блюз пустой постели» («*Empty Bed Blues*»), необычайно выразительный и сверхоткровенный в текстовом плане (существуют недоказанные сообщения, что из-за этой откровенности в тексте блюза пластинка была даже запрещена к продаже в некоторых городах, например в Бостоне).

Тот год был для певицы временем безудержного пьянства. Современникам запомнилось эпическое явление Бесси Смит на одной из изысканных интеллектуальных вечеринок у её давнего поклонника Карла Ван Вектена. С порога было ясно, что она не собирается разыгрывать перед любопытными белыми утончённую персону. Ван Вектен изящно предложил ей выпить; Бесси с удовольствием жахнула неразбавленного джина. Перед гостями выступала британская оперная дива **Маргерит д'Альварес**, обладательница легендарного контральто. Бесси слушала её, качая головой; как только ария закончилась, блюзовая императрица устремилась к роялю, сердечно хлопнула оперную суперзвезду по спине и громогласно заявила:

— Милочка, ну вот уж что-что, а петь-то ты умеешь!

Не успело ещё выветриться эхо от этого восклицания, как настала очередь самой Бесси петь для богемных гостей Ван Вектена. «Комната была полна самых искущённых слушателей», писал позже хозяин дома, перечисляя некоторые имена, — достаточно сказать, что среди гостей был композитор **Джордж Гершвин**, в те годы находившийся на вершине славы. «Прежде чем запеть, Бесси попросила выпить и в один глоток осушила стакан джина, в котором была едва ли не целая пинта (американская пинта = 473 грамма. — *К. М.*). Затем, с зажжённой сигаретой в углу рта, она принялась за блюз всерьёз, серьёзнее некуда. За роялем был Портер [Грэйнджер] (пианист и композитор, который, собственно, и привёл Бесси к Ван Вектену. — *К. М.*). Я уверен, что никто из тех, кто был тогда в той комнате, никогда этого не забудет. Никакого актёрства, никакой имитации женских горестей, никакого притворства. Это была сама правда. Женщина вспарывала ножом своё сердце, всем нам на обозрение, — и мы страдали вместе с ней, подвергаясь её яростному

ритмическому натиску, который едва можно было вынести. Для меня это выступление было одним из величайших у Бесси Смит».

Руби Уокер в тот вечер сопровождала Бесси, путаясь в чересчур длинной для неё норковой шубке, — певица велела Руби надеть её, чтобы выглядеть побогаче (сама Бесси прибыла в шубе из горностая). «Бесси никогда не курила сигарет, и вообще он (Ван Вектен. — К. М.) рассказал только половину», — говорила она впоследствии. «Главное случилось потом, когда Бесси уходила оттуда. Когда она допела последнюю песню, а после каждой она выпивала ещё по глотку, она уже была хорошенечко пьяна. Только она закончила, Портер [Грэйнджер] бросился ко мне и говорит: “Давай-ка уведём её по-быстрому, пока она не стала показывать им зад”. Мы по-быстрому надели на неё шубу и потащили к выходу, и тут вдруг к ней кидается эта самая миссис Ван Вектен и говорит, мол, мисс Смит, вы же не уйдёте, не поцеловав меня на прощанье? И как кинется ей на шею!..

Что тут было! Бесси заорала на неё, мол, уйди от меня туда-то и туда-то — и как отпихнёт её, та так и рухнула на пол — и говорит: «Ну что за дерьмо, а?» Бедный Портер, он так хотел втереться к этим господам, а Бесси показала-таки всем им зад. Мне так было жалко Портера...»

Продажи блюзовых записей в 1928-м стремительно падали, поэтому Бесси записала намного меньше номеров, чем в предыдущие годы, — последние записи 1928 г. были сделаны ей в августе. Впрочем, среди них и помимо великолепного «*Empty Bed Blues*» было несколько номеров, вошедших в анналы блюзовой классики, — прежде всего «*Poor Man's Blues*», в котором Бесси безо всяких вокальных «штучек», просто очень мощным голосом с глубоко эмоциональной подачей убеждает некоего «богача» открыть душу и сердце «бедняку» — и афроамериканская аудитория чётко угадывала, что вместо слова «богач» надо подставить «белый», ну а «бедняк» — это, несомненно, «чёрный». Кстати, таким «эзоповым языком» Бесси пользовалась только на записях или в тех случаях, если на концерте видела в зале хоть одного белого (а белые на её концерты ходили, хотя и не так уж часто, — в Нью-Йорке ей, например, иногда доводилось петь

дополнительное отделение после основного концерта, когда вся чёрная публика рассасывалась, и в зал заходила пара десятков белых эстетов — послушать «звезду негров»). Если со сцены были видны только чёрные лица, она обычно не стеснялась расовой определённости.

Ещё один сильный номер весьма автобиографического содержания, записанный в конце августа 1928 г., — «*Me And My Gin*» («Я и мой джин»), где Бесси жалуется на свою страсть к крепким напиткам. Правда, эта автобиографичность — всего лишь невероятная способность Бесси пропустить любой текст блюза через себя, сделать его индивидуальным, окрасить своей личностью: на самом деле джина она не пила (если не считать эпической пьянки у Ван Вектена) — певица предпочитала самогон, заявляя, что «от фабричной выпивки её тошнит». В годы «сухого закона» самогон, конечно, был запрещён — и, естественно, производство его и оборот в стране достигали широчайших масштабов. Впрочем, слово «джин» в тогдашнем жаргоне афроамериканского меньшинства чаще всего означало не конкретно дорогую «фабричную» можжевелевую водку, а вообще любой прозрачный крепкий напиток, а американский самогон чаще всего был именно что прозрачный.

И больше до конца года Бесси Смит не сделала ни единой записи. Спрос упал. *Columbia* не настаивала, чтобы вокалистка записывала намного больше, чем положенные по контракту 12 номеров в год, как это случалось в прошлые годы.

А следующий год стал началом конца её карьеры.

Прежде всего, подошли к концу её отношения с мужем, Джеком Джи. Джек явно не блистал умственными способностями и не понимал, что если он за спиной у Бесси начнёт заниматься «продюсированием» другой певицы, жена непременно об этом узнает. Она и узнала, во время собственных гастролей в Цинциннати прочитав в газете, что в это самое время в Коламбусе Джек Джи «представляет шоу **Гертруды Сондерс**». Ну конечно, она знала Гертруду — худую, довольно светлокожую красотку с прямыми волосами (тип женщин, который вызывал у Бесси отвращение). И конечно, она знала, что Джеку Джи негде было взять денег

на «продюсирование» стороннего шоу — это были её собственные деньги, из тех трёх тысяч долларов, что она дала Джеку на продюсирование её собственного шоу «*Steamboat Days*»!

Между Цинциннати и Коламбусом всего 90 миль (примерно 150 километров), и взбешённую Бесси ничто не могло удержать. Ночью, после своего выступления, она схватила такси (у неё под юбкой, как мы помним, всегда был надет небольшой фартучек с карманами, где лежали толстые пачки денег, поэтому она могла себе позволить поехать за 90 миль на такси, да ещё и ночью) и в два часа утра была уже в Коламбусе. Порыскав по ночному городу, она отыскала отель, в котором Джек Джи остановился вместе с Гертрудой Сондерс. К счастью для певицы-соперницы, Бесси не обнаружила её в отеле, зато уж Джеку досталось в полной мере. После этого скандала Бесси Смит запила, как никогда раньше, и к марту 1929 г. её брак с Джеком Джи фактически прекратил существовать. Она больше ни разу не виделась с бывшим мужем.

В апреле певица записала в Нью-Йорке ещё несколько песен — впервые более чем за полгода. Это горькие и мрачные номера, в целом не слишком высокого качества, за исключением одного, который стал одним из самых трагичных, самых исповедальных блюзовых стандартов — «*Nobody Knows You When You're Down And Out*» («Когда тебе плохо, никто тебя и знать не хочет»).

К тому же месяцу относится и неудачный дебют Бесси Смит на Бродвее в шоу «*Pansy*». Нет, с самой Бесси всё было в порядке, критики возносили ей хвалу, но она была единственной фигурой на сцене, кому публика вообще аплодировала в этом наскоро сляпанном эстрадном ревю. Шоу провалилось. Зато в эти же дни она снялась в своём первом — и, как оказалось, единственном — звуковом фильме. Не будем забывать, что 1929 г. — это уже третий год существования звукового кино, ширящаяся популярность которого, кстати, была одним из важных факторов потери музыкальным бизнесом прежних позиций. Киностудиям нужен был материал, и *RCA Phototone* наняла режиссёра Дадли Мёрфи снять 17-минутную короткометражку под названием «*St. Louis Blues*»,

основанную на одноименном популярном эстрадном номере (написанном, как мы помним, ещё в 1912 г. Уильямом Кристофером Хэнди). Кстати, именно W. C. Хэнди и предложил взять на главную роль Бесси Смит. В результате получилась наивная, но убедительная притча об обманутой женщине (Бесси), которую грабит её собственный любовник-шулер, изменивший ей с молодой девицей. В общем, Бесси даже не надо было ничего играть, это была фактически её собственная жизнь. Она и выделяется среди остальных актёров фильма необыкновенной естественностью (кстати, все актёры здесь — афроамериканцы). Но даже эта её естественность отступает на задний план перед мощью и выразительностью её пения, когда в фильме она, брошенная гадким Джимми, сидит в баре и поёт «Блюз Сент-Луиса»: «Ненавижу смотреть, как садится солнце, потому что мой парень взял и уехал из города... Это блюз Сент-Луиса, тоска как она есть: у этого парня сердце как из камня, а то б он не уехал от меня так далеко...». Это и правда блюз, «тоска как она есть» — условность блюзовой формы «композиторского блюза» Хэнди уходит, побеждённая истинно блюзовым чувством и великолепным голосом Бесси Смит, поддержанным в звуковой дорожке фильма роскошным оркестровым сопровождением (единственный раз в её жизни!) и мощным хором **Холла Джонсона**, поющим в подлинной афроамериканской церковной манере, хотя и по изощрённой «городской» аранжировке Хэнди.

Последние записи Бесси Смит для *Columbia* были сделаны в 1929–1930 гг. В конце октября 1929-го грянул «Великий обвал», катастрофическое обрушение фондового рынка США — событие, происходившее с 24 по 29 октября (последний его день носит в истории название «чёрного вторника»): в течение этих четырёх рабочих дней (четверг, пятница, понедельник и вторник) стоимость всего фондового рынка США, то есть практически вся рыночная стоимость американской экономики, понизилась на беспрецедентные тридцать миллиардов долларов (больше, чем стоила Соединённым Штатам вся Первая мировая война 1914–1918 гг.). Так началась **Великая депрессия**, крупнейший экономический кризис XX столетия, охвативший экономики практически всех

индустриальных капиталистических стран (т. е., на тот момент, США и значительной части Западной Европы). «Чёрный вторник» не был низшей точкой падения американской экономики: это было только начало. Так называемый индекс Доу-Джонса, усреднённый показатель финансового положения рынка, ещё 3 сентября стоял на невиданно высоком показателе в 381 пункт, и маститые экономисты с удовлетворением сообщали, что «экономика вошла в фазу стабильно высоких показателей»; к страшному дню 29 октября 1929 г., когда на Уолл-стрит лопнули десятки тысяч состояний и разорённые инвесторы выпрыгивали из окон верхних этажей здания Фондовой биржи, Доу-Джонс обвалился до 230. К апрелю следующего года этот показатель медленно и болезненно поднялся если и не до докризисного уровня, то до 290 пунктов, соответствовавших уровню 1928 г., но это, как впоследствии с мрачным сарказмом определили экономисты, был *dead cat bounce* («отскок дохлого кота» после падения на мостовую) — с весны 1930 года и до середины лета 1932 г. индекс Доу-Джонса непрерывно падал, достигнув к июлю 1932-го низжайшего с начала XX века показателя в 41 пункт, символизировавшего падение общей стоимости экономики США на сокрушительные 89 процентов. Только с этого момента начался робкий, постепенный рост, занявший (в том числе из-за Второй мировой войны) пятнадцать лет, а в финансовой области — целую четверть века: в следующий раз после сентября 1929 г. индекс Доу-Джонса достиг показателя в 381 пункт только в ноябре 1954 г., двадцать пять лет спустя, когда и страна, и мир были уже совершенно другими.

Естественно, эти сокрушительные процессы не могли не отразиться на рынке развлечений, в том числе и на музыкальной индустрии. Бесси Смит была далеко не единственной, на чьём творчестве, на чьём положении в музыкальном бизнесе и, в первую очередь, на чьих продажах пластинок отразилось начало Великой депрессии, но её популярность в 1920-е было трудно сравнить с чьей-либо ещё в афроамериканской музыке, и тем печальнее выглядят последние годы её карьеры в звукозаписи. Да, *Columbia* продлила её контракт

на очередные 12 песен в год — но и выбор, и исполнение песен демонстрируют полный переворот в том, что делала Бесси Смит. Времена, когда «деревенский» блюз привлекал массовую аудиторию, однозначно остались позади. Многие театры бывшей *ТОВА*, прекратившей существование в 1930 г., переориентировались с организации концертов на показ звуковых фильмов. Музыкальные водевильные шоу как жанр развлечения явно уходили в историю. Даже на концертах Бесси Смит в залах появились пустые кресла, которых она ни разу не видела на протяжении шести лет. Певице нужен был новый репертуар, если не новый образ. Но была ли она способна на это? Среди записанного ею в последний год есть два госпел-номера — баптистские церковные песнопения; но по этому пути она не пошла. Она продолжала записывать блюзы, но спрос на них миновал. Очевидцы говорили, что её последнее успешное концертное шоу 1930 г., «*Happy Times*», включало совершенно новые для неё виды репертуара — поп-песни, в том числе те, которые впоследствии стали... джазовыми стандартами, например «*Smoke Gets In Your Eyes*» и «*Stardust*»! Увы, мы никогда не узнаем, как эти мелодии следующего поколения звучали в её исполнении — нам остаётся только догадываться: в студии она никогда их так и не записала, а более или менее качественная концертная запись стала возможна, благодаря развитию звукозаписывающей технологии, только через несколько лет.

К августу 1930 г. обязательства Бесси Смит перед лейблом «Коламбия» были выполнены: за период с августа 1929 по август 1930 г. она записала двенадцать песен, из них в 1930 г. — всего восемь. Но звукозаписывающая индустрия, как и вся экономика США, находилась к этому моменту в настолько низкой точке, что контракт не был продлён. Бесси предстояло записать в будущем буквально считанные песни.

Место прослушивания грампластинок в досуге американцев, если он у них был, заняло прослушивание радио и походы в кинотеатры. Карьера киноактрисы для Бесси Смит кончилась, не начавшись: афроамериканских актёров было крайне мало, так как в «белых» фильмах было крайне мало ролей слуг или преступников (никого другого чёрные

актёры в белом кино тогда ещё почти не играли), а «чёрных» фильмов для афроамериканской аудитории делались считанные единицы, и были они крайне низкобюджетными. Бесси продала свой железнодорожный вагон и свой шатёр для концертов, рассорилась с сёстрами, которые обвиняли её в том, что она перестала их содержать, и, казалось, её карьера была завершена.

Однако тут на сцену внезапно вновь выступил Ричард Морган, тот самый бутлеггер из Чикаго. Дела его шли не блестяще, но всё ещё вполне уверенно. Появившаяся в Городе ветров для нескольких скромных концертов Бесси Смит была рада видеть его среди публики; рад был и он, особенно когда выяснилось, что Бесси больше не замужем, и он сообщил ей, что тоже расстался со своей гражданской женой. В общем, Бесси и Ричард стали любовниками, и их сожительство продлилось до конца жизни певицы. Они поселились в Филадельфии, где Ричард открыл небольшой *speakeasy*. Бесси продолжала гастролировать, хотя на намного более скромном уровне. О заработках в тысячи долларов речь больше не шла. Но теперь с ней постоянно путешествовал Ричард, который стал для неё всем тем, чем не мог быть Джек: он был умён, хорошо одевался, был ростом выше маленькой Бесси, хорошо соображал в бизнесе, но главное — бесконечно уважал свою подругу. Она изменилась с тех пор, как стала жить с Ричардом: теперь вместо париков и немыслимых нарядов с перьями, достойных низкосортных водевилей 20-х, она выходила на сцену с гладко зачёсанными волосами, в простом и строгом чёрном вечернем платье, как это делали певицы нового, свингового поколения.

В 1933 г. к Бесси в Филадельфию приехал известный «раскрутчик» джазовых звёзд **Джон Хаммонд**. Он позднее писал, что обнаружил Бесси работающей в качестве официантки в распивочной, но Хаммонд был известен «избирательностью» памяти и склонностью приврать для красного словца. Всё-таки положение гражданской жены владельца распивочной несколько отличалось от работы официанткой. Так или иначе, Хаммонд предложил ей записаться для лейбла *Okeh*, и Бесси Смит согласилась.

23 ноября она сделала запись четырёх песен, за каждую из которых получила скромнейший гонорар в 37.50 (то есть всего 150 долларов). Эта запись слегка намекает на то, чем именно Бесси смогла бы стать в надвигающуюся «эру свинга»: она поёт здесь более современные номера, чем её старомодные блюзы периода работы с *Columbia*, а её пение сопровождают более молодые музыканты нового поколения — саксофонист **Чу Берри**, трубач **Фрэнки Ньютон**, тромбонист **Джек Тигарден** и ритм-секция из пианиста **Бака Вашингтона**, гитариста **Бобби Джонсона** и басиста **Билли Тейлора**.

В одной пьесе едва прослушивается кларнет: это Бенни Гудман, который забежал в студию буквально на три минуты, во время перерыва в записи, которую он делал в соседней студии с Этель Уотерс.

Джон Хаммонд был крайне недоволен записями. В его представлении Бесси Смит была легендой, блюзовой императрицей, и ему хотелось бы, чтобы она пела прежние и постарому. Но этого не хотела Бесси. Поэтому, хотя обе вышедшие на *Okeh* пластинки («*Take Me For A Buggy Ride*» и «*Gimme a Pigfoot*») неплохо продавались, она больше никогда не записывалась для этого лейбла — как, впрочем, и ни для какого другого. Это были её последние записи.

Как она звучала в середине 30-х, мы никогда уже не узнаем, но свидетельства говорят о том, что она стала джазовой певицей. В 1935-м она заменяла в гарлемском *Apollo Theater* слёгшего с нервным истощением Луи Армстронга,



Джон Хаммонд



Бесси Смит

и её программа была сугубо джазовой. Годом позже, вновь на подмене (на этот раз вместо заболевшей **Билли Холидей**), она 12 недель выступала в нью-йоркском клубе *Connie's Inn*, и вновь с полностью джазовой программой. Даже если она и исполняла теперь блюзы, она звучала по-новому. Только голос, несравненный голос Бесси Смит оставался прежним.

Рано утром 26 сентября 1937 г. Ричард Морган и Бесси Смит ехали из

Мемфиса, штат Теннесси, в Кларксдейл, штат Миссисипи, по легендарному шоссе 61. Недалеко от Кларксдейла старый «паккард» Бесси, за рулём которого был Ричард Морган, столкнулся с грузовиком — Ричард в занимавшихся сумерках неправильно оценил расстояние до грузовика, медленно ехавшего впереди без сигнальных огней, и, чтобы избежать столкновения с ним, пытался уйти влево, но «паккард» не успел завершить маневр, и удар пришёлся точно в правую пассажирскую дверь — туда, где сидела Бесси Смит. Водитель грузовика почувствовал столкновение, но, зная за собой вину, не остановился и уехал в Кларксдейл.

Последовавшие события стали основой для мифа, для легенды, вошедшей в плоть и кровь истории массовых музыкальных жанров XX в. И ответствен за создание этого мифа не кто иной, как Джон Хаммонд, чья статья о гибели Бесси Смит вышла в ноябрьском номере ведущего джазового издания тех лет — чикагского журнала *Down Beat* (кстати, выходящего и до сих пор).

Кто-то из музыкантов джазового оркестра Чика Уэбба сказал Хаммонду, что слышал слух — мол, Бесси отказали в приёме в госпитале для белых, и она умерла по дороге в больницу для чёрных. Хаммонд написал статью, озагла-

ленную «Бесси Смит истекла кровью, ожидая медицинской помощи?». Да, он указал в статье, что пользовался непроверенными фактами, но тут же добавлял: «Я готов поверить во что угодно, раз это произошло в Мемфисе, где мэр и начальник полиции публично призвали к использованию насилия против членов рабочего движения несколько недель назад». В результате миф был подхвачен прессой чёрного населения, широко растиражирован и вошёл во все популярные книги по истории джаза, хотя буквально в следующем номере *Down Beat* прояснил ситуацию, сообщив, что Бесси Смит никто не возил в больницу для белых в Мемфисе, её сразу отвезли в госпиталь для чёрных в Кларксдейле, но полученные ею травмы были слишком тяжелы, чтобы ей смогли помочь где бы то ни было. Тем не менее в историю вошла именно первая версия, поскольку именно она стопроцентно отвечала ожиданиям публики, гениально угаданными Хаммондом. Это было время, когда подобные истории действительно случались, когда гражданские права темнокожих на Юге действительно отсутствовали, когда Конгресс США не мог принять закон о запрете суда Линча, поскольку этому противодействовали конгрессмены с Юга, — так что легенда просуществовала достаточно долго, чтобы стать в 1947 г. сюжетом рассказа Джерома Д. Сэлинджера «Мелодия блюза» («*Blue Melody*», в русском переводе — «Грустный мотив»), а в сезоне 1959–1960 гг. — основой нашумевшей пьесы Эдварда Олби «Смерть Бесси Смит», после чего подлинная история в массовом сознании на долгие годы была окончательно заменена мифом. В пьесе Олби карета скорой помощи долго и безнадежно мечется по всему штату Миссисипи, пытаясь отыскать больницу для чёрных после того, как Бесси отказались принять в больнице для белых.

Нельзя не отметить, что миф оказался куда как на руку Джону Хаммонду, — поднятый вокруг смерти Бесси Смит скандал немало способствовал успеху переизданий её старых записей. Кто-то (по всей видимости, радикальный афроамериканский автор 60-х Фрэнк Кофски) сумел даже подсчитать, что те самые две пластинки, за которые Хаммонд заплатил Бесси гонорар в 150 долларов (деньги сразу, без последующих отчислений), принесли ему 60 тысяч дохода.

Это, правда, крайне трудно доказать. Но есть факт: многие музыканты отказывались иметь дело с Хаммондом, зная, что он использует музыкантов для своих целей. Например, великий саксофонист **Лестер Янг** отказывался даже разговаривать с Хаммондом.

Как бы то ни было, правда о действительных обстоятельствах гибели Бесси Смит известна с начала 1970-х гг., когда подлинную историю той трагической ночи рассказал крупнейшему биографу певицы — **Крису Албертсону** — непосредственный участник событий, доктор **Хью Смит**, который ехал по тому же шоссе из Кларксдейла вместе со своим партнёром по рыбалке Генри Браутоном.

Осмотрев выброшенную из машины на середину дороги темнокожую женщину (Ричард Морган вышел из машины сам: он не получил при столкновении ни царапины), доктор Смит констатировал тяжелейшую травму правой руки и значительные повреждения правой стороны тела (видимо, со смещением органов, хотя установить это с уверенностью при осмотре в сумерках он не мог). Ричард Морган (по другой версии — Генри Браутон, но это несущественно) по команде доктора побежал на близлежащую ферму (буквально в 150 метрах от дороги) — звонить в больницу; однако после катастрофы прошло уже около 25 минут, женщина находилась в шоке, и д-р Смит решил везти её в Кларксдейл на собственной машине. Они с Браутоном почти закончили готовить заднее сиденье для перевозки больной, как вдруг послышался звук быстро приближавшейся машины. Доктор Смит помигал фарами, но машина, только слегка затормозив, врезалась в его автомобиль, отскочила на искалеченный «паккард» Бесси, полностью разрушив и без того повреждённый кузов, и остановилась только на обочине, едва не раздавив Браутона и Бесси Смит. В этой машине ехала юная парочка; молодые люди были ошеломлены столкновением и получили много ушибов и порезов, но опасных травм не было, как успел увидеть Смит. В этот момент подъехали две машины скорой помощи из Кларксдейла. Одну из них, из госпиталя для чёрных, вызвал по телефону Морган (по другой версии — Браутон); другую, как выяснилось, прислал водитель грузовика, с которым

столкнулся Морган и который, довольно быстро доехав до Кларксдейла, решил там сдаться. Это была машина из больницы для белых: водитель, как выяснилось впоследствии, так и не посмотрел, с кем именно столкнулся. На скорой «для белых» увезли юную парочку из второй машины; Бесси Смит отправили в Кларксдейлский афроамериканский госпиталь им. Джей Ти Томаса, где ей была ампутирована правая рука, практически оторванная при аварии, и сделано переливание крови. Однако травмы внутренних органов, полученные ею при столкновении, оказались несовместимы с жизнью, и через несколько часов Бесси Смит, не приходя в сознание, умерла в возрасте 43 лет.

«Даже если бы авария случилась перед самым подъездом больницы, и не старенькой кларксдейлской, а нового госпиталя в Мемфисе, она всё равно умерла бы, так тяжелы были её внутренние травмы. И никому не нужно было искать госпиталь для чёрных, потому что в Кларксдейле, где в 1937 г. было двенадцать или пятнадцать тысяч населения, было всего две больницы, и госпиталь для цветных был расположен почти там же, где и больница для белых, — между ними было всего полмили; а от места аварии он был даже ближе, чем больница для белых. Кроме того, ни одна карета скорой помощи ни за что не повезла бы Бесси Смит в больницу для белых, — рассказывал доктор Смит в интервью Крису Албертсону. — Глубоко в сердце хлопковых полей Дальнего Юга ни одному водителю “скорой” даже в голову бы не пришло везти цветного пострадавшего в больницу для белых. Забудьте об этой ерунде».

Бесси Смит хоронили в Филадельфии 4 октября 1937 г. От семи до десяти тысяч человек (свидетельства источников разнятся в том, сколько именно) прошли мимо гроба, прощаясь с величайшей певицей блюза. А вот при погребении на кладбище Маунт-Лоун в Шарон-Хилл, пригороде Филадельфии, присутствовали считанные единицы. И даже там, на похоронах, разразился скандал: выяснилось, что на могиле невозможно поставить надгробный камень, потому что собранные на его установку деньги прикарманил бывший муж Бесси, беспутный Джек Джи. Мало того, когда в 1948 г.,

11 лет спустя, в Нью-Йорке был проведён концерт памяти Бесси Смит, официальной целью которого был сбор денег на установку надгробия над могилой певицы, собранные деньги опять попали в руки... Джека Джи, который после получения чека немедленно испарился без следа.



Надгробие на могиле Бесси Смит в Филадельфии

Могила Бесси Смит простояла без надгробия почти тридцать три года. Наконец, 7 августа 1970 г. могильный камень был воздвигнут: за его приобретение, нанесение надписи и установку заплатили два человека. Первый взнос внесла богатая темнокожая владелица нескольких приютов для престарелых Хуанита Грин, которая была благодарна Бесси Смит за маленький совет, данный юной Хуаните в далёкие 1930-е за кулисами конкурса самодеятельных певиц. Совет был истинно в духе Бесси: «Обязательно закончи школу и получи хорошее образование, потому что петь ты ни черта не умеешь».

Второй взнос внесла белая блюз-роковая певица **Джанис Джоплин**, одна из лучших вокалисток в рок-музыке рубежа 1960–1970-х гг., боготворившая пение Бесси.

ЧАСТЬ 2

**С ПЛАНТАЦИЙ —
В ГОРОДА**

История Бесси Смит заканчивается в тот момент, когда основное течение блюза, питавшее всю афроамериканскую — и, шире, американскую в целом — популярную музыку, прекратило быть фольклорным, перестало быть аутентичным и, по обычному выражению историков американской музыки, «переселилось в город». Не будем забывать, что Бесси Смит погибла всего за несколько месяцев до того, как из жизни ушёл Роберт Джонсон; а мы с вами помним, что именно в записях Джонсона впервые в относительно завершённом виде зафиксированы первый свод приёмов блюзового исполнительства и первый свод образов и способов изложения блюзовой поэтики. Таким образом, можно утверждать, что творчество Роберта Джонсона представляет собой фиксацию **канона сельского блюза, или кантри-блюза.**

Что такое *country blues*?

Это вся совокупность региональных фольклорных стилей, из которых складывалось блюзовое движение с начала 1900-х и до конца 1930-х гг. В каждом регионе был свой блюз, и каждый из таких региональных стилей чем-то отличался от остальных — как правило, не гармонией или мелодикой (они были общими практически для всего «сельского» блюза), а инструментовкой, способом и приёмами исполнения. Рассмотрим основные региональные вариации кантри-блюза.

DELTA BLUES

Блюз Дельты (*Delta Blues*), как явствует из его названия, развивался в Дельте Миссисипи. В строго географическом смысле Дельта — это северо-западная часть штата Миссисипи, между реками Миссисипи на западе и Язу на востоке; однако блюз Дельты родился и развивался на несколько более широком пространстве — от Викасбурга при соединении Миссисипи и Язу на юге до Мемфиса в штате Теннесси — на севере. Это район с самой плодородной почвой на американском Юге, и при этом — район самой вопиющей нищеты, особенно среди афроамериканского населения. Именно отсюда, из Дельты, шёл на Север — через Мемфис и далее на Чикаго — один из основных потоков миграции афроамериканского населения сначала в 1920-е гг. (точнее, начиная с 1918-го), а затем, уже вторичной волной, в начале 1940-х.

Первые записи дельта-блюза были сделаны только в конце 1920-х — не только из-за относительной неизвестности «деревенских» исполнителей в больших городах, но отчасти и потому, что записать их ранее было просто технически невозможно, так как они практически не появлялись в столичных центрах. Основная масса исполнителей кантри-блюза не сидела на месте: они перемещались по всему Югу, забираясь из дельты Миссисипи в Луизиану, Арканзас, Техас и даже Теннесси, руководствуясь не только спросом на свою музыку, но и возможностью подработать на «дневных работах», которые чаще всего предусматривали неквалифицированный труд на полях, прежде всего — хлопковых, а также на рубке леса и на строительстве дорог и дамб. Первая треть XX в. — период интенсивного строительства защитных дамб

в этом речном краю, подверженном регулярным опустошительным наводнениям. А строительство дамб, как и вырубка лесов, требовало множество неквалифицированной рабочей силы, главным образом афроамериканской. Работавшие «на дамбах» или на вырубках весь сезон жили в трудовых лагерях и из всех «культурных развлечений» после тяжёлого трудового дня имели возможность только выпить, подраться и спеть — или послушать чьё-то пение. *Cotton picking* (сбор хлопка) и связанные с работой на полях невзгоды и трудности — тоже довольно частая тема ранней поэтики «кантри-блюза», несомненно, унаследованная от доблюзовых трудовых песен — холлеров.

Историк раннего блюза **Роберт Палмер** так описывал ранний блюз дельты Миссисипи в своей книге «*Deep Blues*»: «Блюзовые музыканты Дельты пели с несравненной интенсивностью, хрипло, мелодически ограничено, но с большим количеством вокальных “декоративных украшений”; их стиль был ближе к полевым холлерам, чем в любом другом стиле раннего блюза. Гитарный или фортепианный аккомпанемент были перкуссивными и гипнотизирующими, и многие гитаристы Дельты овладели искусством игры на инструменте при помощи “слайда” или бутылочного горлышка, что позволяло заставить инструмент “разговаривать” с интонациями, поразительно похожими на человеческую речь».

Первые блюзовые пластинки, как мы помним, записывались в больших городах на Севере выходцами с Юга и представляли собой первоначально «эстрадный», приглаженный и «окультуренный» блюз. Первые «деревенские» певцы с Юга были записаны только в середине 20-х (вспомним Блайнд Лемона Джефферсона), но они принадлежали к другим географическим «школам» блюза, прежде всего к тexasской. Что же до звучаний Дельты, характеризовавшихся исключительным использованием гитары (в том числе слайд-гитары, то есть приёма с прижиманием струн не пальцами, а стеклянной или, чаще, металлической трубкой) и губной гармоникой, то они впервые оказались на грампластинках в 1928 г., когда лейбл *Victor* записал в Мемфисе **Роберта Уилкинса**, а годом

позже *Brunswick/Vocalion* сделали в том же городе записи «Большого» Джо Уильямса и Гарфилда Эйкерса. Более регулярно записи в этом стиле стали делаться в 30-е, когда в распоряжении фирм грамзаписи оказалась мобильная аппаратура для организации сессий звукозаписи вне студий.

Роберт Уилкинс (*Rober Wilkins*) был довольно типичным для своего времени исполнителем кантри-блюза. Он родился в 1896 г. в Эрнандо, на самом севере штата Миссисипи, всего в 30 километрах от Мемфиса. В его жилах текла не только африканская кровь — среди его предков были и индейцы племени чероки. В 1920-е он был хорошо известен в Мемфисе как исполнитель блюзов (он играл на гитаре и пел), а в 1927-м даже выступал в эфире местной радиостанции, что закрепило его популярность в городе. Он написал несколько номеров, закрепившихся в корпусе «блюзовых стандартов» и исполняемых до сих пор — прежде всего «*Rolling Stone*» и «*Old Jim Canan's*», а одна из его песен повлияла на репертуар блюзменов и блюз-рокеров следующих поколений дважды. Сначала он написал «*That's No Way To Get Along*» как «грешный» блюз, и под влиянием этого его сочинения в 1970-е британская группа *Led Zeppelin* написала песню «*Poor Tom*» (записанную для «*Led Zeppelin III*» в 1970-м, но выпущенную только на альбоме «*Coda*» в 1982-м). Но в 1930-е годы Уилкинс пережил серьёзный кризис: во время одной вечеринки в Мемфисе, на которой он пел «*That's No Way To Get Along*», возникла драка, и напуганный блюзмен решил вовсе отказаться от исполнения «грешных» песен, полностью переключившись на евангельские песнопения в манере госпел, но с прежним блюзовым чувством. Именно тогда он переписал «*That's No Way To Get Along*» заново, придав ей более «библейское» звучание: теперь она называлась «Блудный сын» («*The Prodigal Son*»), и именно в этой версии её исполнила через три десятилетия британская группа *Rolling Stones*. Уилкинс стал пастором в крупнейшей афроамериканской пятидесятнической деноминации — Церкви Бога во Христе, и много лет спустя, в 1964-м, выступал на легендарном Ньюпортском фолк-фестивале, исполняя своего «Блудного сына» под именем «преподобный Роберт Уилкинс». Умер он в 1987 г.

Из Эрнандо был и Гарфилд Эйкерс (*Garfield Akers*), родившийся в 1901 или 1902 г. и ушедший из жизни между 1953 и 1959 гг. Он оказал значительное влияние на блюзменов Дельты, прежде всего своей манерой пения: у него был невероятно высокий, сильный и экспрессивный голос. Для *Vocalion* он записал всего четыре песни — две в 1929 и две в 1930 г. (и более никогда не делал записей), но

даже эта скромная дискография, зафиксировавшая его невероятный голос и весьма искушённую гитарную игру (в дуэте со вторым гитаристом, Джо Калликоттом), обеспечила ему место в истории блюза — хотя бы потому, что на него, как на источник самого сильного влияния, ссылался титан следующего блюзового поколения, Джон Ли Хукер. Ещё одна типичная блюзовая судьба: Эйкерс (часто в дуэте с Каликоттом) с начала 20-х регулярно играл в городках и на фермах на севере Дельты — на танцах или домашних вечеринках; но работал он главным образом сборщиком хлопка. Дуэт Эйкерс-Калликотт просуществовал около 20 лет, и в начале 50-х Эйкерс несколько раз выступил сольно в Мемфисе; после этого его следы теряются, не известна даже точная дата его смерти. Более того, история не сохранила ни единой его фотографии, но его «*Cottonfield Blues*» («Блюз хлопковых полей») регулярно включается в различные блюзовые сборники.

Самое же крупное имя из трёх первых исполнителей Дельта-блюза, записанных на пластинки в 1928–1929 гг., — это, безусловно, «**Большой**» Джо Уильямс (*Big Joe Williams*). Он родился в Кроуфорде, штат Миссисипи, в 1903 г. В отличие от многих других блюзменов он почти не работал в поле или на строительстве: основным источником его дохода были выступления на улице, и в поисках заработка он



«Яблоко» грампластинки лейбла Vocalion с записью Гарфилда Эйкерса



«Большой» Джо Уильямс в 1971 г.
(фото: Patrick Denoréaz)

ещё подростком со своей гитарой объехал едва ли не весь американский Юг. Конечно, он играл не только на улице: будь то трудовой лагерь строителей дамб, или музыкальный магазин, или бар — он играл и пел, лишь бы платили.

Из исполнителей раннего дельта-блюза именно его карьера оказалась едва ли не самой продолжительной: Большой Джо выступал до начала 1970-х гг., а из жизни ушёл в декабре 1982-го. Первые его записи, сделанные на *Vocalion*, остались практически незамеченными, как и пластинки лейбла *Okeh* 1930 г., на которых он

играл с ансамблем *Birmingham Jug Band*. В историю вошли пластинки, записанные им в середине и конце 1930-х для лейбла *Bluebird*.

Но самые важные записи дельта-блюза были сделаны в течение 1930-х гг. — это, прежде всего, пластинки, которые выпустили **Сон Хауз** (первая запись — *Paramount*, 1930) и **Чарли Паттон** (1929–1930, тот же лейбл). Развитие этого подвида кантри-блюза эстетически и исторически подытоживают записи Роберта Джонсона, жившего и выступавшего главным образом в окрестностях Кларксдейла, штат Миссисипи. Хотя вся недолгая жизнь Роберта Джонсона (о которой подробнее написано в главе «Ранний блюз в грамзаписи: хронология») была связана с дельтой Миссисипи, единственные свои сессии грамзаписи для лейбла *Brunswick* (точнее, для его материнской компании *ARC*) он провёл в 1936 г. в Сан-Антонио и в 1937 г. в Далласе, а оба этих города находятся в штате Техас, отчего в ранний период

изучения его творчества (1960-е гг.) его иногда относили к техасской блюзовой школе. Лейбл *American Record Corporation* делал его записи на комплексе аппаратуры «передвижной» студии, устроенной в гостиничном номере, где Роберт пел, повернувшись лицом к стене, — легенда утверждает, что из-за застенчивости, но практический опыт подсказывает, что таким образом звукоинженер добивался лучшей фокусировки звука на микрофоне (тогдашние микрофоны трудно было назвать высокочувствительными).

Сон Хауз (*Son House*, 1903–1988) родился всё на той же благословенной плодородной почве Миссисипи, всё в том же самом нищем районе американского Юга, всего в двух милях от Кларксдейла. Правда, дальше многое пошло не совсем так, как у иных блюзменов Дельты. Начать с того, что в возрасте семи или восьми лет маленького Эда (Сон, «Сынок» — это прозвище, настоящее имя блюзмена было **Эдвард Джеймс Хауз-мл.**) мать, расставшись с отцом, увезла в Луизиану. Там, а затем близ Лайона (штат Миссисипи), он прожил с матерью около десяти лет, ходил в баптистскую церковь и настолько всерьёз воспринимал евангельскую веру, что даже решил стать баптистским проповедником — и стал, причём в возрасте всего 15 лет.

Но блюз, к которому баптисты относились с неприязнью, как к музыке греховной, мирской и, скорее всего (согласно строгим баптистским представлениям), вдохновлённой самим дьяволом — в конце концов победил. Когда Хаузу исполнилось двадцать, он уехал из дома, нашёл работу в Восточном Сент-Луисе (штат Миссури), где был разнорабочим на металлургическом заводе, а затем вернулся в Луизиану, где работал на конеферме. Только в 1926 г., то есть на 23-м году жизни, Сон Хауз стал учиться играть на гитаре. А когда научился, — уехал играть блюз на родину, в окрестности Кларксдейла, точнее — в округ Робинсонвилль, где стал жить на скудные доходы музыканта, игравшего для танцев и на вечеринках. Там же жил и учился играть Роберт Джонсон (с ним Сон Хауз тесно общался и даже иногда играл вместе), там жили и играли Чарли Паттон (оказавший на Хауза огромное влияние), **Уилли Браун** и другие знаменитые (в масштабах Дельты) блюзмены, то есть это было самое сердце дельта-блюза.



Сон Хауз

Кстати, ныне этот округ, где когда-то были одни хлопковые поля, разительно изменился: с 2003 г. он даже сменил название — теперь это Туника-Резортс, третий в США (после Лас-Вегаса и Атлантик-Сити) район, где расположены легальные игорные заведения. На большей части территории США азартные игры запрещены, и любители этого дела

едут из Лос-Анжелеса в Вегас, из Нью-Йорка — в Атлантик-Сити, ну а из Мемфиса — в Туника-Резортс. Но в 1920-е это всё ещё была глухая сельская глубинка, где афроамериканское меньшинство составляло самую обездоленную, самую нищую часть общества.

Там, в конце 1927 или в начале 1928 г., Сон Хауз выступал в типичном сельском джук-джойнте. *Juke joint*, или *barrelhouse* (распивочная), — типичная среда бытования блюза, расположенные в сельской местности или небольших городках заведения крайне низкого пошиба, где после рабочей недели собирались местные чернокожие — выпить, закутить, потанцевать, послушать блюз, а потом, если повезёт — уйти с женщиной, ну или подрасться: это уж кому что больше нравится. По всему Югу эти заведения, как грибы, возникали на протяжении первой трети XX в., особенно в период «сухого закона»: освобождённые «эмансипацией» афроамериканцы не становились сильно богаче, но, по крайней мере, у них появились хоть какие-то карманные деньги и хоть один вечер в неделю, субботний вечер, в который они могли эти деньги потратить. Сельские джук-джойнты, зачастую расположенные на перекрёстках дорог (уж не на таком ли перекрёстке продавал свою душу за умение играть на гитаре Роберт Джонсон?) или возле железнодорожных станций, бывало, и работали только два вечера в неделю, потому что в остальное время их клиентура вкалывала на полях дотемна.



Poor Monkey — последний существующий джук-джойнт штата Миссисипи

Так вот, однажды Сон Хауз выступал в джук-джойнте в Робинсонвилле, как вдруг один из посетителей, явно не вполне в себе, вынул пушку и открыл огонь по окружающим. Хауз был ранен в ногу и, как настоящий блюзмен, вынул в ответ свою собственную пушку и застрелил нападавшего. Приняв во внимание, что блюзмен стрелял в порядке самозащиты, чему были свидетели, суд не стал приговаривать его к смертной казни, тем более что в штате Миссисипи не было своей камеры для приведения приговора в исполнение, а был передвижной электрический стул внутри специального грузовика (единственное устройство такого рода во всех тогдашних США), гонять который взад-вперёд не стали бы ради одного негра, застрелившего другого негра, который, в свою очередь, стрелял в других негров. В общем, Эдвард Джеймс Хауз-мл. был приговорён «всего» к 15 годам строгого режима.

Мужская тюрьма строгого режима в штате Миссисипи всего одна. Она находится в сельском округе Парчман, где занимает 73 квадратных километра, — эту немаленькую

территорию покрывают главным образом поля тюремной плантации, благодаря которым это исправительное заведение и получило своё историческое имя, Parchman Farm — «Ферма Парчмана». Это заведение было создано в 1901 г. и функционирует до сих пор. Правда, после реформы 1972 г., облегчившей нечеловечески жестокий режим этой тюрьмы, она стала называться *Mississippi State Penitentiary*. Через Ферму Парчмана прошли десятки, если не сотни, тысяч людей всех рас и возрастов (например, здесь в середине 30-х отсидел три года за подделку чека отец Элвиса Пресли, Вернон), но поскольку она находится в самом сердце Дельты, в самой сердцевине родины блюза, неудивительно, что у многих ранних блюзменов часть их жизни тоже оказалась связана с Фермой. Именно здесь отбыл два года своего срока и Сон Хауз. В конце 1929 г. он был помилован и вышел на свободу. И здесь начинается его легенда, потому что вскоре он стал одним из первых представителей дельта-блюза, кому довелось записаться на пластинки.



Заключённые на ферме Парчмана перед выездом на полевые работы, 1920-е гг.

В 1930 г. Сон Хауз вместе со своим добрым приятелем Уилли Брауном отправился далеко на север — в Графтон,

штат Висконсин, где находилась студия лейбла *Paramount* — филиала мебельной фирмы *Wisconsin Chair* (см. главу «1920-е. Блюзовые прорывы»). На этом лейбле записывались многие известные блюзмены, в том числе сам Блайнд Лемон Джефферсон; студия располагалась при заводе, печатавшем грампластинки, тогда как правление компании располагалось миль на двадцать севернее, в Порт-Вашингтоне, на берегу озера Мичиган. Чтобы попасть в эти места, человеку из Дельты надо было добраться до Мемфиса, там сесть на поезд в Чикаго (11–12 часов, без пересадок), а уж из Чикаго оставалось проехать всего 170 километров по железнодорожной линии *Wisconsin Central Railway* (ныне этой линией владеет канадская железнодорожная корпорация *Canadian Pacific*).

Сон Хауз записал в студии «Парамаунт» семь треков (по другим сведениям — девять), шесть из которых были выпущены лейблом в течение 1930 г. в виде трёх пластинок на 78 об/мин. Пару песен записал под своим именем и Уилли Браун. Каждый из треков представляет собой небольшой шедевр Дельта-блюза, гитарная игра Хауза полна мощи и драйва, а его низкий, «самцовый» голос вызывает ощущение огромной силы (недаром его игра и пение так ценились в южных джук-джойнтах, где он умел «пробить» шумную, подвыпившую аудиторию и заставить себя слушать безо всяких микрофонов и усилителей). Назвать Хауза виртуозом гитары невозможно — его игра груба и несложна; главное, чего он добивался, — мощный танцевальный ритм с подчеркнутой слабой долей, плюс отдельные пронзительные блюзовые ноты, сыгранные часто с применением металлического «слайда» или стеклянного бутылнека (бутылочного горлышка). Главное — это его вокальная манера, в которой сплавились первобытная мощь доблюзовых трудовых песен-холлеров, страстное блюзовое чувство и столь важное для блюза вообще (и для дельта-блюза в частности) умение «рассказать историю». Несмотря на это, пластинки продавались плохо: как мы помним, 1930 г. — это самый разгар Великой депрессии, и при этом — эпоха раннего расцвета звукового кино; спрос на «сельский» блюз примерно с 1928 г. постоянно падал, так как афроамериканская аудитория в городах переключалась на другие виды развлечений. Поскольку



Сон Хауз в 1970-е гг.
(фото: Dick Waterman)

они плохо продавались, их было и напечатано немного; в результате эти три ранние пластинки Хауза принадлежат к числу самых редких ныне (и, следовательно, самых дорогих) оригинальных блюзовых дисков.

Сон Хауз больше не делал записей до самого 1941 г., когда до него добрался фольклорист Алан Ломакс, чтобы записать для Библиотеки Конгресса более полутора десятков блюзов в его исполнении. Поэтому судить о его раннем творчестве мы

можем только по трекам, записанным для *Paramount*. Интересно, что обе стороны каждой из трёх его оригинальных пластинок называются одинаково, только к названиям прибавляется «Часть 1» или «Часть 2»; определённо, Хауз любил рассказывать истории с продолжением. Эти пластинки, «*My Black Mama*», «*Preachin' The Blues*» и «*Dry Spell Blues*», принадлежат к числу лучших художественных воплощений эстетики дельта-блюза; создавая свой блюзовый канон 6–7 лет спустя, Роберт Джексон несомненно опирался в том числе на достижения Хауза.

Если не считать записей Алана Ломакса, которые до 1960-х гг. не издавались для коммерческого использования, то Сон Хауз более не записывался до самой эпохи «блюзового возрождения», периода в 1960-е гг., когда широкая (прежде всего белая) аудитория обратилась к изучению корней американской музыки, в том числе блюза. С 1943 г. он не жил на Юге: Сон Хауз переехал в Рочестер, штат Нью-Йорк, и нашёл там работу. Он бросил играть и петь и проработал калильщиком заклёпок в вагоноремонтной мастерской железнодорожной линии *New York Central* целых двадцать лет. Только в 1964 г. молодые энтузиасты блюзового возрождения Дик Уотерман, Ник Перлз и Фил Спиро

обнаружили Хауза в Рочестере и вовлекли его в блюзовое клубно-фестивальное движение как одного из «патриархов блюза». Правда, прежде чем выйти на сцену Ньюпортского фолк-фестиваля, ему пришлось брать уроки у 22-летнего гитариста группы *Canned Heat* **Ала Уилсона** по прозвищу «Слепая Сова» (Blind Owl): за десятилетия Хауз забыл все свои ранние песни, а Слепая Сова слушал их всю свою сознательную жизнь с утра до вечера и с удовольствием помог Хаузу выучить их вновь.

В 1960–1970-е гг., уже в ранге блюзового «патриарха», Сон Хауз много выступал и записывался, поражая слушателей своей первобытной, сокрушительной энергетикой. Умер он в Детройте в 1988 г.

Чарли Паттон — ещё одна ключевая фигура в истории кантри-блюза в целом и блюза Дельты — в частности. Впрочем, его-то, вероятно, следовало бы называть не «одним из», а просто ключевой фигурой: практически каждый блюзмен Дельты, а затем и следующих блюзовых поколений испытывал на себе влияние этой титанической фигуры; более широко массовому признанию музыки Паттона (подобному признанию, полученному Робертом Джонсоном, на которого Паттон повлиял в огромной степени) помешало только то, что он, будучи старшим в поколении блюзменов Дельты 1930-х гг. (родился 1 мая 1891 г., по наиболее широко признанной версии; называются также 1887 или 1889 гг.), при этом относительно рано умер (28 апреля 1934 г., не дожив трёх дней до 43-го дня рождения), не успев записать достаточно большого числа пластинок.

Паттон родился близ городка Эдвардс в графстве Хиндс, штат Миссисипи (недалеко от столицы штата — Джексона), но в 1900 г. (по другим сведениям, в 1897) его семья переехала на сто миль севернее, в самое сердце блюзовой Дельты — район **Плантации Доккери**.

Эту плантацию площадью 10 000 акров (около четырёх тысяч гектар) основал в 1895 г. 30-летний выпускник Университета Миссисипи по имени Уилл Доккери. Он купил эту землю ради леса: Дельта в те годы ещё была покрыта почти нетронутыми кипарисовыми и эвкалиптовыми лесами, где

бродили крупные хищники (волки и пумы, с тех пор полностью истреблённые) — но наибольшее беспокойство немногочисленному населению доставляли вовсе не хищники, а густые тучи moskitov.

Начав рубить лес, Доккери выяснил, что почва его плантации исключительно богата. Поэтому он решил по мере вырубки территории засаживать её хлопком. Лесопилка, лагеря лесорубов и хлопковые поля Доккери стали одними из важнейших потребителей неквалифицированной, преимущественно негритянской, рабочей силы в Дельте на рубеже XIX–XX вв. Неудивительно, что здесь, на Плантации Доккери, часто выступали и даже подолгу жили ведущие блюзмены того времени: здесь, как мало где ещё в Дельте, была собрана для них самая отборная, самая благодарная и понимающая аудитория. Единовременно на Плантации работало до двух тысяч афроамериканцев; Доккери платил им своеобразными жетонами, которые можно назвать и монетами собственной чеканки: их можно было потратить только в его собственном магазине. Кроме магазина, на Плантации была собственная церковь (и не одна), собственный доктор, собственное почтовое отделение и собственная железнодорожная станция (отсюда можно было доехать до Роуздейла, где начиналась главная железнодорожная линия Дороги долин Миссисипи и Язу — так называемая «Линия жёлтого пса»).

Здесь Чарли Паттон учился петь блюз у более старшего музыканта — **Генри Слоуна**. Слоун был лет на двадцать старше и не оставил записей; о нём почти ничего не известно — кроме того, что вскоре после мировой войны, то есть около 1919 г., он уехал из Дельты в Чикаго, где его следы потерялись. Судя по возрасту, Слоун был среди самых первых блюзменов; блюз Дельты зародился буквально в его руках (существует недоказуемая, но и вполне вероятная гипотеза, что именно Генри Слоун был тем самым «тощим, разболтанным негром», который своим брэнчанием на гитаре на железнодорожной станции в Татуайлере познакомил с нарождающимся блюзовым искусством будущего «первого блюзового композитора» W. C. Хэнди). И Сон Хауз, и **Томми Джонсон**, в конце 20-х игравшие вместе с Чарли Паттоном в качестве

аккомпаниаторов, утверждали, что «Паттон таскался за Слоуном по пятам» и буквально копировал его манеру.

В 1906 г. Паттон ушёл из дома. С этого момента начинаются его блюзовые странствия — из города в город, от одной случайной работы к другой. Ни в одном городе он не оставался более двух лет, постоянно перемещаясь внутри большого треугольника внутри штата Миссисипи, образованного городами Кларксдейл, Индианола и Кливленд.

Паттон изначально поставил себя иначе, чем другие блюзмены. Он утверждал, что живёт только блюзом. Он никогда не брался за работу в поле — только пел (и частенько жил за счёт своих многочисленных подружек или даже гражданских жён, которых у него было восемь: не исключено, что этот «стереотип» жизненного стиля блюзового музыканта создал именно он). К 20-летнему возрасту Паттон уже играл на гитаре лучше всех в Дельте, и его сильная вокальная манера и стремление жить только блюзом сделали его в глазах местных музыкантов кем-то вроде блюзового пророка.

Последователей у него было немного, но все они оказали огромное воздействие на дальнейшее развитие кантри-блюза: Паттон был признанным лидером странствующих блюзменов Дельты, а их, обладавших какой бы то ни было известностью, были считанные единицы — мы их уже в основном перечислили (Сон Хауз, Уилли Браун, Томми Джонсон плюс ещё Кид Бэйли); однако не только они, но и практически все, кто пел блюз в Дельте в течение 1920-х гг. и позже, испытали на себе его влияние.

В отличие от других странствующих блюзменов, Чарли Паттон обладал такой известностью среди афроамериканских слушателей на Юге, что не просто ездил из города в город в надежде на случайные выступления, а передвигался по своего рода гастрольному расписанию, заранее имея твёрдые договорённости, где именно он будет выступать — в чёрных джук-джойнтах или в «тавернах» на плантациях. У него были и ученики: так, именно у него перенял свою вокальную манеру величайший блюзовый певец следующего поколения — Честер Бёрнетт по прозвищу **Хаулин Вулф** («Воющий Волк»), поселившийся на Плантации Доккери в 1926 г. и регулярно наблюдавший выступления Паттона

на площади городка Дрю недалеко от Плантации (в Дрю на площади Паттон, Хауз, Томми Джонсон и Уилли Браун регулярно играли перед приезжавшими на воскресный базар фермерами). Игра Паттона на гитаре до записей Роберта Джонсона не знала равных в Дельте: он не просто хорошо играл, но первым, задолго до рок-гитаристов, сделал игру на гитаре элементом сценического шоу. Известно, что его постоянные сценические трюки включали игру на гитаре, заброшенной за голову, опущенной ниже колен или даже заведённой за спину. Говорят, на сцене он производил впечатление исключительной мощи, хотя обладал более чем скромными физическими размерами: он весил 60 килограммов, а росту в нём было всего 165 смантиметров.



Нынешний вид Плантации Доккери

Паттон сделал довольно много записей, но всего за четыре сессии на протяжении пяти лет. Первая порция, 14 треков, была записана им в Ричмонде, штат Индиана, для лейбла *Paramount* в 1929 г., в возрасте 38 лет; тогда же «Парамаунт» выпустил его самую успешную прижизненную

пластинку, «*Pony Blues*» — песню, написанную им ещё в 1910 г., когда ему было около 19 лет. В том же 1929 г. он записал ещё 28 песен для «Парамаунта», на этот раз в их основной студии при заводе грампластинок в Графтоне (Висконсин); в этих треках Паттону аккомпанирует на фиддле (примитивной фольклорной скрипке) **Генри «Сынок» Симз** (*Son Sims*).

Там же, в Графтоне, Чарли Паттон записывался и в 1930 г. (всего четыре пьесы с его вокалом); на сей раз (запись состоялась 28 мая) его сопровождали Сон Хауз и Уилли Браун на гитарах и **Луиза Джонсон** на фортепиано. С этим последним персонажем связан один из характерных для «блюзового образа жизни» эпизодов.

Луиза Джонсон была весьма неплохой пианисткой в типичном раннем блюзовом стиле «баррелхауз» (от *barrelhouse* — питейное заведение на хлопковой плантации). Кроме того, она неплохо пела (в довольно-таки страстной, чтобы не сказать — эротичной манере). Она даже записала в течение этой однодневной сессии не только аккомпанемент к пению Паттона, но и четыре собственных сольных номера, составляющих, увы, всё её наследие в грамзаписи. Пикантность ситуации, собственно, не в этом: в Графтон Луиза приехала в качестве не только пианистки, но и подружки Чарли Паттона, а вот в штат Миссисипи она вернулась уже подружкой Сона Хауза. Паттон впоследствии написал об этом специальную песню — «*John Kirby Blues*» (Джон Кёрби — это владелец хлопковой плантации в Миссисипи, где жила Луиза Джонсон). Смех и грех, одним словом. Блюз как он есть.

Последняя из сделанных Паттоном для *Paramount* записей была выпущена в свет в 1932 г., оказавшись одной из последних «расовых» записей на этом лейбле, который не пережил Великой депрессии и в том же 1932 г. прекратил существование. В том же году Паттон, которому был 41 год, в очередной (восьмой!) раз женился — на сей раз на Берте Ли, дочери бригадира-десятника из Морган-Сити (Миссисипи). И в том же году жизнь Паттона едва не оборвалась: в драке в посёлке Холли-Ридж, где он в то время жил, его полоснули ножом по горлу, по чистому везению — не слишком глубоко.

Эта история сильно изменила Паттона. Правда, он не бросил пить (пил он всю жизнь весьма крепко), но в его песнях появились некоторые религиозные мотивы, да и голос после ранения сильно изменился. Это хорошо слышно в последних записях, сделанных Чарли Паттоном, — двадцати шести треках, записанных им 30, 31 января и 1 февраля 1934 г. в Нью-Йорке для *ARC (Vocalion Records)* — того же лейбла, что двумя-тремя годами позже будет записывать Роберта Джонсона.

В последние месяцы жизни Паттон, задумавшийся после роковой драки, как говорится, о душе, несколько раз исполнял написанные им песни на религиозную тематику в баптистской церкви «Новый Иерусалим» в Холли-Ридж.

26 апреля 1934 г. он умер на плантации Хитмана-Дидэма на окраине города Индианола, штат Миссисипи, от сердечного приступа, вызванного, как полагают некоторые, неумеренным пьянством. Чарли Паттон похоронен пятью километрами западнее Индианола, в Холли-Ридже, крохотном посёлке, где он жил в последние годы, пел в церкви и где ему чуть не перерезали горло. Его надгробие одиноко стоит недалеко от большой хлопкоочистительной машины, разделяющей скромное, напоминающее сарайчик здание церкви «Новый Иерусалим» (ныне не действующей) и когда-то принадлежавшее ей



Надгробие Чарли Паттона

маленькое кладбище. Место захоронения в конце 80-х указал бывший смотритель кладбища, присутствовавший на похоронах Чарли Паттона; деньги на установку надгробия дал известный рок-музыкант **Джон Фогерти**, числивший себя поклонником Чарли Паттона, а эпитафию для могильного камня написал **Джим О'Нил** — известный исследователь блюза, создатель «блюзовой журналистики», основатель и главный редактор легендарного журнала *Living Blues* с 1970 по 1983 гг. На камне имя Паттона написано так, как его писали на прижизненных пластинках (*Charley*), а не так, как писал его он сам (*Charlie*): О'Нил решил, что так будет исторически вернее. Эпитафия гласит:

«Чарли Паттон. Апрель 1891 — 28 апреля 1934. “Голос Дельты”. Первый исполнитель раннего блюза Миссисипи, песни которого стали краеугольными камнями американской музыки».

Неясная, размытая картинка на надгробном камне — это единственная существующая фотография Чарли Паттона. Впрочем, есть сомнения, он ли это. Единственный точный документ о жизни Чарли Паттона — это оставленные им записи семидесяти двух песен.

PIEDMONT BLUES

Это понятие — блюз Пидмонта — известно нам гораздо меньше, чем дельта-блюз. А всё из-за ритмических особенностей. Пидмонтский блюз обладает сложным ритмом, напоминающим «подпрыгивающую» ритмику рэгтайма или более позднего, уже джазового стиля — страйд-пиано: в каждом аккорде здесь играется нижняя, басовая нота длиной в одну восьмую долю такта, а на следующую восьмую долю — верхние ноты аккорда, и получается этакий «ритм вприпрыжку».

Блюз Дельты напрямую повлиял на чикагский электрифицированный блюз послевоенной эпохи, а тот в свою очередь породил танцевальный ритм-н-блюз и, следовательно, рок-н-ролл; а в 60-е чикагский блюз нанёс по Америке «ответный удар», придя на этот раз из Англии — британские рок-группы начала 60-х выросли именно на записях электрифицированного чикагского блюза, а значит, испытали влияние дельта-блюза. Что же до блюза Пидмонта, то его влияние ушло в другую сторону: блюграсс, рокабилли и фолк — вот его потомки на генеалогическом древе массовых музыкальных жанров Америки XX в.

Откуда это название — блюз Пидмонта?

Как мы помним, стили кантри-блюза называются в соответствии с географией своего зарождения и распространения. Логично предположить, что в США есть регион под названием Пидмонт. Простите, но ведь *Piedmont* — это по-английски Пьемонт, предгорья Альп на крайнем северо-западе Италии?

Возможно, нам для начала поможет второе название этого стиля — блюз Восточного берега, *East Coast Blues*. Узнав

это второе имя, мы начинаем понимать, что речь идёт о регионе вдоль Атлантического побережья США. Так оно и есть: в США есть свой Пьемонт, точнее — Пидмонт, и это — огромный регион вдоль берега Атлантического океана, регион, совпадающий с огромным одноименным горным плато, плоским предгорьем Аппалачского хребта, между собственно Аппалачами и низинными берегами океана. Это обширное всхолмлённое нагорье охватывает площадь в двести тысяч квадратных километров; узким языком оно вытягивается к северу до самых Пенсильвании и Нью-Джерси, но к югу от реки Делавэр, в Вирджинии, расширяется, достигая в Северной Каролине ширины в 475 километров с востока на запад, и полосой в 400–450 километров шириной уходит к юго-западу, через Южную Каролину и Джорджию, заканчиваясь уже глубоко на юге, в центральной части штата Алабама.

Сердце Пидмонта — холмистая часть **Вирджинии**, обеих **Каролин** и **Джорджии**. Все четыре этих штата исторически имели достаточно обширное афроамериканское население, но в ходе Великой миграции 1910–1930-х гг. оно во многих районах заметно выросло за счёт переезда множества чёрных семей из глубинных районов Юга. В результате нынешнее афроамериканское население этих штатов колеблется от 20% в Вирджинии до 30% в Южной Каролине — намного больше, чем в среднем по США (13%). Из всех штатов, через которые проходит центральная часть региона Пидмонт, только в Джорджии доля чёрного населения упала в результате Великой миграции (с 50 до 29%).

Вирджиния была исторически первой британской колонией в Северной Америке (1607) и одним из 13 штатов-основателей США в 1776 г.; но рабовладение играло в Вирджинии гораздо более важную роль, чем на Севере, и в Гражданской войне 1861–1865 гг. Вирджиния воевала на стороне Юга; более того, её административный центр, Ричмонд, был столицей Конфедерации южан.

Северная и Южная Каролины (оба этих штата совместно в географическом смысле часто называют *the Carolines*) и Джорджия тоже входили в число штатов-основателей и тоже воевали за рабовладельческую Конфедерацию. Джорджия вообще вышла из состава США первой (вместе с шестью

другими рабовладельческими штатами) в январе 1861 г. и вернулась в состав США последней — в середине 1870 г.

Таков регион, где в начале XX столетия из тех же источников, что и в Дельте, развился свой, не похожий на другие стиль раннего блюза. Пидмонт-блюз отличался от блюза Дельты, как мы уже сказали, прежде всего ритмикой — а ритмику эту диктовала другая техника игры. Если в Дельте по струнам гитары били медиатором или сжатыми пальцами, добываясь резкого, ударного аккордового звукоизвлечения, то в Пидмонте играли на гитаре только пальцами, гораздо ближе к «классической» гитарной манере: большой палец правой руки щипком извлекал басовые ноты, а четыре остальных пальца участвовали в извлечении аккорда — тоже щипком, не ударом. Гитара вообще была сердцем и душой пидмонт-блюза, а посему нам нужно окинуть взглядом историю гитары в американской музыке.



Чёрные музыканты играют для белых слушателей (1890-е гг.):
гитара, фиддл и банджо

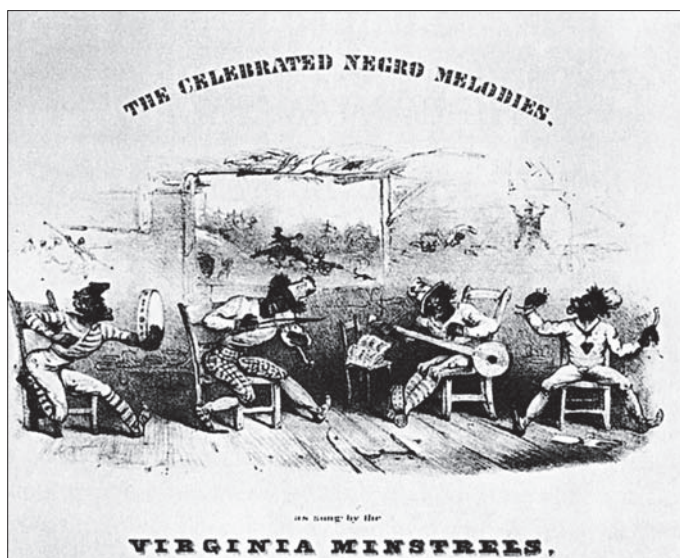
Нынешний шаблон восприятия — гитара как тембральный центр любой американской фольклорной музыки, что чёрной, что белой — основан на ситуации начала XX в. Ещё в середине XIX столетия гитара в народной американской музыке практически не употреблялась: это был дорогой привозной инструмент, на котором играли салонную музыку в городах. Техника салонной игры повторяла «академическую» технику игры на классической испанской гитаре и была исключительно пальцевой. Основными инструментами как чёрной, так и белой народной музыки были банджо и фиддл (примитивная скрипка).

Вспышка моды на испанскую шестиструнную гитару, охватившая Европу в 1810-е гг., докатилась до Америки в 1830-е, но распространение моды на инструмент сдерживалось тем, что в Америке изготовлялось слишком мало гитар. Первая фабрика по производству гитар в США была создана в 1839 г. в Пенсильвании иммигрантом из Германии Христианом Фредериком Мартином; его фабрика делала около 250 гитар в год, и стоили его инструменты от 17 до 37 долларов — огромные деньги для 1850-х гг., когда фабрика Мартина достигла пика своего развития. Таким образом, ни объём производства, ни розничная цена американских гитар ещё в середине XIX столетия не способствовали массовой популярности этого инструмента. Другой фактор, сдерживавший распространение гитары, — это её громкость. Точнее, негромкость: гитара середины позапрошлого века — это небольшой инструмент с «жилыми» (т. е. изготовленными из кишок животных) или шёлковыми струнами, дававший очень негромкое звучание, пригодное для домашнего музицирования, но почти исключавшее возможность публичного исполнения в ансамбле (вспомним, что до появления технологий усиления звука оставалось ещё много десятилетий).

Только в 1880-е гг. появились привычные ныне стальные струны, а к 1890 г. были разработаны гитары, пригодные для постоянного использования стальных струн (создававших гораздо большую разрушающую нагрузку на деку инструмента). Стальные струны давали более высокие значения громкости, особенно в сочетании с сугубо американскими новшествами в строительстве гитар — корпусом большого

размера и глубины, с нижней частью гитарной «восьмёрки» гораздо большей, чем верхняя. Мало того, стальные струны (в отличие от жильных или тем более шёлковых) «тянулись»: исполнитель мог напряжением пальцев левой руки менять высоту звучания струны, не сдвигая пальцы относительно ладов инструмента, что позволяло добиться достаточно гибких звучаний, критически важных для воспроизведения тех самых «неустойчивостей» в зоне третьей и седьмой ступеней лада, характерных для афроамериканского фольклора. Именно на гитаре со стальными струнами первые блюзовые гитаристы добивались отчётливого звучания этих заимствованных из вокального строя раннего блюза тонов, впоследствии названных «блюзовыми нотами».

Что немаловажно, 1890-е — это также начало массового производства дешёвых гитар.



Афиша «Шоу менестрелей», 1840-е гг.

В афроамериканскую музыку гитара попала из «шоу менестрелей» — самого популярного вида развлечения во второй половине XIX в. Вспомним, что «минстрел-шоу» состояло из *белых* артистов, которые *изображали чёрных* и разыгрывали

«сценки из негритянской жизни», враждавшие в основном вокруг обычных расистских стереотипов, включая обязательную сценку воровства арбузов с бахчи, считавшегося самым распространённым видом «негритянских правонарушений». Сценки перемежались музыкой, и подлинный негритянский фольклор неизбежно влиял на эти музыкальные элементы *minstrel show*, сделав его первым видом популярной музыки, где африканские и европейские элементы взаимодействовали и формировали некий новый стиль, не белый, но уже и не африканский. Но в *minstrel show* гитара играла ещё чисто аккомпанирующую роль, заменяя банджо. Только в ранних предблюзовых фольклорных формах, предшествовавших в 1890-е гг. появлению собственно блюза, гитара стала основным (и зачастую единственным) инструментом.

Понятно, что когда в 1920-е гг. первые исполнители «сельского» блюза попали на пластинки, у изучавших этот феномен белых сложилось впечатление, что блюз с его гитарными звучаниями есть результат длительного предшествовавшего развития фольклорной традиции. На самом же деле гитара входит в массовый оборот среди афроамериканского населения только в 1980-е гг., а отчётливо блюзовые формы в афроамериканском фольклоре, как мы помним, появляются только около 1900–1903 гг., так что в лице исполнителей кантри-блюза мы имеем дело не с хранителями древних традиций, а, напротив, с новаторами, которые разрабатывали блюзовый «канон» буквально на глазах у публики.

Почему именно в регионе Пидмонта гитарный стиль оказался «пальцевым», с последовательным извлечением басовой ноты большим пальцем и аккорда — остальными пальцами? Трудно сказать. Быть может, в силу значительной доли афроамериканского населения в этом регионе вообще, среди ранних пидмонтских блюзменов в городах — Атланте, Шарлотте, Чейпел-Хилле, Уинстон-Сэleme, Гринсборо — оказалось довольно много музыкантов, получивших более или менее формальное образование по европейской классической гитаре. Во всяком случае, даже в самых ранних записях пидмонт-блюза господствует «подпрыгивающая» рэгтаймовая ритмика, которую диктует именно манера пальцевой игры на гитаре. Но в раннюю эпоху местные музыканты

играли и в других стилях. Так, одним из первых пидмонтских блюзменов, записавшихся на пластинки, был Джошуа Барнс Хоуэлл, известный в истории блюза как «**Крюконогий**» Хоуэлл (*Peg Leg Howell*). Родом из сельской местности близ Итона, штат Джорджия, Пег Лег научился играть на гитаре в 1909 г., когда ему был 21 год. Он работал на ферме и играл блюзы в свободное время, но в начале 20-х в ссоре со своим сводным братом получил пулю в ногу, в результате чего оказался на протезе (отсюда его прозвище) и больше не мог работать в поле. Хоуэлл перебрался в Атланту, где стал петь на улицах. Правда, основной доход ему приносила нелегальная торговля спиртным (напомню: это период «сухого закона»), за которую он в 1925 г. даже отмотал небольшой срок в тюрьме Ривер-Кэмп. Выйдя на свободу, блюзмен вернулся на улицы Атланты, где регулярно пел в сопровождении ансамбля *Peg Leg Howell and His Gang* (в состав в разное время входили гитарист **Генри Уильямс**, скрипач — точнее, фиддлер — **Эдди Энтони** и мандолинист **Юджин Пидин**). Там, на улице, его случайно услышал один из «разведчиков талантов» с лейбла *Columbia*, в результате чего в ноябре 1926-го он, первым из пидмонтских блюзовых музыкантов, был записан на пластинку (это был написанный им во время тюремного заключения «*Prison Blues*»). Это была сольная запись, но в 1927, 1928 и 1929 гг. «Коламбия» регулярно записывала Хоуэлла с его ансамблем, оставив нам образцы ансамблевого звучания пидмонт-блюза. Но «подпрыгивающий» ритм Пидмонта составляет только часть репертуара Хоуэлла: он больше опирался на более ранние стили, в том числе, судя по всему, даже на технику игры на банджо, которое к 20-м годам совершенно вышло из употребления у блюзовых музыкантов. Некоторые историки блюза считают, что его манера отражает некоторые черты старых, ещё доблюзовых форм афроамериканского фольклора (что подчёркивается важной ролью скрипки-фиддла в аккомпанементе его записей). С 1929 г. «Коламбия» больше не записывала Хоуэлла, да тут ещё разразилась Великая депрессия, и «Крюконогий» вынужден был отойти от блюза и снова заняться торговлей алкоголем. Три десятилетия спустя юные белые энтузиасты американского фольклора Джордж Митчелл

и Роджер Браун нашли его в Атланте в крайней нищете, на инвалидной коляске и без обеих ног (вторую ему ампутировали в 52-м из-за осложнений диабета); они сделали запись 75-летнего блюзмена, почти ничем не напоминавшую его записи для «Коламбии» конца 20-х, но скрасившую последние годы жизни старика. В 1966-м Пег Лег Хоуэлл умер в Атланте в возрасте 78 лет.

Более узнаваемые образцы Пидмонт-блюза оставили такие ранние мастера этого стиля, как «Слепой» Блэйк, Гэри Дэвис и Уилли Уокер.

«Слепой» Артур Блэйк (*Blind Blake*) записывался для *Paramount*; он прожил недолго — считается, что родился он около 1893 г. в Джексонвилле, штат Флорида, а в 1933 г. его уже не было в живых. Точное время и обстоятельства его смерти неизвестны; местный блюзовый миф гласит, что он то ли умер от пьянства (то ли в Джолиете, то ли в Сент-Луисе), то ли спьяну упал под трамвай (то ли в Атланте, то ли в Нью-Йорке), то ли был застрелен на улице в Чикаго; ни один из этих фактов подтвердить невозможно — от этого музыканта не осталось никаких документов, кроме единственной фотографии и записанных им грампластинок; даже его подлинное имя, Артур Блэйк, известно только с его собственных слов, звучащих в ходе его диалога с другим блюзменом, «Папой» Чарли Джексонном, на их совместной пластинке «*Papa Charlie and Blind Blake Talk About It*». Во всяком случае, самые поздние из более чем 80 треков, записанных им для лейбла «Парамаунт» с 1926 по 1932 г., показывают, что с ним определённо что-то было не так — он постепенно начинал петь всё более неразборчиво, а его живой темперамент первых записей постепенно испарялся. Многие свидетельства говорят о том, что он действительно сильно пил. Достоверно известно, что после банкротства лейбла *Paramount* в 1932 г. он уехал выступать в Чикаго; но о дальнейшей его судьбе нет достоверных сведений.

Блайнд Блэйк действительно приехал в штат Джорджия в начале 1920-х из Флориды, где, как говорят, начинал учиться играть на гитаре, но его изощрённая «рэгтаймовая» манера игры на гитаре окончательно сложилась именно



Блайнд Блэйк

в Джорджии, где он постоянно перемещался из города в город, играя на улицах. В своих странствованиях он добирался и до Флориды на Юге, и до Огайо на севере. Трудно сказать, из Флориды ли он был родом: в одной из своих записей он внезапно переходит с общепонятного английского на афрокреольский диалект «гичи» (*Geechee*), характерный для изолированных групп афроамериканского населения на побережье и особенно на островах вдоль атлантического побережья штата

Джорджия; так что вполне возможно, что он происходил из «галла» (*Gullah*, другое название гичи).

Слепой Блэйк в своих лучших (читай — ранних) записях поёт густым, довольно гибким баритоном, и его музыка — как игра на гитаре, так и мелодии песен — действительно имеет много общего с рэгтаймом, популярной фортепианной музыкой начала XX в. Многие песни Блэйка по форме ближе к изощрённым рэгтаймовым сочинениям, а его виртуозная техника гитарного перебора, опирающегося на характерное рэгтаймовое «ум-ца, ум-ца», заставляет признать, что недаром «Парамаунт» рекламировал его как «Короля рэгтайм-гитары». Это и есть пидмонт-блюз, или рэгтайм-блюз, во всей его красе.

Гэри Дэвис на карте Пидмонт-блюза представляет Буллсити, Бычий город, — так называли Дёрэм (*Durham*) в штате Северная Каролина, один из важнейших центров развития афроамериканской культуры в 1920-е г. Дэвис, слепой с самых ранних лет жизни, переехал в Дёрэм в середине 20-х из Лоренса в Южной Каролине, где родился в 1896 г. К моменту своего появления в Дёрэме он уже отлично играл на гитаре,

причём овладел ею самостоятельно и совершенно уникальным образом: он играл на ней перебором, в котором были задействованы не пять пальцев правой руки (как на классической гитаре), а всего два — большой и указательный, на который были надеты специальные металлические плектры. Большим пальцем он дёргал за басовые струны, а указательным с невероятной быстротой играл как аккордовые ноты, так и соло.

В жизни Гэри Дэвиса важную роль сыграл некто J. B. Long (Джеймс Бакстер Лонг, 1903–1975) — белый владелец магазина в Дёрэме, чьим хобби была продажа грампластинок и отыскивание новых «талантов» для грамзаписи. В 1933 г. Джей Би работал менеджером магазина сети *United Dollar Store* в городишке Кинстон, Северная Каролина; там он впервые обратил внимание на то, что афроамериканские (впрочем, тогда говорили «негритянские») клиенты его магазина охотно остаются в торговом зале подольше, если на прилавке играет патефон. «Все говорили, что радио убило пластиночный бизнес, — вспоминал Джей Би в 70-е, — но я видел, что пластинки покупают, и покупают хорошо. Я заказывал». В 1934-м он связался с *American Record Corporation* (чьими пластинками как раз и торговал) — компанией, образовавшейся в результате слияния в 1929 г. лейблов *Regal*, *Cameo*, *Banner*, *Pathé* и ряда других, а также поглощения в декабре 1931 г. каталогов *Brunswick* и *Vocalion*, полученных в «лизинг» от *Warner Brothers*. ARC к этому моменту объединила остатки лейблов и каталогов опустошённого Депрессией рынка грамзаписи, обогнав по продажам единственный остававшийся на плаву старый лейбл — *RCA* и уже примериваясь к поглощению каталогов *Columbia* и *Okeh* (что и произошло в том же 1934 г.). Джей Би Лонг предложил ARC записывать некоторых местных блюзовых и госпел-музыкантов; предложение было принято, и летом 1935 г., с 23 по 26 июля, Гэри Дэвис записал в Нью-Йорке для ARC пятнадцать песен — уникальный документ его зрелого исполнительского стиля и исключительного мастерства в гитарной игре. На этих записях он однозначно играет рэгтайм-блюз, доминирующий стиль Пидмонт-блюза.

Правда, эти пятнадцать песен остались единственным документом блюзового творчества Гэри Дэвиса. Начнём с того,

что в следующий раз в студию он вошёл через 19 лет. Кроме того, из сотрудничества с *ARC* ничего толком не вышло — блюзмену попросту почти ничего не заплатили. Он вернулся в Дёрэм; Джей Би Лонг к этому моменту уже переехал в Бёрлингтон, где стал владельцем универмага на Вест-Дэвис-стрит и заодно штатным «разведчиком талантов» для радиокорпорации *CBS*, которой через три года предстояло выкупить *ARC* со всеми её лейблами и стать основой гигантского мейджор-лейбла, ныне именующегося *Sony Music*. Гэри Дэвис продолжил то, чем, собственно, и зарабатывал в последние десять лет — играл на улицах. Ему и прежде случалось разбавлять «грешный» блюзовый репертуар благочестивыми госпелами, чтобы избегать проблем с полицией; теперь он делал это всё чаще и чаще, пока полностью не перешёл на госпелз. Более того, в 1937 г. он был рукоположён во министранта в баптистской церкви, стал именоваться *Reverend Gary Davis* и после этого отказывался исполнять «грешный» блюз вообще. Впрочем, госпелз в той форме, в какой он их исполнял, музыкально практически не отличались от блюза — разница заключалась только в том, что и о чём он теперь пел.

В 40-е блюзовая сцена в Дёрэме, как и вообще на Юге, пришла в упадок. Преподобный Гэри Дэвис уехал на Север, как и десятки других музыкантов, и следующие полтора десятка лет провёл, выступая со своими пронзительными спиричуэлс на улицах Гарлема. В начале 1960-х его открыли заново, на этот раз для белой аудитории, обращавшейся к корням американской народной музыки; он стал одной из звёзд Ньюпортского фолк-фестиваля и охотно делился своим мастерством, воспитав таких белых гитаристов, как **Йорма Кауконен** (из рок-группы *Jefferson Airplane*) и **Дэвид Бромберг**. Умер преподобный Гэри Дэвис 5 мая 1972 г., оставаясь в превосходной творческой форме почти до конца жизни и сделав в 1960-е множество отличных записей, в которых его манера, задокументированная пластинками 1935 г., представляла во всём блеске, ничуть не тронутым возрастом.

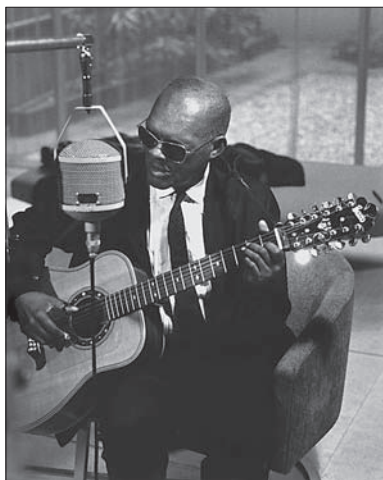
Уилли Уокер (*Willie Walker*) из этих трёх музыкантов — провозвестников Пидмонт-блюза — записывался меньше

всего. Он прожил недолгую жизнь: родился в 1896 г., а умер в 1933-м. Он был слеп от рождения, вероятнее всего — от полученного ещё в утробе матери сифилиса, от которого и умер на 38-м году жизни. Всю жизнь он провёл в окрестностях Гринвилла, Северная Каролина, и всю жизнь занимался только музыкой (даже в свидетельстве о его смерти от 4 марта 1933 г. написано «музыкант»).

Единственную сессию звукозаписи в своей жизни Уилли Уокер провёл в Атланте 6 декабря 1930 г. для лейбла *Columbia*. Все четыре записанные им песни, в том числе и самая популярная при его жизни, «*South Carolina Rag*», написаны в тональности до мажор, характерной для рэгтайма, и сыграны на гитаре в исключительно быстрой рэгтаймовой манере. Более того, во всех этих песнях использована одна и та же последовательность аккордов, характерная для рэгтайма: до мажор — септаккорд для мажор — ре мажор — соль мажор — до мажор.

Три этих музыканта составляли первоначальное ядро рэгтайм-блюза; однако самым популярным блюзовым музыкантом пидмонтского стиля суждено было стать блюзмену уже следующего поколения, испытавшему на себе их влияние. Его звали Фултон Аллен, но в историю блюза он вошёл как **Блайнд Бой Фуллер**.

Жизнь «Слепого парня» Фуллера (*Blind Boy Fuller*) тоже была непродолжительной: он родился много позже первых звёзд пидмонт-блюза (10 июля 1910 г.), а умер 13 февраля 1941-го. Как и Гэри Дэвис, он с определённого момента жил в Дёрэме, штат Северная Каролина; мало того, он иногда даже играл с Гэри Дэвисом, который был на 14 лет старше.



Преподобный Гэри Дэвис, 1971
(фото: Hank O'Neal)

При этом первым блюзовым «учебником» юного Фултона Аллена были ранние записи Слепого Блэйка.

Интересная особенность: среди блюзменов — преимущественно нищих уличных музыкантов — было много слепых. Глазные болезни были широко распространены среди неимущего населения, а социальная защищённость инвалидов в 1920–1930-е гг., конечно, оставляла желать лучшего; зачастую исполнение музыки на улицах, в надежде на бросаемые прохожими монетки, было единственным вариантом «карьеры» для незрячего афроамериканца, особенно на Юге. Фултон Аллен тоже был слеп, но он родился зрячим: только в 15-летнем возрасте он начал терять зрение из-за какой-то инфекции (впрочем, блюзовый миф настаивает на альтернативной версии — ревнивой подружке, плеснувшей ему в лицо какими-то химикатами) и к 18 годам был полностью слеп. К этому возрасту он уже выучился по пластинкам Блайнд Блэйка прилично играть на гитаре в стиле рэгтайм-блюза, и короткое ученичество у Гэри Дэвиса окончательно отшлифовало его природный талант. Поселившись в Дёрэме, он стал играть на улицах, а также в табачных лавках, которые часто привлекали блюзменов для увеселения посетителей. Талант Фултона Аллена привлёк к нему не только слушателей, но и последователей из числа более молодых музыкантов; некоторые из них присоединились к нему в качестве аккомпаниаторов, в том числе исполнитель на губной гармонике Соундерс Террелл, впоследствии прославившийся как блюзовый солист под именем **Сонни Терри** (1911–1986), исполнитель на уошборде (*washboard* — металлическая стиральная доска, иногда использовавшаяся в кантри-блюзе как ударный инструмент) **Джордж Вашингтон**, а также гитарист **Флойд Каунсил**, чьё имя (вместе с именем ещё одного пидмонтского блюзмена, **Пинка Андерсена**) увековечено в названии легендарной британской рок-группы *Pink Floyd*.

Известность Фултона Аллена перешагнула границы города Дёрэм, когда в 1935 г. Джей Би Лонг, сыгравший такую важную роль в карьере Гэри Дэвиса, отправил Фултона записываться в Нью-Йорк вместе с уошбордистом Джорджем Вашингтоном. Для этой сессии Лонг придумал им псевдонимы, и если Вашингтона впоследствии далеко не всегда именовали

«Булл Сити Ред», то Фултон Аллен после этой записи перестал существовать, и на смену ему пришёл Блайнд Бой Фуллер — под этим псевдонимом гитарист записывался и выступал все оставшиеся ему пять лет.

За эти пять лет он записал для нескольких разных лейблов около 120 песен, все примерно в одной манере. В этой манере не было утончённости или сентиментальности: Слепой Парень был абсолютно откровенен, честен, прямолинеен, его пение звучало грубовато и напористо, а тематика песен охватывала все аспекты повседневной жизни слепого нищего негра на Юге, о каких певцу только приходило в голову петь — даже

самые неприглядные. Он писал песни не о ком-то, а о самом себе; его «лирический герой» совершал преступления — и сам Блайнд Бой в 1938 г. загремел ненадолго в тюрьму за то, что в припадке ревности открыл стрельбу по собственной жене, по счастью, только слегка её зацепив. В результате этого инцидента он не смог участвовать в легендарном концерте «От спиричуэлс к свингу», который устраивал в Нью-Йорке продюсер Джон Хаммонд; вместо Фуллера выступил Сонни Терри — именно в тот день началась его карьера «фольклорного блюзмена», продолжавшаяся до середины 1980-х гг.

Последние записи Блайнд Бой Фуллер сделал в Нью-Йорке в первой половине 1940 г.

Его записи превосходили по популярности записи любого кантри-блюзмена второй половины 1930-х, кроме разве что Роберта Джонсона; и уж в любом случае он был самым



Блайнд Бой Фуллер

популярным представителем предвоенного Пидмонт-блюза и самым известным мастером гитарного рэгтайм-блюза, хотя, быть может, по мастерству в чём-то иногда и уступал своим учителям. Из-за своей популярности Блайнд Бой Фуллер в глазах коллекционеров и ценителей блюза иногда даже затмевает фигуру, скажем, Блайнд Блэйка.

С середины 1940 г. Фуллер не выступал: у него было тяжёлое заболевание мочевого пузыря и почек, вызванное непрекращавшимся пьянством. 13 февраля 1941 г., согласно свидетельству о смерти Фултона Аллена, он умер от пиемии (гнойного заражения крови). Его могила находится на частной земле в районе Гроув-Хилл; сейчас там частный парк, от всего бывшего здесь кладбища осталось одно надгробие некоей Мэри Кастон Лэнги, а могила самого популярного блюзового певца в Дёрэме никак не отмечена. Памятная доска в его честь была установлена городскими властями Дёрэма в нескольких десятках метров от места его захоронения, на туристической пешеходной дорожке, бывшей некогда железнодорожной веткой Американской табачной компании.

Dr Hicks

NORTH CAROLINA STATE BOARD OF HEALTH
BUREAU OF VITAL STATISTICS
CERTIFICATE OF DEATH 1-0

1. PLACE OF DEATH
(a) County **Durham**
(b) Township
(c) City or town **Durham**
(d) Street, hospital or institution **904 Masscy, Ave.**
(e) Length of stay in hospital or institution
In this community

2. HOME (USUAL RESIDENCE) OF DECEASED
(a) City or town **Durham**
(b) City or town **Durham**
(c) Street or R.F.D. **904 Masscy, Ave.**
(d) Place of residence in corporate body
(e) If foreign born, how long in U.S.A.?

3. FULL NAME
(a) First name **Fulton**
(b) Last name **Allen**
(c) Middle name
(d) Suffix or honorific
(e) Date of birth **Male**
(f) Sex **C**
(g) Marital status **Married**
(h) Name of husband or wife of decedent **Cora Allen**
(i) Age of husband or wife of decedent
(j) Date of death **Feb. 13, 1941**
(k) Age **32** Years Months Days
(l) Birthplace **Wadesboro, N.C.**
(m) Usual occupation **MUSICIAN**
(n) Industry or business
(o) Name **Calvin Allen**
(p) Birthplace **Wadesboro, N.C.**
(q) Maiden Name **Mary Jane Walker**
(r) Birthplace **Asheville, N.C.**
(s) Informant's Signature **Cora Allen**
(t) Address **904 Masscy, Ave.**
(u) Date **Burial**
(v) Date of death **2-15-41**
(w) Cemetery **Grove Hill Cemetery**
(x) Location **Durham, N.C.**
(y) Funeral Director **McLain Funeral Home**
(z) Address **108 Fayetteville, St.**

4. MEDICAL CERTIFICATION
(a) State of death **13 41 55**
(b) I certify that death occurred on the date later stated; that it attended natural from **12-12-40** to **2-12-41**
(c) and that I had no having, after on **2-12-41**
(d) immediately after death
(e) Cause of death
(f) Due to **Infected blood**
(g) due to **Septicemia**
(h) due to **Septicemia**
(i) due to **Septicemia**
(j) due to **Septicemia**
(k) due to **Septicemia**
(l) due to **Septicemia**
(m) due to **Septicemia**
(n) due to **Septicemia**
(o) due to **Septicemia**
(p) due to **Septicemia**
(q) due to **Septicemia**
(r) due to **Septicemia**
(s) due to **Septicemia**
(t) due to **Septicemia**
(u) due to **Septicemia**
(v) due to **Septicemia**
(w) due to **Septicemia**
(x) due to **Septicemia**
(y) due to **Septicemia**
(z) due to **Septicemia**

5. OTHER INFORMATION
(a) Date of death **2-15-41**
(b) Date of birth **2-15-41**
(c) Date of death **2-15-41**
(d) Date of birth **2-15-41**
(e) Date of death **2-15-41**
(f) Date of birth **2-15-41**
(g) Date of death **2-15-41**
(h) Date of birth **2-15-41**
(i) Date of death **2-15-41**
(j) Date of birth **2-15-41**
(k) Date of death **2-15-41**
(l) Date of birth **2-15-41**
(m) Date of death **2-15-41**
(n) Date of birth **2-15-41**
(o) Date of death **2-15-41**
(p) Date of birth **2-15-41**
(q) Date of death **2-15-41**
(r) Date of birth **2-15-41**
(s) Date of death **2-15-41**
(t) Date of birth **2-15-41**
(u) Date of death **2-15-41**
(v) Date of birth **2-15-41**
(w) Date of death **2-15-41**
(x) Date of birth **2-15-41**
(y) Date of death **2-15-41**
(z) Date of birth **2-15-41**

Свидетельство о смерти «Слепого парня» Фуллера

В августе 1940-го, когда Фуллер уже был тяжело болен, Джей Би Лонг назначил для него очередную сессию грамзаписи в Нью-Йорке, но блюзмен только что перенёс операцию на мочевом пузыре и никуда ехать не мог. Вместо него, по рекомендации «Булл Сити Реда» Вашингтона, записываться для лейбла *Columbia* (восстановленного выкупившей весь конгломерат *ARC* корпорацией *CBS* в 1938 г.) поехал 25-летний вокалист и гитарист **Брауни Макги** (*Brownie McGhee*), записи которого чрезвычайно понравились Лонгу. Джей Би Лонг в это время был избран мэром городка Элон в Северной Каролине, но не оставлял своих занятий продюсированием чёрных музыкантов. Когда Блайнд Бой Фуллер умер, Лонг велел Брауни Макги записать песню «*The Death of Blind Boy Fuller*»; более того, Брауни даже ненадолго принял, после некоторых сомнений, имя «Блайнд Бой Фуллер № 2», чтобы «Коламбия» (точнее, её чикагский филиал, унаследовавший имя лейбла *Okeh*) успела самым выгодным образом использовать остатки популярности Фуллера.

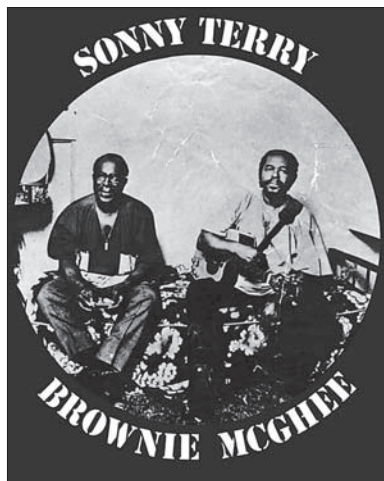
Впрочем, в 1942 г. Брауни Макги перебрался в Нью-Йорк, где объединил усилия с мастером губной гармоники **Сонни Терри**, которого неплохо знал как аккомпаниатора Блайнд Бой Фуллера. Их совместные записи хорошо продавались, причём не только кантри-блюзовые: в конце 40-х, повинуясь велениям дня, Брауни и Сонни по очереди записывались в качестве лидеров танцевального ритм-н-блюзового коллектива, в музыке которого связь с «деревенскими» корнями просматривалась крайне уmozрительно. Если повезёт, ещё и сейчас можно найти у коллекционеров синглы их ансамбля, который, в зависимости от того, кто из них пел, назывался либо *Brownie McGhee and his Jook House Rockers*, либо *Sonny Terry and his Buckshot Five*. Но когда в 1958 г. началась волна интереса к фолк-музыке, вызвавшая возвращение из небытия многих звёзд «кантри-блюза», Брауни и Сонни невозмутимо вернулись к своим корням и продолжили играть кантри-блюз, будто и не было полутора десятилетий заигрывания с более современными стилями. Надо отдать им должное: оба превосходно воспроизводили кантри-блюзовый канон своей молодости и были исключительно трудолюбивы — с 1958 по 1980 г. гастролировали по одиннадцать

месяцев в году. Привлекательный и яркий Макги в 80-е, после смерти Сонни Терри, попробовал себя и в кино, сыграв неудачливого блюзмена Тутса Суита в мистическом триллере «*Angel Heart*» (1987).

Последние выступления Брауни Макги, прямого наследника пионеров Пидмонт-блюза, состоялись на Чикагском блюзовом фестивале в 1995 г. В феврале 1996 г. Макги умер в Калифорнии в возрасте 80 лет.

Говоря о Пидмонт-блюзе, нельзя не упомянуть ещё ряд имён, среди которых прежде всего «Слепой» Уилли Мактелл, Барбекю Боб, Кёрли Уивер и особенно **Бадди Мосс** — наверное, самый популярный блюзмен Восточного побережья в период между окончанием карьеры в грамзаписи Слепого Блэйка (1932) и началом карьеры Слепого Парня Фуллера (1935). Юджин Мосс по прозвищу «Приятель» (*Buddy*) представлял богатую блюзовую сцену Атланты; родом из сельской глубинки Джорджии, он уже в 16-летнем возрасте (1930) записывался с **Барбекю Бобом** (*Barbecue Bob Hicks*) и **Кёрли Уивером** (*Curley Weaver*) как исполнитель на губной гармонике, но к 1933 г. научился играть на гитаре, после чего стал плодovито записываться для *ARC* (главным

образом в ансамблях, где ему подыгрывали Блайнд Уилли Мактелл, Кёрли Уивер и другие блюзмены из Атланты, но также и сольно). Его записи прекрасно продавались на «расовом» рынке южных штатов, и дела молодого блюзмена, казалось, шли прекрасно, как вдруг осенью 1935 г. Бадди Мосс был арестован и осуждён за убийство собственной жены — убийство, которого, по мнению многих, он не совершал (на фото мы видим его в тюремной робе — эта фотография



Сонни Терри и Брауни Макги
на клубном флаере 1970-х гг.

была сделана в то время, когда он отбывал срок). Делами Мосса занимался всё тот же Джей Би Лонг, и надо отдать ему должное — он делал всё возможное, чтобы вытащить блюзмена из-за решётки. Однако удалось это не ранее 1941 г. Мосс в тюрьме отличался образцовым поведением, и это могло послужить формальным поводом для условно-досрочного освобождения; однако потребовались две взятки членам комиссии по досрочному освобождению



Бадди Мосс

(одну дал сам Лонг, другую — руководство лейбла «Коламбия») и обещание, что после освобождения Бадди десять лет не покажет носа в штате Джорджия, чтобы музыкант вышел на свободу. Он переселился в городок Элон-Колледж, где, как мы помним, Джей Би Лонг был мэром, и стал работать на своего освободителя, который, естественно, надеялся, что блюзмен будет записываться для него и принесёт ему приличный доход, — учитывая, что музыкальная репутация Бадди до тюремного срока была ничуть не хуже, чем у Блайнд Бой Фуллера. И Мосс в октябре 41-го поехал на запись в Нью-Йорк, сопровождаемый Сонни Терри и Брауни Макги, и записался для «Коламбии», и три песни были даже выпущены — но в декабре Соединённые Штаты вступили во Вторую мировую войну.

Одним из логических результатов перехода страны на военные рельсы стало фактическое замораживание индустрии грамзаписи. Военное ведомство строжайшим образом ограничило использование в гражданской индустрии шеллака — органического вещества (природной смолы), из которой до 1948 г., когда был изобретён винил (поливинилхлорид), делали грампластинки. Шеллак был нужен военной индустрии; гражданские компании могли продолжать



Блайнд Уилли Мактелл

делать грампластинки из имевшегося у них шеллака, но продавать новые грампластинки теперь можно было только в обмен на старые, и продажи мгновенно упали во много раз. Затем, в 1942-м, грянул объявленный профсоюзом музыкантов во главе с легендарным Джеймсом Петрилло общеамериканский запрет на грамзапись (Петрилло таким образом стремился заставить фирмы грамзаписи более справедливо оплачивать труд музыкантов), и карьера Бадди Мосса

в грамзаписи пресеклась на двадцать с лишним лет, в течение которых он водил грузовики или работал лифтером. Он был весьма непрост, и иметь с ним дело было крайне сложно. Многие говорили, что Бадди был настолько упрям, что «сам был себе худшим врагом». Только в 1964-м он был случайно опознан новыми энтузиастами блюза — образованными белыми молодыми людьми, когда подошёл за сценой после концерта к своему давнему приятелю, блюзмену Джошу Уайту. Бадди Мосса уговорили снова начать выступать, и он начал время от времени появляться на блюзовых и фольклорных фестивалях, но ни одна вновь сделанная запись по разным причинам так и не вышла при его жизни, и в 1984-м он, вновь всеми забытый, умер в Атланте на 71-м году жизни. Возможно, если бы не его собственное упрямство, из-за которого он оказался на долгие годы отрезан от музыки, этот чрезвычайно талантливый блюзмен занял бы в истории блюза Восточного побережья более заметное место.

Гораздо больше повезло в этом плане Слепому Уилли Мактеллу (*Blind Willie McTell*). Он был много старше (родился в 1898-м) и, довольно рано научившись играть на гитаре, с 1920-х зарабатывал себе на жизнь, играя на улицах

Атланты и других городов Джорджии. Его первые записи были сделаны в 1927 г. для лейбла *Victor*. Для этой фирмы, а также для *Decca* он изменил своё настоящее имя Уильям Мактир на Мактелл (с прибавлением неперменного блюзового титула «Слепой»), но записывался также и под другими псевдонимами: для *Columbia* — Слепой Сэмми, для *Okeh* — Джорджия Билл, для *Victor* — Хот-Шот Уилли, для *Vocalion* — Слепой Уилли и т. п.



Слепой Уилли Мактелл делает запись для Алана Ломакса в ноябре 1940 г. (фото: Ruby Lomax)

Звучание Слепого Уилли имело важное отличие от других: он играл не на шестиструнной, а на двенадцатиструнной гитаре — всё тем же способом пальцевого перебора струн, как и было принято у пидмонтских гитаристов. Дело в том, что 12-струнный инструмент звучал громче, чем обычный. Для уличного музыканта это было немаловажно. Его записанное наследие сравнительно велико — 149 песен. Наверное, самые выразительные и яркие его записи были сделаны в ноябре 1940 г., но они не были при его жизни изданы как коммерческие пластинки: это были «полевые» записи великого фольклориста Алана Ломакса, создавшего для Библиотеки Конгресса США неоценимый корпус записей кантри-блюзменов в их «естественной среде обитания». Ломакс записал с Мактеллом 18 плёнок, часть которых представляла собой монологи слепого блюзмена о жизненных невзгодах, но 14 содержали великолепные версии собственных блюзов Слепого Уилли и единственный «стандарт» — спиричуэл «*Amazing Grace*». Жена фольклориста, Руби Ломакс, сделала впечатляющий фотопортрет Слепого Уилли, поющего перед микрофоном в полутёмном гостиничном номере. За эту запись Мактелл получил от Ломакса честные десять долларов — вполне общепринятая плата за полдня работы для блюзмена в 1940 г.

Последние его записи были сделаны в 1956 г., когда он был уже тяжело болен: у Слепого Уилли был диабет, осложнённый злоупотреблением алкоголем. Опять архетипичная для жизни исполнителя кантри-блюза ситуация: старый, больной, всеми забытый блюзмен играет в Атланте на улице за четвертаки, которые ему бросают прохожие; его видит белый молодой человек (продавец магазина грампластинок по имени Эдвард Родс), опознаёт его голос по старым записям лейблов *Atlantic* и *Regal*, сделанным в 1949 г. (они были у него в магазине), и приглашает записаться вновь. Родсу удалось заманить Мактелла в магазин, где он работал, обещанием выставить старику бутылку кукурузного виски. В магазине у Родса был магнитофон, и он записал 13 блюзов в исполнении Слепого Уилли. При жизни Мактелла — а умер он три года спустя в Милледжвилле, штат Джорджия, от инсульта — эти записи не были изданы, но затем альбом «*Blind Willie McTell's Last Session*» был издан на лейбле *Bluesville Records* и стал одним из самых волнующих документов истории кантри-блюза. Впрочем, начинать знакомство с музыкой Слепого Уилли лучше всё-таки не с этой записи, хотя с 1992 г. она и доступна на компакт-диске от замечательного лейбла *Original Blues Classics*: уж больно основательно старый блюзмен познакомился в ходе записи с тем гонораром, который выставил ему Эдвард Родс.

В любви к записям Мактелла и в его прямом влиянии на собственное творчество признавались Боб Дилан (который цитировал целые строчки из блюзов Слепого Уилли в своих песнях), Тадж Махал, группа *The Allman Brothers Band* и даже мрачный рок-певец Курт Кобэйн из группы *Nirvana*. В Атланте есть блюзовый клуб, названный его именем, а в Томсоне, штат Джорджия, где Слепой Уилли родился, ежегодно проходит небольшой блюзовый фестиваль имени Уилли Мактелла.

TEXAS BLUES

Третьим значительным региональным стилем кантри-блюза был техасский блюз. И неудивительно: **Техас** — вообще важнейшая часть американского Юга, его крайняя западная территория и перекрёсток с Дальним Западом. Дальше на запад за границей Техаса — уже Запад, штат Нью-Мексико.

Техас — крупнейший по территории штат США (крупнее Техаса — только Аляска, отделённая от остальной страны территорией Канады) и второй по численности населения после Калифорнии. В отличие от других Южных штатов, Техас как государственное образование довольно молод. Ещё в 1830-х годах это была часть Мексики, и его население состояло из индейцев, испаноязычных мексиканцев и относительно небольшого, но экономически чрезвычайно влиятельного меньшинства белых англоязычных рабовладельцев, переселявшихся в Техас из США с начала XIX в. В 1836–1837 гг. в результате кровопролитной войны новый техасский республиканский режим, установленный белыми американскими рабовладельцами во главе с Сэмом Хьюстоном, провозгласил независимость Республики Техас, и Хьюстон стал её первым президентом. Только 28 декабря 1845 г. Техас стал 28-м штатом США, оказавшись первым и единственным независимым государством с международным признанием, напрямую принятым в состав США (Республика Калифорния и затем Королевство Гавайи были сначала аннексированы США и только долгие годы спустя — в случае с Гавайями более чем через 60 лет — получили статус штатов). В силу такой уникальности своего статуса Техас имеет некоторые привилегии

среди других штатов США: так, на его территории нет ни пяди федеральных земель, вся его земля и недра по конституции принадлежат только народу самого штата, а в случае политической нестабильности Техас имеет право разделить свою территорию на пять независимых штатов, но до сих пор не воспользовался этим правом. Зато излишками своих северных, не заселённых тогда ещё территорий Техас при вступлении в США отдал федеральному правительству свой внешний долг: эти земли были разделены между Нью-Мексико, Колорадо, Оклахомой, Канзасом и Вайомингом, и ещё осталось земли на крупнейший штат Америки.

Техас изначально был штатом рабовладельцев, и прославленная в американском кинематографе героическая война американских поселенцев против деспотичного мексиканского правительства вообще-то была войной за право поселенцев продолжать иметь рабов. Поэтому естественно было, что в 1861 г. Техас выступил в Гражданской войне на стороне рабовладельческой Конфедерации, выйдя из состава США. Именно на территории Техаса состоялась последняя битва Гражданской войны: в мае 1865 г. техасцы просто не знали, что ещё 9 апреля армия Конфедерации капитулировала в Вирджинии. Обратно в состав США Техас был принят только в 1870 г., а его современная политическая история ведёт отсчёт от 1876 г., когда была принята ныне действующая конституция штата.

Блюзовая земля в Техасе — это в основном восток и юг штата, обширная низменность вдоль Мексиканского залива. В центре и на севере — бескрайние плато Эдуарде и Льяно-Эстакадо, плоские ровные пространства; на западе — полупустыня. Центральный Техас настолько ровный и плоский, что местные говорят: «если у техасского фермера сбежит собака, следующие три дня её будет ещё видно». Но на востоке, за поясом плодородной земли, вдоль болотистых берегов Залива лежат ещё древние субтропические леса.

В нынешнем Техасе чёрного населения — около 12 процентов. Гораздо больше здесь латиноамериканцев — почти четверть населения. Но в начале XX в., когда на Юге США зародился блюз, афроамериканцев было больше, а мексиканцев меньше. Это была сугубо аграрная земля — редкие

города и огромные сельскохозяйственные угодья. В Техасе, да и по всем равнинным районам Америки, массово вырубали леса и распахивали степную целину. И природа в первой трети XX в. нанесла ответный удар. Сначала хлопковые поля поразило многолетнее эпидемическое нашествие хлопкового долгоносика (*Anthonomus grandis*, по-английски Boll Weevil), которое разорило тысячи негритянских издольщиков; в 1927 г. сельское хозяйство всей территории вдоль Миссисипи, в том числе в Восточном Техасе, было поражено Великим наводнением, прорвавшим систему дамб вдоль великой реки; а уже в 30-е, в период Великой Депрессии, начались страшные пыльные бури, губившие сельское хозяйство на сотни миль в глубину континента (поражённая ими зона получила название *Dust Bowl*, «Пыльная чаша»). Сельское население, спасаясь от голода и потери земель, массово двинулось в города, главным образом на Север. Это была не первая миграция чёрного населения Техаса; в 1900–1910 гг. победа расистской партии Союз белого человека на муниципальных выборах во многих сельских графствах и так уменьшила чёрное население штата примерно на треть, но миграция времён Депрессии и пыльных бурь привела к тому, что культурная среда, в начале века формировавшая в Техасе региональную разновидность кантри-блюза, катастрофически обеднела — практически исчезла. Когда в послевоенную эпоху термин «техасский блюз» вновь вошёл в употребление, он означал уже электрифицированную городскую музыку, исполнявшуюся зачастую уже не чёрными, а белыми музыкантами. Видимо, самый известный «техасский блюзмен» современной эры — белый гитарист **Стиви Рэй Воэн** (*Stevie Ray Vaughan*, 1954–1990).

Однако в начале XX в. техасский блюз ещё носил всё те же родовые признаки, что и формировавшиеся в соседних штатах Луизиана и Миссисипи течения. Кантри-блюз техасской разновидности исполнялся в основном певцами-мужчинами под аккомпанемент акустических гитар, в редких случаях — фортепиано, иногда при скромном участии других инструментов (губной гармонике, примитивной скрипки «фиддл», примитивной перкуссии — например, стиральной доски).



Пыльная буря в Техасе, 1935 г.

Ещё в 1890 г. фольклорист **Гэйте Томас** опубликовал текст записанной им в Южном Техасе негритянской песни «*Nobody There*». Томас не уточнял, исполнялась ли она а капелла или под какой-то аккомпанемент, но уточнил в публикации, что мелодия звучит в пентатоническом ладу, и описал строение этого лада: он очень напоминает блюзовый лад. Позднее Томас опубликовал и другие записанные им афроамериканские фольклорные песни; по их текстам видно, что южный Техас был включён в общий для всего Юга процесс стремительного формирования блюзовой поэтики, круга образов и специфических именно для блюза приёмов построения текста. Многие песни раннего блюза явно циркулировали по всему югу: так, Томас опубликовал «*Baby, Take a Look at Me*», очень мало отличающуюся от той версии, которую в те же годы записал знакомый нам собиратель фольклора Чарлз Пибоди в штате Миссисипи, а «*Alabama Bound*» и «*C. C. Rider*» в его фиксации очень похожи на те их варианты, которые в то же самое время исполнял в Нью-Орлеане вокалист и пианист **Джелли Ролл Мортон**, один из провозвестников раннего джаза. Всё это не очень удивительно: мы знаем, что большинство исполнителей раннего кантри-блюза были странствующими музыкантами, перемещавшимися

не только в пределах одного штата, но практически везде, где была готовая их слушать аудитория. Некоторые ранние блюзмены были мигрирующими рабочими, нанимавшимися на сбор урожая, а в другие сезоны работавшими в лагерях лесорубов или на строительстве дорог. Некоторые оседали на арендуемых участках хлопковых полей — становились издольщиками. Другие же странствовали из города в город, пели то на плантациях, то на улицах «чёрных» районов больших городов, забираясь в своих странствиях не только в крупнейшие города Техаса — Даллас и Хьюстон, но и далеко на север — в Чикаго и Нью-Йорк.

Как и в других регионах формирования блюза, ключевым фактором в Техасе оказались социальные изменения, последовавшие за освобождением рабов (см. вводную главу этой книги). Поскольку социальные условия в Восточном и Южном Техасе были примерно такими же, как и в Дельте, и в Луизиане, и на юге Восточного побережья, эти условия сформировали примерно одинаковую среду, в которой блюз распространился как вид народного искусства и как вид субкультурного развлечения афроамериканского меньшинства буквально за несколько лет.

Уникальный характер техасского блюза был связан с тем, что чёрное население Техаса жило куда менее компактно, чем в других штатах Юга, и было частью куда более разнообразной этнической картины, нежели в Дельте или Пидмонте. Отсюда — значительно более широкое разнообразие влияний, которое испытывало нарождавшееся блюзовое искусство в Техасе. Как и в Луизиане, среди этих влияний была музыка креолов (потомков смешанных чёрно-белых браков) и кейдженов (*Cajun* — потомки франкоязычных поселенцев времён Французской Луизианы, захватывавшей и часть восточного Техаса). Огромную роль сыграл фольклор **мексиканцев**: более трети населения штата говорит на испанском языке, и подавляющее их большинство перебрались в Техас из Мексики (лишь несколько процентов испаноязычного населения принадлежит к «техано» (*Tejano*), потомкам испаноговорящих граждан независимого Техаса). Кроме того, в фольклоре белого населения значительную роль играли не

только английские элементы (как и в других штатах Юга), но и восточно- и центральноевропейские, прежде всего немецкие: более пяти процентов белых жителей Техаса принадлежат к потомкам немецких и австрийских переселенцев.

Как результат, ещё в конце XIX в. музыка афроамериканского меньшинства в Техасе активно смешивалась с музыкальными традициями белых. Техасские блюзмены уже в XX в. вспоминали, что такое смешивание было характерно ещё для поколения их родителей: отец **Эдди Дёрэма** был скрипачом (точнее, фиддлером), который играл на танцах не только ранний блюз, но и сугубо белые «джиги» и «рилы»; аналогичные вещи о своих отцах рассказывали **Мэнс Липскомб** (чей папаша пел и играл на фиддле) и **Гейтмаут Браун** (его папа тоже пел, аккомпанируя себе на гитаре). В свою очередь, белые фольклорные музыканты слышали блюзы на деревенских танцах и в менестрельных шоу, а кроме того, имели много возможностей слышать негритянские трудовые песни (шауты и холлеры) и даже участвовать в их исполнении, потому что в Техасе рабочие коллективы на полях, постройке дорог, нефтяных скважинах и в железнодорожных депо чаще всего были смешанного расового состава. Белый певец **Билл Нили** (*Bill Neely*), прославившийся как исполнитель кантри, вспоминал, что впервые услышал блюз на поле к северу от Далласа, когда собирал вместе с чёрными издолщиками хлопок в 1920-е гг., но научился играть блюзы по записям... белого исполнителя ранней кантри-музыки **Джимми Роджерса**. «Многие свои песни Роджерс не сам написал, — говорил Нили. — Он перенял их у чёрных, когда рос в Миссисипи и потом, когда работал тормозным кондуктором железнодорожного состава». В свою очередь, уже сложившиеся блюзовые традиции, начиная с 1920-х гг. и вплоть до 1950-х, оказали огромное влияние на формирование популярных музыкальных жанров испаноязычного населения, так называемой музыки «текс-мекс» (сокращение от «техасско-мексиканский», *Tex-Mex*).

Важнейшим центром формирования техасской блюзовой школы был **Даллас** — прежде всего благодаря своему географическому положению на перекрёстке между

Югом, Средним Западом и Западом США. Расположенный на северо-востоке штата, Даллас лежит на плоской техасской равнине вдоль мелкой несудоходной реки Тринити, обнесённой в начале XX в. 15-метровыми дамбами для защиты от нередких наводнений. Даллас — город довольно молодой: он получил городской статус только в 1856 г. Сейчас он занимает восьмое место в США по численности населения (третьим в Техасе, после Хьюстона на востоке штата и Сан-Антонио на юге), с населением более 1 300 000 человек; он входит в состав огромного конгломерата Даллас — Форт-Уорт Метроплекс, с массой пригородов, делающих эту конурбацию четвёртой по населённости в США (после Нью-Йорка, Лос-Анджелеса и Чикаго: 6 300 000 населения в 2008 г., практически четверть всего населения Техаса).



Даллас в 1934 г.

Роль Далласа как транспортного узла уникальна. В отличие от Чикаго, Лос-Анджелеса или Нью-Йорка Даллас не имеет ни морского, ни речного порта: речка Тринити несудоходна. Зато ещё с 1870-х гг. к Далласу одна за другой стали подходить железнодорожные линии, и к 1916 г., когда вокруг города было построено соединительное кольцо

железнодорожных путей, а в западной части Далласа открылся гигантский вокзал *Union Terminal*, город стал исполинским перекрёстком железнодорожной сети Америки: здесь пересекались линии Юг — Север (из Хьюстона на юге Техаса — в Оклахому, Канзас-Сити, Миннеаполис, Чикаго) и Запад — Восток (из Калифорнии и Аризоны — в Мемфис, Атланту и далее по всему Востоку США). К середине 20-х гг. через Даллас ежедневно проходило более 80 регулярных пассажирских поездов.

В это самое время, в середине 1920-х, Даллас превратился в региональный центр блюзовой звукозаписи — именно потому, что это был крупнейший железнодорожный узел. Сюда можно было относительно быстро, достаточно комфортно и чаще всего без пересадки доехать как из Чикаго, так и из Нью-Йорка (что было важно для продюсеров из расположенных в этих крупнейших городах фирм грамзаписи), а на местных поездах, пусть и с пересадками, любой блюзмен с Юга мог добраться сюда максимум в течение суток, и недорого, — что было важно для блюзменов. В Далласе проводили сессии звукозаписи «разведчики талантов» (*talent scouts*) и звукоинженеры с лейблов *Okeh*, *Vocalion*, *Brunswick*, *Columbia*, *RCA*, *Paramount* и т. д.; примерно дважды в год каждый лейбл присылал своих сотрудников в Северный Техас, они устраивали временную студию в номере какого-нибудь старого отеля с толстыми стенами (для звукоизоляции), и к этому времени (как правило, известному заранее) в город подтягивались блюзмены из Техаса, Арканзаса, Луизианы и даже из дельты Миссисипи.

Именно в Далласе была сделана в 1937 г. вторая (из двух существующих) сессий записи Роберта Джонсона, специально приехавшего сюда из Дельты.

Именно в Далласе в 1925 г. на углу Элм-Стрит и Централ-Авеню Сэм Прайс, «разведчик талантов» лейбла *Paramount*, обнаружил уличного блюзмена по имени Блайнд Лемон Джефферсон (см. главу «Блюзовые прорывы 1920-х»). Правда, записи Слепого делались не в Далласе, а в Чикаго, но тем не менее он представлял именно техасскую блюзовую сцену (он вырос в Восточном Техасе, а в последние годы своей жизни базировался то в Далласе, то в Чикаго).

Так что первым блюзовым певцом и гитаристом, чьи записи стали продаваться большими тиражами, был блюзмен не из Дельты, а именно из Техаса. Правда, хотя его «живые» выступления пользовались у него на родине большим успехом, пластинки его гораздо лучше продавались не в Техасе, а вчёрных городских гетто на Севере.

Коммерческий успех Джефферсона привёл к тому, что блюзовые певцы со всего Юга устремились в Даллас в надежде записаться на пластинку. По прибытии они, как правило, оседали в районе Дип-Эллум — проезда по сторонам железнодорожных путей, служившего до середины 1940-х средоточием «злачных мест» и ночной жизни афроамериканского населения города (подробнее об этом районе см. в главе о Блайнд Лемоне). Дип-Эллум находился к северо-востоку от делового центра города, а Централ-Трек — отрезок путей, вдоль которого тянулся этот весёлый райончик — упирался прямо в Юнион-Депо, где сходились рельсы Техасской, Тихоокеанской, Хьюстонской и Центрально-Техасской железнодорожных линий. Здесь находились Парк-Театр, который владелица Элла Б. Мур сдавала под водевильные представления, менестрельные шоу и концерты гастролирующих блюзовых и джазовых исполнителей, а также клубы *Tip Top* и *Green Parrot* и *Pythian Temple* («Храм пифии») — офисный центр, где находились конторы первых чёрных бизнесменов Далласа, да и само здание было построено первым афроамериканским архитектором в городе — Уильямом Сидни Питтманом. Тут же располагался и танцзал **Хэтти Бёрлисон** (*Hattie Burleson*), которая и сама была блюзовой певицей и в 1928 г. записала в Далласе четыре песни для *Brunswick*, а двумя годами позже — ещё три для *Paramount* в Графтоне (Висконсин).

Конечно, Блайнд Лемон Джефферсон не был единственным известным техасским блюзменом. Легендарный гитарист Лонни Джонсон в 1927 г. записался для *Okeh* на дебютных пластинках техасского блюзмена Алджера Александра по кличке «Техасский Александр» (*Texas Alexander*), который был завсегдаем Дип-Эллум. Здесь же работали «Шляпка» Джонс (*Little Hat Jones*), **Джесс Томас** (*Jesse Thomas*), **Гуляка Томас** (*Willard «Ramblin'» Thomas*), **Сэмми Хилл**

(*Sammy Hill*), **Отис Харрис** (*Otis Harris*), **Уилли Рид** (*Willie Reed*), **Бадди Вудс** (*Buddy Woods*) и «**Чёрный Ас**» **Тёрнер**, известный также под именем «**Бэйб Киро**» (*Babe Kyro «Black Ace» Turner*). На многих из этих блюзменов оказали непосредственное влияние манеры и стиль Блайнд Лемона Джефферсона, самого известного техасского блюзмена 20-х. Его уникальная манера игры на гитаре, с развитым ритмическим контрапунктом между вокальной и гитарной партиями и обильным использованием импровизационных гитарных заполняющих фрагментов между вокальными строчками (так называемых *fills*), в решительной степени повлияла на дальнейшее развитие техасского блюза, с его доминирующей ролью виртуозной гитарной игры. Под влиянием Слепого сформировался стиль таких непохожих техасских блюзменов, как **Ледбелли** (*Huddie «Leadbelly» Ledbetter*) и **Ти-Боун Уокер** (*Aaron «T-Bone» Walker*).

Хадди Ледбеттер по прозвищу Ледбелли был значительно старше Слепого Лемона Джефферсона: точная дата его рождения до сих пор не определена, но даже крайние варианты находятся в диапазоне 1885–1891, а наиболее вероятной датой считается 1888 или 1889 г. (эти даты он называл сам — первую во время переписи, вторую при заполнении приписного свидетельства), тогда как Слепой родился в 1897 г. Он вырос на границе Техаса и Луизианы, в техасском городке Лей, а первые его выступления проходили в соседнем Шривпорте, который находился уже в Луизиане. Это было в 1903 г., когда Ледбелли (или Лед Белли, *Lead Belly*, «Лужёное брюхо», как он сам подписывался) пел под собственный аккомпанемент на гитаре для посетителей Сент-Полс-Боттомс, шривпортского «квартала красных фонарей». Назвать юного Ледбелли этого периода блюзменом ещё трудно: он был «сонгстером», исполнявшим самые разнообразные народные песенки, и нарождавшийся блюз занимал в его обширном и разномастном репертуаре ещё довольно скромное место. Мало того, гитара ещё и не была его основным инструментом в то время: он умел играть на ней всего несколько аккордов и гораздо увереннее управлялся с кнопочным аккордеоном, который получил в подарок от своего дяди в 15-летнем возрасте.

Как мы помним, с Блайнд Лемоном он встретился в 1910 (по другим сведениям, 1912) году; Лед Белли аккомпанировал Слепому на гитаре и аккордеоне, танцевал во время гитарных проигрышей Джефферсона и вообще всячески оттенял мощную игру звезды далласского уличного блюза. Примерно в этот период он научился играть на двенадцатиструнной гитаре, которая затем стала его основным инструментом (хотя и аккордеон он не бросал). В 1915-м они на некоторое время расстались, так как Лед Белли был арестован за ношение пистолета и получил срок на дорожном строительстве, но бежал из *chain gang* (партии заключённых, скованных общей цепью) и устроился в соседнем графстве под именем Уолтер Бойд. Этим именем он назвался и при следующем аресте, когда в 1918 г. застрелил (как уверяют нынешние исследователи и потомки музыканта — в порядке самозащиты) одного из своих родственников по имени Уилл Стаффорд. Больше Лед Белли не встречался с Блайнд Лемоном.

Суд был суров: «Уолтер Бойд» получил 30 лет тюрьмы и отправился отбывать срок на сахарных плантациях **Шугарлэнда** — местности близ Хьюстона, где располагалась тюрьма строгого режима **Хантсвилл**. Здесь он получил прозвище Лу-жёное Брюхо и прославился своим пением. Он знал, что для досрочного освобождения должен очень-очень хорошо себя вести, и охотно развлекал как заключённых, так и охранников исполнением народных песен самых разных жанров — и блюзов, и «белых» баллад, и песен аппалачских охотников, и заунывных ковбойских песен. Пение Лед Белли полюбил губернатор Техаса **Пат Моррис Нефф**, избранный в 1921 г.: по воскресеньям он даже привозил



Лед Белли

на тюремную ферму своих гостей, чтобы они послушали, как поёт «убийца Лужёное Брюхо».

В 1925 г. губернаторский срок Неффа заканчивался, а у Лед Белли подходил к концу седьмой год заключения. Законы Техаса не знали тогда условно-досрочного освобождения, но при условии хорошего поведения заключённый мог быть помилован губернатором штата, если был отбыт минимальный срок, полагающийся по данной статье. Минимальным сроком за убийство в Техасе были именно семь лет, и в одно прекрасное воскресенье Лужёное Брюхо обратился к губернатору с петицией — прямо со сцены, причём петиция была написана в форме баллады:

Пожалуйста, губернатор Нефф, будь милостив и добр.
Имей милосердие, ведь мой срок так долг...
Не знаю, как спасти мою душу,
Если не получу помилования.
Испытай меня, отпусти меня.
Если б ты сидел, а я был губернатором,
Я бы первым делом с утра отпустил бы тебя...

Религиозный и суровый Нефф был так тронут, что действительно подписал помилование для Лед Белли — и это при том, что при избрании на губернаторский пост обещал никогда не применять помилование к преступникам!

Музыкант пробыл на свободе пять лет. Ему не удалось в этот период записаться на пластинки, но он много выступал. В 1930 г. он вновь был арестован за попытку убийства, на этот раз в Луизиане: в драке, защищаясь, он ударил ножом белого человека. На этот раз в его документах стояло подлинное имя, Хадди Ледбеттер.

И снова тюрьма, на этот раз страшная **Ангола** (*Angola Prison Farm*) — тюрьма строгого режима на границе Луизианы и Миссисипи, с трёх сторон окружённая водами Великой Реки и знаменитая широко практиковавшейся там поркой заключённых. Впрочем, Лед Белли старался не давать повода к порке, усердно работал и пел для заключённых — что не спасло его от новых неприятностей: по легенде, один из сокамерников напал на него с ножом и ранил в шею, а певец выдернул нож из раны и этим же ножом убил нападавшего. Поскольку десятки людей видели, что это была самозащита,

к сроку Лед Белли ничего не добавилось — добавился только жуткий шрам на шее, который он до конца жизни прятал под воротником или под шейным платком-банданой.

Именно здесь, в Анголе, Ледбеттера обнаружил фольклорист-музыковед **Джон Ломакс**, один из виднейших исследователей американского (в том числе афроамериканского) фольклора. В этой поездке по тюрьмам Юга его сопровождал 18-летний сын, Алан Ломакс, которому суждено было вскоре продолжить дело отца и стать одним из самых известных фольклористов в американской истории. Ломаксы были потрясены талантом Лед Белли и стилистическим разнообразием его репертуара. У них с собой было переносное записывающее устройство, нарезавшее звукозапись на специальные алюминиевые диски — на него они записывали фольклор для Библиотеки Конгресса; говорят, что на одного Лед Белли они извели в тот раз несколько десятков дисков. В июле следующего, 1934 г. Ломаксы снова вернулись в тюрьму Ангола, чтобы записать Лед Белли и... подать от его имени петицию о помиловании губернатору штата Луизиана **Оскару К. Аллену**. Певец наговорил своё прошение на пластинку, которую нарезали для него Джон и Алан Ломаксы, и Ломакс-старший отвёз пластинку за сто миль от Анголы, в столицу Луизианы — город Батон-Руж, чтобы передать прошение губернатору. На другой стороне пластинки была одна из самых «фирменных» песен Лед Белли — фольклорный стандарт «*Goodnight, Irene*» в вальсовом размере 3/4. Впрочем, на этот раз пение Хадди Ледбеттера не сыграло никакой роли в его освобождении, хотя и Ломаксы, и сам певец были уверены в обратном. На самом деле сработали документы: личное дело заключённого Ледбеттера свидетельствовало о том, что минимальный срок по своей статье был им отбыт, поведение в течение срока не вызывало нареканий, и он имеет право на досрочное освобождение. 1 августа 1934 г. Лед Белли вышел на свободу.

В сентябре он обратился к Джону Ломаксу, который сыграл такую важную роль в его освобождении. Дело в том, что по условиям досрочного выхода на свободу певец должен был найти постоянную работу, а 1934 г. был одним из самых тяжёлых в американской истории — был разгар

Великой депрессии, и работ было крайне мало. И Ломакс согласился помочь Лед Белли ещё раз: Алана в этой поездке с ним не было, и белый фольклорист нанял чёрного певца в качестве шофёра и ассистента в своей музыковедческой экспедиции.

Сам Ломакс описывал это так: «1 июля мы доставили его прошение губернатору. 1 августа он получил помилование. 1 сентября я сидел в отеле в Техасе, и вдруг кто-то похлопал меня по плечу. Я поднял глаза: передо мной стоял Ледбелли (Ломакс писал прозвище певца в одно слово, и такое написание распространилось не менее широко, чем применявшееся самим певцом раздельное написание. — К. М.) с гитарой и мешком из-под сахара, в котором заключены были все его пожитки. Он сказал: босс, ты вынул меня из тюрьмы, и я приехал, чтобы служить тебе».

Всю осень Ледбелли верно «служил» Ломаксу. Они передвигались из одной тюрьмы в другую: Ломакс на собственном богатом опыте собирателя фольклора знал, что на Юге фольклорные песни в концентрированном виде водятся именно в пенитенциарных учреждениях. Ледбелли выступал своего рода посредником между белым учёным и чёрными заключёнными, и благодаря его участию коллекция Ломакса пополнялась неслыханными темпами: за два месяца было сделано более двухсот записей.

Слава Ледбелли летела впереди него: никто заранее не объявлял, что он будет вместе с Ломаксом, но в каждой новой тюрьме, будь то в Арканзасе, Луизиане, Миссисипи или Техасе, заключённые каким-то таинственным образом уже знали историю Ледбелли, и он ощущал себя настоящей звездой этой экспедиции.

Однако к концу октября чёрный певец устал. Ломакс-то общался с тюремным начальством, ночевал в их квартирах, а Ледбелли приходилось спать в пустых камерах негритянских блоков сегрегированных тюрем, и днём он видел одних только заключённых, с которыми ему непрестанно приходилось общаться. Наконец он заявил своему работодателю: «*I'm tired of lookin at niggers in the penitentshuh* (мне надоело глядеть на ниггеров в тюрьге). Давайте уедем куда-нибудь в другое место...». И они отправились на Север.

Сначала певец поехал с Ломаксом-старшим в Пенсильванию, где музыковед должен был выступать с лекциями. Ледбелли выступал вместе с Ломаксом, который служил своего рода живой иллюстрацией к его лекциям о фольклоре — ведь он мог петь практически в любом фольклорном стиле, и блюз среди них занимал довольно скромное место.

В январе Лед Белли вместе с Ломаксом оказался в Нью-Йорке. Здесь Ломакс начал всячески рекламировать своё «открытие». Лед Белли (точнее, Ледбелли — так тогда писали все, кроме самого певца) оказался лакомым кусочком для прессы: настоящий чёрный убийца с Юга, которого два разных губернатора дважды помиловали за его замечательное пение! Газета «Нью-Йорк Геральд Трибюн» вышла с заголовком *«Сладкогласный певец из южных болот приехал спеть несколько песен между убийствами»*. Но всех переплюнул журнал «Лайф», в несравненной стилистике тех лет напечатавший огромный материал под названием *«Плохой ниггер стал хорошим менестрелем»*.

Тогда же, в январе 1935 г., корпорация «Тайм Мэгэзин» сняла *newsreel* — то, что в нашей стране называлось «киножурнал»: короткий документальный (или псевдодокументальный) киносюжет, который демонстрировался в кинотеатрах перед началом показа основного фильма (напомню, телевидения в то время ещё не было). В этом «новостном ролике» Ледбелли и Джон Ломакс сыграли сами себя, изображая (в приукрашенном, «мифологизированном» виде) историю их знакомства в тюрьме Ангола (Ледбелли поёт, стоя у костра на плантации, одетый в полосатую «пижаму»; Ломакс слушает его, сидя среди картинно разлégшихся вокруг костра заключённых), данное Ломаксом обещание попробовать передать губернатору пластинку с записью прошения Ледбелли о помиловании и затем появление Ледбелли в гостиничном номере Джона в Техасе с обещанием «служить ему». Это одна из немногих возможностей увидеть Ледбелли в самом расцвете сил (ему тут примерно 45 лет); хотя он явно произносит текст, написанный для него кем-то, делает он это с такой естественностью и напором, что поневоле залюбуешься.



Лед Белли в иллюстрированных журналах, 1935 г.

А пресса продолжала нагнетать истерию вокруг **«менестреля-убийцы»** (так Ледбелли обозвал журнал «Тайм». И ответственность Ломакса-старшего в этом деле не следует преуменьшать. Именно он изложил прессе основные моменты легенды о Ледбелли — дважды помилованном убийце, который якобы оба раза вымолил себе помилование своим прекрасным пением. Именно он устраивал бесчисленные интервью, съёмки для новостного ролика, публичные выступления перед издателями, критиками, музыкантами, радиоведущими, энтузиастами фольклорной песни и т. п. И мрачная исто-

рия «менестреля-убийцы» явно перевешивала чисто музыкальные качества пения Ледбелли.

Интересно, что сам Ломакс-старший был совершенно прям и честен перед своими друзьями, описывая Ледбелли со своей точки зрения — точки зрения либерального, но вполне типичного для своего социального круга белого джентльмена. Незадолго до приезда в Нью-Йорк он писал одному из своих коллег: «Ледбелли — *ниггер* до мозга костей, да к тому же ещё и убийца. Правду он говорит только случайно, обещания держит от случая к случаю — когда ему удобно. У него нет чувства благодарности или лояльности...»

Хадди Ледбеттер и правда не был ангелом. Но Ломакс несколько не стеснялся использовать его на всю катушку. Уже к весне 1935 г. была полностью готова книга *«Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly»* («Негритянские народные песни, которые поёт Лед Белли», вышедшая в свет в начале следующего года: её трудно назвать крупным коммерческим успехом, но она изрядно укрепила академическую

репутацию Джона Ломакса. В марте Ледбелли участвовал в двухнедельном цикле лекций Ломакса в ведущих университетах северо-востока США, самая успешная из которых прошла в Гарварде. Но к концу месяца подспудное напряжение между Ледбелли и Ломаксом-старшим достигло апогея, чему способствовал и явно не очень справедливый контракт между фольклористом и певцом, по которому фольклорист получал львиную долю доходов от лекций, обещая заплатить долю певца когда-нибудь в будущем. А что касается книги, то Ледбелли был только упомянут на её обложке и в предисловии, но ничего за неё не получил вообще.

Ледбелли к этому моменту женился на своей подружке Марте Промиз, которая приехала к нему в Нью-Йорк из Луизианы. В конце марта Джон Ломакс обратился к Марте и сообщил ей, что больше не нуждается в Ледбелли, и они с Мартой могут ехать обратно в Луизиану. Он оплатил им дорогу, а на гонорары, которые он задолжал Ледбелли за три месяца, выписал Марте чек с выплатой в рассрочку, утверждая, что если дать Ледбелли все деньги сразу, то он их тут же пропьёт. В общем, расстались они не друзьями.

Год спустя Ледбелли опять появился в Нью-Йорке, на этот раз сам по себе. Пластинки, записанные им для *ARC* год назад, продавались плохо — отчасти потому, что из всего разнообразного репертуара певца лейбл хотел записывать только блюзы, а блюз в середине 30-х вообще плохо продавался. Поэтому Ледбелли нужны были концерты, на которых он мог бы зарабатывать. Дважды в день он выступал в знаменитом гарлемском театре «Аполло», который был средоточием музыкальной жизни старейшего нью-йоркского афроамериканского района, вновь и вновь воспроизводя на сцене историю, изложенную в новостном ролике годичной давности, который сам, в свою очередь, воспроизводил историю из жизни певца. Однако он не слишком-то тронул городскую гарлемскую аудиторию, которая предпочитала горячий джаз (бум танцевального свинга был в самом разгаре, в Гарлеме все сходили с ума по оркестрам Дюка Эллингтона и **Чика Уэбба**). Гораздо живее был отклик со стороны белых (и немногих чёрных) интеллектуалов левого направления, которые интересовались фольклорной музыкой. Для них Ледбелли разработал особый

стиль концертных выступлений — он то пел, то рассказывал об истории той или иной песни, её происхождении, давал связанный с незнакомой нью-йоркским белым интеллектуалам культурой Южных штатов контекст — в общем, использовал ту самую форму концерта-лекции, которая сложилась в ходе его участия в университетских выступлениях Ломакса. Одним из его новых друзей-интеллектуалов стал **Ричард Райт**, афроамериканский писатель-романист, который был членом Коммунистической партии Соединённых Штатов и гарлемским корреспондентом её центрального органа, газеты «**Дейли Уоркер**». Нет, Ледбелли не вступил в компартию, он был слишком аполитичен для этого. Но Райт написал о нём серию статей для «Дейли Уоркер», в которых вспылчивый, несдержанный, изрядно попивающий певец с Юга, убивший минимум двух человек и без рассуждений пускавший в ход нож при любой мало-мальски серьёзной ссоре, представлял эдакой исполинской фигурой народного гения, порождённого классовой борьбой в условиях расовой дискриминации и эксплуатации неимущего чёрного населения жадными белыми капиталистами.

А в 1939 году Ледбелли снова загремел в тюрьму, и снова в деле был замешан нож — певец ввязался в какую-то драку в Гарлеме, в ходе которой пырнул кого-то ножом, по счастью не насмерть. Однако покушение на убийство было достаточно серьёзной статьёй. И вновь на помощь чёрному певцу пришёл белый фольклорист по фамилии Ломакс, на этот раз Алан — сын Джона, испытывавший огромное уважение к таланту Ледбелли. Алан, которому было 24 года, учился в университете, но без колебаний бросил его, чтобы помочь Ледбелли. Он так самозабвенно занимался сбором денег на его защиту, наём адвоката и прочие расходы, что времени на учёбу не оставалось. И что вы думаете? В 1940 году Ледбелли снова вышел на свободу. Правда, на этот раз обошлось искусной защитой в суде, помилование от губернатора не понадобилось.

В это время Алан Ломакс вместе с радиоведущим **Николасом Рэем** (в будущем — известным кинорежиссёром, поставившим знаменитый фильм «Бунтарь без причины» с Джеймсом Дином) вёл на радиосети *CBS* новаторский цикл радиопередач «**Там, откуда я родом**» («*Back Where I Came From*»),

посвящённый американскому песенному фольклору. Именно этот цикл заложил основы широкой популярности американской народной песни среди нью-йоркских интеллектуалов и в конечном счёте привёл к формированию в 1950-е годы нью-йоркской фолк-сцены, которая породила титаническую фигуру Боба Дилана. Но до этого было ещё далеко. В фолк-музыке, канон которой Ломакс и Рэй формировали в своих передачах, пока что царило другое поколение музыкантов: белые фолк-певцы **Пит Сигер** и **Вуди Гатри**, чёрные блюзмены Сонни Терри и Брауни Макги. Все они постоянно участвовали в передачах цикла «Там, откуда я родом», и Ледбелли, с его широчайшим знанием предмета, успешно влился в эту когорту — не только творчески, но и лично, установив прочные дружеские связи с этими музыкантами.

В 1944-м Ледбелли записал несколько очень инетресных пластинок для калифорнийского лейбла *Capitol*, а затем вернулся в Нью-Йорк, продолжая работать на фолк-сцене. В 1949-м он вновь стал радиозвездой, участвуя в популярнейших субботних радиопрограммах на радиостанции *WNYC*, которые вела фольклористка и музыковед **Генриэтта Юрченко**. Во второй половине 1949-го он отправился во Францию, где успешно выступал с программой блюзов и кантри-песен, однако вскоре почувствовал себя больным и вернулся в США.

На родине после возвращения он успел выступить только один раз — в Техаском университете в Остине на концерте памяти Джона Ломакса, скончавшегося годом раньше. Дуэтом с женой Мартой Ледбелли пел спиричуэлс, одни только спиричуэлс, никаких «грешных блюзов». Он был уже очень болен. Вернувшись в Нью-Йорк, 6 декабря 1949 г. 61-летний Хадди Ледбеттер



Лед Белли в конце жизни

по прозвищу Ледбелли, автор (или первый известный исполнитель) классики американской народной песни — «*The House of the Rising Sun*», «*Midnight Special*», «*Goodnight, Irene*», «*Cotton Fields*», «*John Henry*» — умер от осложнений рассеянного склероза. Его тело было захоронено возле баптистской церкви в местечке Мурингспорт в 13 километрах к западу от Бланшарда, штат Луизиана — там, где покоятся другие члены семьи Ледбеттеров. Долгие годы место его захоронения отмечал только отрезок стальной трубы, вкопанный в землю. Наконец, в 1980-е гг. стараниями поклонников фольклорного искусства был воздвигнут надгробный камень, на котором написано:

«*Хадди (Лед Белли) Ледбеттер, легенда Луизианы*».

Второй ярчайшей фигурой тexasского блюза был **Ти-Боун Уокер**, расцвет творчества которого пришёлся на более поздний период. Но и на него огромное влияние оказал Блайнд Лемон Джефферсон; более того, творческая манера Уокера сформировалась в непосредственном общении со Слепым.

Аарон Тибо Уокер (*Aaron Thibaux Walker*) родился 28 мая 1910 г. в городишке Линден на крайнем северо-востоке штата Техас — городе, где 43 годами раньше родился пионер афроамериканской музыки, популярнейший композитор рэгтайма **Скотт Джоупин**. Второе имя Уокера, Тибо, было французским, что намекало на креольские корни и связь с Луизианой. Но на самом деле кроме афроамериканской крови в жилах будущего пионера блюзовой электрогитары текла не креольская, а индейская кровь: отец его происходил из племени чероки. Простое созвучие имени Тибо и слова *T-bone* (англоамериканское обозначение говяжьей вырезки на косточке) дало юному Уокеру прозвище, под которым он прожил всю жизнь. Родители Уокера были музыкантами, но отец довольно рано ушёл из семьи, и Ти-Боун вырос под звуки гитары, на которой его мать Мовелия Джимерсон играла блюзовые мотивы, сидя после трудного дня на крыльце дома.

Когда Ти-Боун и его сёстры были ещё малы, Мовелия перевезла семью в Даллас: она не хотела, чтобы её дети выросли

на хлопковых полях. Здесь она вновь вышла замуж, и отчим Ти-Боуна — Марко Вашингтон — тоже оказался блюзовым музыкантом. Мало того, он был другом Блайнд Лемона Джефферсона, и тот регулярно заходил к Мовелии на обед. Между Слепым и Ти-Боуном возникла дружба, насколько это было возможно между самым известным уличным музыкантом в городе и мальчишкой, который был младше его на 17 лет; тем не менее Ти-Боун пользовался таким расположением Слепого, что стал его поводырём и водил его по городу с одного выступления на другое, впитывая его манеру петь и играть.



Ти-Боун Уокер: переход к «электричеству»

В искусстве кантри-блюза, как и вообще в афроамериканском фольклорном искусстве, все виды развлечения были теснейшим образом связаны. Это было ни в коем случае не высокое искусство — это было простонародное развлечение, аудиторией которого были улица, кабак, забегаловка, рабочий

коллектив на обеденном перерыве, но никак не концертный зал; в этом заключается важнейшее отличие кантри-блюза во всех его региональных формах от блюза водеvilльного, который в 1910–1920-х гг. развивался в городах и с которым мы уже подробно познакомились в первой части этой книги. Один и тот же человек для увеселения публики, платившей ему свои трудовые центы и доллары, делал всё, чему был обучен и к чему был способен. Умел играть — играл, умел петь — пел, умел танцевать — танцевал; ну а если он умел делать всё это сразу, то он всё это сразу и делал. Многие из величайших афроамериканских «развлекателей» (*entertainers*) той эпохи — например, шоумен, бэндлидер, танцор и певец Кэб Кэллоуэй — делали такое универсальное развлекательное ремесло предметом сценического искусства, выносили свои комбинированные умения на залитую огнями большую сцену, но корни этого искусства были на улице. Именно на улице Ти-Боун Уокер впитал основы своего мастерства, и на раннем этапе его карьеры, в 1926–1929 гг. — ему пришлось применять всё, чему он там научился: юный Уокер дебютировал в качестве танцора и исполнителя на банджо в так называемом «медицинском шоу», *Doctor Breeding's Big B Medicine Show*.

«Медицинские шоу» были довольно обычным видом развлечения на старом Юге и на Среднем Западе в течение всего XIX в. и кое-где вплоть до Второй мировой войны. Это были странствующие труппы, дававшие в маленьких городках и сельских округах представления, основной целью которых была продажа различных «чудодейственных лекарств» от всех болезней. Чаще всего объектом продажи было таинственное «змеиное масло», которое якобы было способно исцелять хронические заболевания, удалять шрамы и родимые пятна и даже продлевать жизнь. Конечно, к подлинному китайскому снадобью, изготавливавшемуся из яда азиатской водяной змеи и использовавшемуся для лечения боли в суставах, это «змеиное масло» отношения не имело — это была просто смесь ароматических веществ, вполне безвредная и уж никак не стоившая тех денег, которые за него брали у невежественных фермеров (особенно чёрных) владельцы «медицинских шоу». И поныне в американском английском

языке любое шарлатанское снадобье, якобы исцеляющее от всех болезней, иронически называется *snake oil*. А в 1920-х «медицинские шоу», продававшие это «чудесное» вещество, ещё колесили по дорогам дальнего Юга, предлагая своим слушателям танцы, пение, игру на банджо и гитаре, выступление «блошиного цирка», «шоу уродцев», фокусников и рассказчиков, — и всё это во имя продажи «змеиного масла» или другого эликсира «от всего».

Вот именно с таким балаганом Ти-Боун Уокер и ездил во второй половине 1920-х, пока в 1929 г. не вышла его дебютная пластинка, записанная в Далласе для лейбла *Columbia*. На пластинке было записано два блюза, «*Wichita Falls Blues*» и «*Trinity River Blues*», а имя 19-летнего исполнителя было написано как *Oak Cliff T-Bone*, то есть Ти-Боун из Оук-Клифф — окраинного района Далласа на западном берегу Тринити.

Возможно, он так и продолжал бы карьеру блюзмена в Далласе, но тут грянула Великая депрессия, и Ти-Боун вернулся к ремеслу странствующего уличного музыканта. На товарных поездах он путешествовал из города в город, чтобы петь, играть и танцевать на улице и благодарить прохожих за «никели», «даймы» и «квартеры», которые ему бросали.

В 1933 г. он играл так на улицах Оклахома-Сити в дуэте с другим молодым гитаристом, совсем юным: Ти-Боуну было 23 года, а **Чарли Крисчен** (*Charlie Christian*) едва перешагнул порог 16-летия. Трудно сказать, кто из них на кого повлиял; но факт, что оба всего через несколько лет стали пионерами игры на электрической гитаре — Ти-Боун Уокер в блюзе, а Чарли Крисчен в джазе. Крисчен занялся исследованием игры на только что появившемся в широкой продаже электроинструменте в 1936-м и к 1939-му, благодаря протекции со стороны вездесущего продюсера Джона Хаммонда, вошёл в состав самого популярного джазового оркестра США: белый кларнетист Бенни Гудман нанял его играть в составе своего секстета, который выступал вставным номером в концертах биг-бэнда Гудмана. Крисчен стал первым значительным джазовым электрогитаристом, заложившим самые основы джазовой игры на электроинструменте и основавшим целую школу, развивающуюся под его влиянием и поныне. То же самое можно

сказать и о Ти-Боун Уокере, только с поправкой на то, что он взял в руки электрический инструмент чуть позже и заложил основы электрической игры в другом жанре, то есть в блюзе.

Правда, для этого ему пришлось покинуть Техас. Ещё в середине 1930-х Ти-Боун перебрался в Калифорнию, где работы было побольше. В Калифорнии он быстро завоевал репутацию первоклассного клубного развлекателя. Он экстравагантно и богато одевался (несомненно, сказалось влияние выдающегося афроамериканского шоумена, вокалиста и танцора **Кэба Кэллоуэя**, у которого Ти-Боун несколько месяцев играл в оркестре), на сцене держался раскованно, играл виртуозно, пел ярко и с большим чувством — в общем, не удивительно, что вскоре он стал постоянным «резидентом» голливудского клуба *Trocadero*, где равно привечали и белую, и чёрную публику и куда люди специально ходили «на Ти-Боуна».

Превосходная гитарная игра Уокера сделала его регулярным гостем в составах ведущих гастролирующих оркестров, посещавших Лос-Анджелес. К 1939 г. он сделал записи с джазовыми звёздами **Фэтсом Уоллером** и Луи Армстронгом, но игра на акустическом инструменте его уже не удовлетворяла — ему хотелось более мощного, громкого и напористого звука, и именно в 1939 г. он приобрёл электрогитару.

В это время Уокер выступал в качестве солиста с биг-бэндом **Леса Хайта**. Ти-Боун был по тем временам очень необычным солистом: исполнив сильным, красивым голосом экспрессивную вокальную партию, он выкручивал на максимум ручку громкости своей электрогитары *Gibson ES-250* и играл виртуозное соло благодаря ещё одной технической новинке — самому совершенному по тем временам усилителю *EM-185*, — отлично слышное даже на фоне громкой игры большого джазового оркестра. Мало того, Ти-Боун всегда помнил: люди должны не только слышать, как он играет, но и восхищаться тем, что он при этом делает. И он делал настоящее шоу, от которого захватывало дух. Из 70-летней перспективы нам кажется, что танцевально-акробатические трюки с электрогитарой — принадлежность исключительно рок-музыки. Но большинство классических «штучек» гитарного шоу придумал Ти-Боун Уокер в далёком 1939 году: именно он первым

поразил аудиторию принятием необычных поз с электрогитарой, игрой на инструменте за собственной спиной, игрой на гитаре, заведённой за голову, опущенной ниже колен гитариста или воздетой перед его лицом. Даже прославившую **Джими Хендрикса** в конце 1960-х игру на электрогитаре зубами, и ту придумал Ти-Боун Уокер на рубеже 1940-х гг. В сочетании с ярким артистизмом музыканта и его моднейшими костюмами всё это производило совершенно неотразимое впечатление на публику, особенно на женскую её часть.

20 июля 1940 г. Уокер сделал в Голливуде запись с биг-бэндом **Фредди Сакса** (*Freddie Sacks*), игравшим джамп-блюз — быстро развивавшуюся танцевальную разновидность блюза с быстрым подчёркнутым ритмом и мощными духовыми «риффами», то, что всего несколько лет спустя будет называться новым словом «ритм-н-блюз». Считается, что «*T-Bone Blues*» и был одним из первых образцов настоящего ритм-н-блюза в грамзаписи; однако говорить об этой записи как об образце стиля самого Ти-Боуна сложно — он спел в ней вокальную партию, однако гитарное соло почему-то отдал другому музыканту. А вот в 1942-м, незадолго до заставившего замолчать практически всю звукозаписывающую индустрию профсоюзного запрета на грамзапись, Ти-Боун записал с тем же оркестром Фредди Сакса для лейбла *Columbia* два трека, «*Got A Break Baby*» и «*Mean Old World*», — вот это уже классический пример стиля Уокера: здесь он и поёт, и играет выдающиеся блюзовые соло на электрогитаре. Некоторые историки блюза считают, что именно эти две песенки 1942 г. стали не только первыми значительными образцами использования электрогитары в блюзе, но и вообще эталонами звучания электрифицированного блюза новой эры.

Запрет на грамзапись и фактический коллапс индустрии звукозаписи, вызванный Второй мировой войной, вызвал и значительные изменения в жизни Ти-Боуна. Ему пришлось уехать в Чикаго, где он работал в клубе *Rhumboogie*. Только после войны он вновь вернулся в Лос-Анджелес, чтобы стать звездой самого модного ночного клуба на Централ-авеню — *Club Alabam*.

В 1946 г. он подписал контракт на выпуск пластинок с небольшим независимым лейблом *Black & White Records* —

не самое очевидное решение, учитывая, что музыкант располагал предложениями и более крупных фирм. Единственной крупной звездой этого лейбла была белая джазовая вокалистка **Лена Хорн** (*Lena Horne*); помимо джаза и блюза, фирма выпускала также записи кантри-артистов. Фирма была создана в Лос-Анджелесе всего одним годом раньше; это был семейный бизнес — президентом лейбла был **Пол Райнер** (*Paul Reiner*), а вице-президентом — его жена Лилиан. Первой пластинкой лейбла была запись саксофониста **Джека Макви** (*Jack McVea*), впоследствии много лет игравшего в ансамбле Ти-Боун Уокера; ведущим продюсером *Black & White Records* был **Ралф Бэйс** (*Ralph Bass*), который специализировался на ритм-н-блюзе и, помимо Уокера, продюсировал для лейбла записи чикагского блюзового пианиста и вокалиста **Рузвельта Сайкса** (*Roosevelt Sykes*). Первые же записи Ти-Боуна для *Black & White* попали на высокие места в хит-параде афроамериканской музыки.



Ти-Боун Уокер

До войны эти разделы таблиц популярности откровенно назывались «Race Records» («расовые записи»); в них попадали записи в исполнении чёрных артистов, предназначенные для чёрной аудитории. Широкая белая аудитория

зачастую не имела представления не только о творчестве большинства представленных в этих хит-парадах музыкантов, но и о существовании самих специализированных хит-парадов. После Второй мировой, в которой столь важную роль сыграли миллионы афроамериканских солдат, сержантов и даже офицеров, «цветные» хит-парады стали печататься в тех же изданиях, что и «популярные»; в результате стало принято именовать «расовую» продукцию иносказательно — чаще всего использовалось слово «*sepia*», обозначение коричневатого цвета старинных фотографий, ставшее эвфемизмом для понятия «чёрный». Только в 1947 г. ведущее издание индустрии грамзаписи, журнал *Billboard*, ввело в употребление новый термин, которым вскоре стали называться все специализированные хит-парады афроамериканской музыки — «ритм-н-блюз», *Rhythm and Blues*, к нашему времени сократившийся до *R'n'B* (*Rhythm'n'Blues*). Термин этот придумал белый энтузиаст чёрной музыки, впоследствии ставший знаменитым продюсером, **Джерри Уэкслер**. Мы ещё не раз встретим его на страницах этой книги.

Первая пластинка Ти-Боун Уокера на *Black & White Records*, «*Bobbie Sox Blues*», поднялась в 1946 г. в «расовом» хит-параде до третьего места. Вскоре в списках популярности оказался и второй его сингл — «*Hard Pain Blues*». А в сентябре 1947 г. тот же лейбл выпустил третью пластинку музыканта — «*Stormy Monday*», ставшую не только самой удачной его записью, но и подлинной классикой нового, городского, электрифицированного блюза — или «ритм-н-блюза», как его теперь называли в отличие от старого, «деревенского» акустического направления.

В конце 1947-го Ти-Боун очень интенсивно записывался: в следующем году по приказу всеильного профсоюза музыкантов во главе с легендарным «боссом» Джеймсом Петрилло должен был начаться второй «запрет на грамзапись» (менее известный в истории, чем первый, действовавший в 1942–1944 гг.). Путём классической профсоюзной забастовки Петрилло пытался победить фирмы грамзаписи, которые во многих случаях не платили музыкантам потиражных отчислений. Зная о предстоящей забастовке, фирмы грамзаписи, которые сильно зависели от продаж записей

входивших в профсоюз музыкантов, стремились произвести как можно больше записей таких музыкантов, чтобы сделать их отсутствие в студиях звукозаписи менее болезненным для своего бизнеса. Ти-Боун в течение последних двух месяцев 1947 г. записал «про запас» около тридцати песен. Последняя его запись для *Black & White* состоялась 29 декабря 1947-го, а уже в начале 48-го все эти треки, равно как и весь репертуар лейбла в целом, были выкуплены мейджор-лейблом *Columbia* — дельцы «Коламбии» обнаружили новый прибыльный рынок, рынок записей для пластиночных автоматов-джукбоксов, и стремились захватить значительный сегмент в афроамериканском секторе этого рынка (подробнее об этом рынке см. в главе «Империя джукбоксов»). В результате для Уокера наступили золотые времена: с 1948 по 1955 г. он почти непрерывно гастролировал по всей стране во главе мощного аккомпанирующего ансамбля, в звучании которого доминировали его собственный голос и его собственная электрогитара. Репертуар этого гастрольного шоу Уокера состоял как из танцевальных ритм-н-блюзовых номеров («*The Hustle is On*», «*Cold, Cold Feeling*», «*Party Girl*», «*Vida Lee*»), так и из более изощрённых, почти джазовых пьес вроде «*Shufflin' the Blues*», в оригинальной записи которой вместе с Ти-Боуном играли ещё два гитариста — его племянник **Р. С. Рэнкин** (*R.S. Rankin*), чей стиль игры очень похож на стиль самого Уокера, и совершенно отличный по манере и звуку известный джазовый гитарист **Барни Кессел**. Подписав в 1950 г. контракт с одним из самых сильных независимых лейблов, работавших на ритм-н-блюзовом рынке — *Imperial*, — Ти-Боун Уокер стал одним из самых популярных афроамериканских музыкантов той эпохи. На этом лейбле записи Уокера продюсировал легендарный **Дейв Бартоломью**, работавший, например, с гигантом нью-орлеанского ритм-н-блюза **Фэтсом Домино**. Новый контракт, подписанный в 1955 г. с ведущей независимой фирмой грамзаписи на рынке афроамериканской музыки тех лет, *Atlantic*, по крайней мере не испортил репутацию Уокера, но всё же лучшими, классическими его записями считаются пластинки, записанные для *Black & White* и выпущенные этим лейблом и «Коламбией» с 1946 по 1948 г.

Только начало нового периода в популярной музыке — эры рок-н-ролла — несколько притормозило карьеру Уокера. К началу 1962 г. он, как и многие другие звёзды блюза, переориентировался на новую аудиторию — молодых белых, искавших в блюзе «корни» американской культуры. Вместе с другими афроамериканскими звёздами Уокер начал ездить в Европу со знаменитой гастрольной антрепризой «Фестиваль американского фолка и блюза», которую с американской стороны продюсировал чикагский блюзовый автор **Уилли Диксон** (см. главу «Чикагский блюз»), а с европейской — западногерманский продюсер **Хорст Липпманн**. Ти-Боун Уокер нашёл в Европе заинтересованную и весьма эмоциональную аудиторию и продолжал ездить туда выступать до начала 1970-х, когда ухудшавшееся здоровье постепенно заставило его уйти с большой сцены. Одним из последних взлётов его карьеры стал альбом «*Good Feelin'*», спродюсированный **Робином Хэмингуэем** в 1971 г. для лейбла *Polydor* и увенчанный премией «Грэмми». Два года спустя на этом же западногерманском лейбле вышел спродюсированный тем же Хэмингуэем последний альбом Уокера — «*Fly Walker Airlines*». В 1974 г. музыкант перенёс инсульт, и в марте 1975 г. Аарон Уокер по прозвищу Ти-Боун умер от пневмонии в возрасте 64 лет. Он похоронен в городе Инглвуд, штат Калифорния.

Ти-Боун был образцом «нового» блюзмена — не деревенского парня в комбинезоне полевого работника или тюремной робе, а прекрасно одетого, привлекательного мужчины, настоящего артиста, держащего в руках не дешёвый акустический инструмент дедовских времён, а ультрасовременную электрогитару, которая отзывается энергичными «филлами» на вокальные строчки, а между куплетами разражается мощными соло. Более поздние фигуры, пришедшие к блюзовой славе в 1950–1960-е гг. — **Би Би Кинг**, **Алберт Кинг**, **Гэйтмаут Браун**, **Гитар Слим**, **Фредди Кинг**, **Мэджик Сэм**, **Бадди Гай**, да и более поздние блюзовые герои, певшие с электрогитарой в руках — и чёрные, как **Роберт Крэй**, и белые, как **Эрик Клэптон** или **Стиви Рэй Воэн** — в значительной степени опирались на этот новый образ блюзового артиста, созданный Ти-Боун Уокером в 1940-е гг., так же как их игра, а также игра

гитаристов рок-н-ролла (например, **Скотти Мура** из группы Элвиса Пресли или **Чака Берри**), опиралась на основы блюзовой игры на электрогитаре, разработанные Ти-Боуном. Если внимательно слушать соло Ти-Боуна в быстрых танцевальных вещах, то можно легко вычленить элементы, заимствованные и разработанные впоследствии Чаком Берри, первопроходцем солирующей гитары в рок-н-ролле: например, характерную пальцовку одной и той же ноты «си», когда она подряд берётся то глиссандо через несколько ладов на струне «соль», то прямой атакой на открытой следующей струне «си», или же повторение одной и той же фигуры на разные доли такта для наращивания ритмического напряжения. Если послушать некоторые соло Уокера 1946–1947 гг., например — в быстрой пьесе «*That's Better for Me*», то можно подумать, что играет Чак Берри, до появления которого на сцене рок-н-ролла оставалось ещё восемь-девять лет. А в пьесе «*I Know Your Wig Is Gone*» (1947) отчётливо слышно, что Уокер знал и современный ему джаз: эти угловатые диссонансы взяты, кажется, напрямую из игры новатора джазовой композиции — пианиста **Телониуса Монка**!

Ти-Боун был одним из первых гитаристов, работавших не в джазовой, а в блюзовой стилистике и при этом использовавших сложные, несвойственные простой гармонической структуре «деревенского» блюза аккорды, часто именуемые «джазовыми». Характерным признаком его персонального стиля стало богатое использование нонаккордов (и нонсекстаккордов) в аранжировке гитарной партии, а также оригинальное введение этих нонаккордов в гармоническую сетку через полутон (сверху или снизу), что напрямую было заимствовано через 25 лет пионером фанковой гитары **Джимми Ноленом** из группы Джеймса Брауна. Кстати, ранние записи Нолена, до его прихода к Брауну, показывают, что он вообще прекрасно знал стилистику Ти-Боуна и умел воспроизводить его блюзовые соло нота в ноту.

При этом Уокер не был, скажем так, разнообразным гитаристом. У него был довольно ограниченный набор приёмов, он почти никогда не играл в широком диапазоне — практически все его сольные партии сыграны в пределах одной позиции левой руки, не двигающейся вверх-вниз по грифу,

а характерный набор его мелодических гитарных ходов кочует из одного соло в другое практически без вариаций. Но чего нельзя отнять у Уокера — это умения подать эти свои ограниченные возможности ярко, свежо и привлекательно, так что публика практически не обращает внимания на то, что он фактически играет одно и то же из песни в песню. Прежде всего это умение опиралось на тончайшее владение динамическими нюансами: в пределах одного соло Ти-Боун умел тончайшим образом переключаться между раз-



Ти-Боун Уокер в 1968 г.

ными степенями громкого и тихого звукоизвлечения, почти как это делал бы джазовый саксофонист или исполнитель на другом инструменте с богатыми динамическими возможностями. Этот подход у него безусловно унаследовал Би Би Кинг, о котором говорили: «У Би Би есть всего три соло, но он умеет всегда сыграть именно то соло, которое нужно».

В плане вокала Уокер, возможно, был более ограничен в возможностях, чем тот же Би Би Кинг, — голос у него мягкий, чуть хрипловатый и негромкий, что великолепно служило ему в неторопливых балладных или медленных блюзовых номерах, но и в быстрых танцевальных пьесах Ти-Боун умел использовать свои вокальные возможности на всю катушку. Главное его умение, столь важное для блюзового искусства вообще, — не взять громкую ноту, не пропеть сложную вокальную партию, а *рассказать историю*. Это он умел очень хорошо.

Ти-Боун был ярчайшей фигурой переходного периода блюзовой истории. Он происходил из самой сердцевины

техасского кантри-блюза, сформировался как блюзмен под влиянием и в процессе непосредственного ученичества у самого Блайнд Лемон Джефферсона, а наибольшего успеха достиг уже в новую, послевоенную эпоху как исполнитель танцевального электрифицированного ритм-н-блюза — музыки, которая звучала уже не на хлопковых полях или в придорожных харчевнях Юга, а в ночных клубах и танцзалах городов Севера и которую слушали уже не только афроамериканцы. Гитарное новаторство Ти-Боун Уокера оказало значительное влияние на формирование новой американской популярной музыкой, в которой смешались и чёрные и белые элементы, — рок-н-ролла.

Именно об этом периоде — послевоенном электрическом блюзе, который звучал в больших городах Америки, — пойдёт речь в следующей части книги.

ЧАСТЬ 3

БЛЮЗ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ

БЕЛЫЙ ПРОДЮСЕР, ЧЁРНЫЙ БЛЮЗ

«Вот где живёт бессмертная душа!»

Если сопоставить данные об истории развития тех или иных стилей и направлений в североамериканской музыке прошлого века с картой США, то нетрудно заметить, что важнейшие центры развития популярных музыкальных жанров вплоть до 1960-х гг. вытянуты вдоль пути миграций темнокожего населения. Они тяготеют либо к крупнейшим портам (Нью-Йорк, Бостон, Сан-Франциско, отчасти Лос-Анджелес — последний, правда, не за счёт порта, а за счёт Голливуда, студии которого предоставляли работу сотням музыкантов и с момента прихода звука в кинематограф служили естественным центром притяжения для лучших инструменталистов страны), либо к реке Миссисипи, либо к Великим озёрам. Последний могучий толчок миграция сотен тысяч афроамериканцев получила в начале 40-х: Америка вступила во Вторую мировую, и промышленности США требовались все новые и новые рабочие руки. Покидая Юг, переселенцы тянулись на промышленный Север — в Чикаго и Детройт, а значительная их часть оседала в промышленных центрах на полпути, в том числе в первую очередь в **Мемфисе**, штат Теннесси. Чикаго к этому времени уже был крупнейшим после Нью-Йорка центром развития музыкальной индустрии США — именно туда двинулись сотни нью-орлеанских джазменов ещё в конце 1910-х гг., когда ситуация с работой в Нью-Орлеане стала ухудшаться. Детройт

становится заметен на музыкальной карте Штатов к концу 50-х. Что до Мемфиса, то он с конца 1910-х был важнейшим «перевалочным пунктом», где оседали темнокожие музыканты, прежде всего — блюзовые, покинув хлопковые плантации Юга, но ещё не решаясь двинуться в Чикаго, Детройт или Калифорнию.

Оседали здесь и тысячи белых бедняков с Юга, особенно во время и сразу после Великой депрессии. Мемфис — большой город, крупный транспортный узел и центр густонаселённой *metropolitan area* (так в США называют совокупность обширных одно- и двухэтажных жилых пригородов вокруг промышленных и торговых городов: вокруг трёхсот-четырёхсоттысячного города может располагаться *metropolitan area* с населением свыше полумиллиона, как это и было в Мемфисе). В таком городе легче было найти работу, а ехать с Юга было совсем не так далеко, как в Чикаго, Сент-Луис или, тем более, Нью-Йорк — что было совсем немаловажно в те времена, когда миллионы обездоленных Депрессией, обнищавших людей могли передвигаться по стране только на подножках, открытых платформах и тормозных площадках товарных поездов, так как им нечем было заплатить за билет.

Будучи таким же культурно разнообразным и экономически притягательным центром, как Чикаго, Канзас-Сити или Детройт, Мемфис оказался настолько же важным центром развития музыкальной индустрии. Больше того: поскольку из всех этих центров в Мемфисе всего сильнее оказались традиции близкого Юга, именно в Мемфисе стало возможным неслыханное ранее слияние традиций чёрной и белой популярной музыки. Мемфис становился критически важной точкой развития новых стилей дважды: сначала — с конца 1940-х до середины 1950-х — в связи с кристаллизацией, под мощным воздействием мемфисской блюзовой сцены, того явления, что получило наименование «рок-н-ролл», и затем — десятилетие спустя, когда в музыке «соул» выкристаллизовалось её южное направление — «мемфисский звук». В этой главе мы рассмотрим историю одной из важнейших фигур в музыкальной индустрии Мемфиса, чья деятельность пришлась в основном на 1950-е гг. и оказала колоссальное

влияние не на один стиль, не на одно направление развития популярных музыкальных жанров, а на всю историю массовой музыки США XX в.

Эта фигура — звукоинженер и продюсер **Сэм Филлипс**, со дня рождения которого в январе 2010 г. исполнилось 87 лет.

В мифологии популярной музыки он известен как человек, открывший миру **Элвиса Пресли**. Но, помимо Пресли, Филлипс и его лейбл *Sun Records* «запустили» звёздные карьеры таких известных личностей, как **Карл Перкинс**, **Джерри Ли Луис**, **Джонни Кэш**, **Рой Орбисон**, **Конуэй Твити**. Более того, если бы даже в студию Филлипса никогда не вошел бы ни один белый исполнитель, он всё равно обеспечил бы себе место в истории — потому, что именно его руками и в его студии были сделаны первые записи величайших представителей мемфисского блюза, в первую очередь **Би Би Кинга** и **Хаулин Вулфа**. Но главное значение того, что сделал Сэм Филлипс — не в фиксации подлинного блюза, хотя это он делал великолепно. Главное — что именно ему суждено было стать первопроходцем рок-н-ролла, первым продюсером, нашедшим сочетание «чёрных» и «белых» элементов, породившее новую эпоху в массовой музыке XX в.

Впрочем, начнем по порядку. Сэм Филлипс родился 5 января 1923 г. в самом сердце Юга — городке Флоренс, штат Алабама (примерно 300 километров к востоку от Мемфиса). Как мы помним, это тот самый город, откуда родом был первый «блюзовый композитор» — Уильям Кристофер Хэнди. Отец Филлипса разорился в годы Депрессии, и с надеждами на будущее юриста для Сэма, одного из восьми детей в семье, пришлось расстаться. Трудовая деятельность Сэма началась на хлопковых полях Алабамы, где он собирал хлопок наравне с чернокожими подёнщиками. Впрочем, в 18 лет он уже работал на радио — на местной радиостанции *WLAY* в соседнем с Флоренсом городке Масл-Шоулз. Потом последовала работа на *WHSB* в Дикотере, Алабама, и на *WLAC* в Нэшвилле, Теннесси. А когда Филлипсу исполнилось двадцать два, он приехал в Мемфис, где нашёл работу инженера эфира и радиоведущего на радиостанции *WREC* — он работал на трансляциях выступлений биг-бэндов из зала «Скайвэй-Рум» в фешенебельном

отеле «Пибоди», которые передавались на всю страну по радиосети CBS.

Всё это — предыстория Сэма Филлипса. История продюсера Сэма Филлипса начинается в 1950 г., когда он открыл собственную студию звукозаписи — *Memphis Recording Service*, ту самую, где им будут сделаны десятки исторических записей блюзовых артистов и впоследствии изобретено звучание одной из школ первоначального рок-н-ролла — так называемого рокабилли.

Откуда у белого, пусть и из обедневшей семьи, такой интерес к чёрной музыке?

Филлипс вырос, слушая чёрную музыку. Он вспоминал позднее:

«Я слушал их прекрасное пение *a cappella*, лившееся из окон чёрной методистской церкви, всего в половине квартала от нашей, баптистской. Окна у них были открыты, и меня буквально захватывали их ритмы. Даже на полях, когда они мотыжили землю, они делали это в определённом ритме, иногда даже в нескольких разных ритмах одновременно — и, поверьте мне, это производило огромное впечатление: эти ритмичные удары мотыги о камень, потом шорох земли, и пение, особенно если ветер дул в правильном направлении и нёс эти звуки ко мне...»

Филлипс открыл студию, сняв помещение небольшого магазина на Юнион-стрит, 706, в самом центре Мемфиса. Он нанял ассистентом девушку по имени **Мэрион Кайскер**, которой суждено было оставаться его сотрудницей на протяжении долгих, долгих лет. Студия предлагала все виды звукозаписи — музыкальную, речевую и даже «звуковые письма». Однако самому Филлипсу больше всего хотелось записывать чёрных музыкантов, в основном блюзменов. Слушая их, он говорил себе несколько слов, которые впоследствии не раз повторял в интервью: «*Вот где живёт бессмертная душа!*» Немногие в то время, в особенности на Юге США, могли разглядеть подлинную эстетическую значимость и ценность афроамериканской музыки. Филлипс — мог. «Я хотел записывать негритянских артистов с Юга, — вспоминал он позднее (в те времена в слове “негритянский” — *Negro* — в Америке, особенно на Юге, не было ещё ничего “политически

неправильного”). — Великие музыканты хотели записываться, но им негде было это сделать. Я и устроил студию для того, чтобы записывать их такими, какие они есть — настоящую, “неучёную” негритянскую музыку в исполнении негров, на сапогах которых налипла грязь хлопковых полей, а комбинезоны грубо заплатаны, инструменты ободраны и техника игры не отшлифована».

Тем более что первые годы Филлипса — годы работы в радиостудии отеля «Пибоди» — прошли буквально в нескольких шагах от легендарной **Бил-стрит** (*Beale Street*), средоточия чёрной музыки Юга. «Для меня Бил-стрит была самым знаменитым местом Юга, — говорил Филлипс. — Я так стремился её увидеть, а когда увидел — понял, что я даже не представлял себе, что увижу. Кого там только не было — от алкоголиков до щёголей, от подростков до стариков, от городских пижонов до ребят прямо с хлопковой плантации, и всем им явно очень нравилось быть там».

Так что первые годы своей работы в качестве владельца студии Филлипс посвятил записи блюзменов. Быстро нашёлся и канал сбыта этих записей: владельцы влиятельного лос-анджелесского лейбла *Modern*, **братья Бихари** (рассказ о которых у нас впереди), открыли филиал своей фирмы под названием *RPM*, на котором собирались выпускать только блюз. Они готовы были покупать у Филлипса оригиналы записей мемфисского блюза. И Филлипс предоставил им такие записи — много записей! Среди первых музыкантов, записывавшихся в его студии на Юнион-стрит для *RPM Records*, был молодой гитарист, певец и диджей с местной негритянской радиостанции по имени **Райли Кинг**, выступавший в эфире под псевдонимом Би Би, т. е. *Blues Boy*. Кроме записей Би Би Кинга, на *RPM* из студии Филлипса попали также записи **Айка Тёрнера**, **Роско Гордона** и др.

Записями Филлипса заинтересовался ещё один блюзовый лейбл издаелека — знаменитая чикагская фирма *Chess*, которую возглавляли два еврейских иммигранта из Польши, **братья Чесс** (подробный рассказ об этой компании и её руководителях у нас тоже впереди). Братья Чесс заключили с Филлипсом такой же контракт, какой у него уже был с братьями Бихари, и Сэм сумел организовать такой же поток

записей в направлении Чикаго, какой организовал перед тем в направлении Лос-Анджелеса. Первой его успешной работой для *Chess Records* была песенка «*Rocket 88*» в исполнении певца **Джекки Бренстона**, заводной и энергичный ритм-н-блюзовый номер, который позднейшие историки склонны рассматривать как первую запись того, что впоследствии получило наименование «рок-н-ролл». Песенка попала в ритм-н-блюзовые хит-парады. Она, а затем — первая пластинка 40-летнего блюзмена **Честера Бёрнетта** по прозвищу *Howlin' Wolf* (Воющий Волк), «*Moanin' At Midnight*» (1951) и стали причиной того, что на мемфисский блюз обратили весьма серьезное внимание многие независимые лейблы.

Внимание было столь пристальным, что быстро привело к спорам между лейблами за обладание той или иной записью. Это заставило Сэма Филлипса задуматься о создании собственного лейбла. И лейбл был создан: в конце 1951 г. Сэм покинул работу на радио и в начале следующего года создал свою фирму грамзаписи, *Sun Records*.

Базой *Sun* до 1958 г. была студия на Юнион-стрит. Только в 1958-м Филлипс сконструировал новую студию, *Phillips Recordings*, на Мэдисон-авеню. Это была превосходная студия (мы поговорим о ней во второй части этой главы), но магия звучания ранних записей *Sun* связана, конечно, со старой студией на Юнион.

Это было очень небольшое помещение (пять с половиной на девять с половиной метров), в котором все было аскетично и просто. Филлипс никогда не был слишком богат, поэтому он привык обходиться без особых излишеств. Например, в его студии не было устройства обратной связи: если ему надо было поговорить с музыкантами, он вставал, открывал дверь своей крохотной аппаратной и говорил с ними без всяких технических приспособлений. Он никогда не делал в тон-зале никаких сигнальных табло. «Каким бы бедным я ни был, — говорил он в одном из своих редких интервью в 2000 г., — деньги на пару лампочек я бы, конечно, нашёл. Просто мне всегда было проще махнуть рукой из-за пульты».

Подавляющее большинство записей в студии *Memphis Recording Service* были сделаны на три-пять микрофонов, каждый из которых работал в основном на передачу акустики всего помещения, а не отдельного инструмента. По словам продюсера Джима Диккинсона, который много работал с Сэмом в студии на Юнион-стрит, даже если Филлипс ставит один из пяти микрофонов на вокал, этот микрофон всё равно работает в основном как *room mike*.



Сэм Филлипс
(фото: Michael Ochs Archives)

Поэтому главная особенность этой студии (даже теперь, после того как в её работе был многолетний перерыв: с начала 60-х до 1985 г. её помещение использовалось как склад) — звучание помещения. Низкий потолок, которому придан рельеф в форме буквы V, выложенный из звукоизолирующей плитки; стены, полностью покрытые старыми квадратными асбестовыми звукопоглощающими панелями со стороной в 30 сантиметров, — именно это помещение создает характерный магический звук раннего *Sun Records*. «Когда вы даже просто разговариваете в этом помещении, — говорит Диккинсон, — вы можете почувствовать давление воздуха. Чем более громко вы играете в этой комнате, тем сильнее само помещение компрессирует средние частоты». Так что когда мы слышим ранние записи *Sun*, мы слышим в основном акустику самой студии, искусно снятую пятью микрофонами. Плюс характерный дилэй (эхо), который Филлипс получал простой задержкой через магнитную ленту.

Вообще говоря, студия была оборудована весьма скромно. Филлипс никогда не использовал частотную коррекцию до стадии мастеринга, поэтому ему хватало для записи старого шестиканального пульта RCA 70D и самодельного компрессора-лимитера (который он настраивал таким

образом, чтобы только предотвращать случайные «всплески» отдельных инструментов).

Интересно, что у Филлипса, несмотря на такой аскетический подход, существовала целая философия записи вокала (хотя львиная доля записывавшегося им сигнала, как утверждали все работавшие в его студии, представляла собой общую акустику помещения). «Голоса у людей очень разные, — утверждал он. — И я никогда не слышал плохого голоса. Я слышал худшие голоса в мире, но ни один из них не был *плохим*, понимаете? Один из худших слышанных мной голосов — это голос великого Хаулин Вулфа. Мало того что в его голосе много шумов и обертонов, он ещё все время мотал головой, когда пел, поэтому для него надо было использовать что-нибудь ненаправленное. Для Элвиса Пресли в большинстве случаев я брал *Shure 56S*, а иногда — *RCA 77D*, просто замечательный микрофон, если правильно его использовать. Вообще я в те годы использовал в основном три типа микрофонов для записи вокала: *Shure 56S*, *RCA 77D* и, вы не поверите, старенький *RCA 44D*. Он был двунаправленный, но для некоторых вокалистов, ко всеобщему удивлению, мог давать наиболее верный и красивый звук. С ним трудно работать, потому что он двунаправленный и голос не будет звучать так же громко, как инструменты, но мне с ним удавались удивительные вещи».

В первые два года своего существования *Sun* был в основном блюзовым лейблом. Руфус Томас, Литтл Уолтер, Литтл Милтон, Джуниор Паркер — таким был ранний каталог мемфисской фирмы. Незначительный процент составляли записи белых музыкантов, игравших кантри.

Легенда гласит, что 19-летний водитель грузовика **Элвис Пресли** пришел в студию *Memphis Recording Service*, чтобы записать «звуковое письмо» в подарок мамочке. Мало того: именно эту версию впоследствии поддерживал сам Элвис. Легенды, имевшие хождение в нашей стране, правда, гласили также, что для мамочки он прямо-таки сразу записал «*That's Alright Mama*», но это неправда: даже каноническая версия, поддерживавшаяся самим Элвисом, говорила, что записал он две баллады — «*My Happiness*» и «*This Is Where Your Heartache Begins*». Именно эти две песни и были им записаны в действительности.



Сэм Филлипс в студии

Как бы то ни было, если бы Элвис действительно хотел просто сделать подарок мамочке, он вряд ли пошёл бы на Юнион-стрит платить Филлипсу четыре своих трудовых шофёрских доллара, а сделал бы запись на Мэйн-стрит за пятьдесят центов. Кроме того, в студии Филлипса юный шофёр появился летом, а день рождения у Глэдис Пресли был в апреле. Нет, Элвис шёл в студию Сэма не просто так — он шел, чтобы его услышал Филлипс. Конечно, Элвис знал, кто это такой. Конечно, на Бил-стрит ему рассказывали о *Sun Records*, и он хотел признания своих талантов.

Не получилось: на первой записи Филлипса не было. Его ассистент, Мэрион Кайскер, записала на листочке бумаги: «Умеет петь баллады». Листочек оказался на столе у Филлипса. Филлипс послушал запись. Она его не впечатлила.

Однако Мэрион запомнила молодого певца с необычной внешностью и более чем необычным, по американским меркам тех лет, именем (Элвис — имя очень редкое, а в сочетании с не очень распространённой фамилией Пресли оно по тем годам и вовсе звучало как какое-то марсианское прозвище). Несколько раз она напоминала шефу о нем,

говоря, что в его голосе есть что-то большее, чем просто прирождённое умение петь. Наконец, почти через год Сэм Филлипс сдался.

26 июня 1954 г. Сэм поручил Мэрион позвонить Элвису и вызвать его на прослушивание. Телефона в доме Пресли не было, Мэрион звонила по номеру, оставленному Элвисом, — этот аппарат был установлен в доме их соседа-раввина. «Она спросила, могу ли я прийти в студию к трём часам дня, — вспоминал впоследствии Пресли. — Я оказался в студии едва ли не раньше, чем она повесила трубку».

Дело было, как впоследствии выяснилось, не в самом Элвисе. Сэм Филлипс в это время кропотливо работал с молодым кантри-исполнителем на электрогитаре, которого звали **Скотти Мур**. Тот только что уволился из военноморского флота США. Они искали какое-то новое звучание, какой-то новый стиль, который предпочущали, но не могли описать. Это должно быть что-то среднее между кантри-музыкой белого населения и ритм-н-блюзом чёрных, что-то и белое, и чёрное одновременно. «Дайте мне белого парня, который сможет петь чёрный блюз, и я переверну Америку» — так, по словам Мэрион Кайскер, любил говаривать Филлипс в те месяцы.

Именно в сочетании со Скотти Муром Филлипс и хотел попробовать этого парнишку со странным именем. Однако на первом прослушивании Элвиса Скотти Мура не было.

Элвис убил некоторое время на то, чтобы попробовать спеть песенку, которую Филлипс разучивал с Муром, «*Without You*». Ничего не вышло: он ещё не умел петь песни, которые раньше не слышал в чьем-нибудь исполнении. Потом Филлипс попросил Пресли спеть то, что он умеет петь. Элвис вспоминал, что провел в студии часа три и спел всё, от чего знал хотя бы несколько строк. И опять не произвел на Филлипса особого впечатления, хотя Сэм признал, что что-то в парне, безусловно, есть — какая-то неуловимая, неопределяемая чувственность, как мы объяснили бы это сейчас.

Прошла неделя. В воскресенье, праздничный день — был День независимости, 4 июля — Элвис наконец встретился со Скотти Муром и его контрабасистом **Биллом Блэком**.

Музыканты не были поражены талантом юного певца, который всего-то и умел, что мягко и бархатно напевать баллады. Однако они согласились с Филлипсом в том, что в его манере есть что-то трудноопределимое, что-то потаённо притягательное. Филлипс сказал им, что надо бы сделать пробную запись.

Запись состоялась вечером следующего дня, 5 июля 1954 г. Пару часов Элвис, Скотти Мур и Билл Блэк без особого успеха работали над хитом из репертуара Бинга Кросби «*Harbor Lights*» и кантри-балладой «*I Love You Because*». От баллады сохранились десятки пробных дублей, один скучнее другого.

Поздно вечером был сделан перерыв. И в перерыве, когда микрофоны были выключены, Элвис стал валять дурака, преувеличенно «по-негритянски» распевая строчки ритм-н-блюзового хита 1946 г., песни чикагского электрогитариста Артура «Биг Боя» Крудана «*That's Alright Mama*». Он пел её в быстром темпе, подражая страстному интонированию чёрного блюзмена, а Билл и Скотти подхватили: первый играл на контрабасе характерное для кантри-музыки «ум-ца, ум-ца» со «слэпом» (это когда контрабасист так дергает за струну, что она, отскакивая от грифа, не только издаёт собственно басовый тон, но и производит громкий шлепок), второй, на гитаре, — блюзовые риффы и соло.

«Конечно, мы знали все эти блюзовые штучки, — вспоминал Скотти Мур пятьдесят лет спустя. — Достаточно было повернуть ручку настройки радио, чтобы услышать все эти блюзовые дела. Правда, мы никогда не интересовались, кто это там такие у них (у чёрных — *К. М.*) играют, но слышать мы всё это, конечно, слышали».

Услышав ЭТО, Сэм Филлипс высунул голову из двери аппаратной (напомню, громкой связи в его студии не было: на технических и пробных треках, вошедших в замечательную подборку «*The Elvis Presley Complete Sun Sessions*», выпущенную *RCA/BMG* к 40-летию записи, в 1989 г., в отдалении от микрофонов отчётливо слышен его голос — безо всякого усиления, с характерным южным акцентом «дроул», размеренно произносящий указания музыкантам перед началом записи).

— Что это вы там делаете? — осведомился он.
— Я сам не знаю, — простосердечно сознался Элвис.
— Ну вот что, — сказал Филлипс, — начните сначала, найдите, где всем вступить, и сыграйте всё до конца.

Было записано всего два варианта этой песни: на одном Мур играет *off beat*, на вторую-четвёртую доли (именно она и была опубликована), на другом, выпущенном только 45 лет спустя, — *on beat*, т. е. на первую-третью доли.

Результат оказался именно тем, что искал Филлипс. Тогдашнему слушателю запись не казалась ни «белой», ни «чёрной» — точнее, наоборот: одновременно и чёрной, и белой. Это одновременно смущало и привлекало. Привлекало необыкновенно, особенно слушателя 1954 г., готового к приходу новой музыки в закосневший и скучный мир тогдашней поп-культуры. Смущало настолько, что люди не могли сразу определить свое отношение к этому новому звуку.

Через несколько дней Сэм показал пробный оттиск песни своему однофамильцу, радиоведущему **Дьюи Филлипсу**, который вел на мемфисской станции *WNBQ* вечернюю программу «*Red Hot And Blue*», весьма характерную для тех лет, когда в Кливленде (Огайо) **Алан Фрид** вел свою «*Moondog Rock And Roll Party*»: невообразимое для ревнителей приличный смешение белой и чёрной музыки — кантри и ритм-н-блюза.

Услышав запись в первый раз, Дьюи Филлипс поморщился («Я был бы удивлен, если б он не поморщился», — вспоминал Сэм). На следующий день он позвонил Сэму и сказал, что не спал ночь, думая об этой песне, и хочет поставить её в свое шоу. Вечером он сделал это, и в течение одной минуты и пятидесяти двух секунд, которые звучит эта запись, на его студию в мемфисском отеле «Чиска» обрушился такой поток требований повторить песню (согласно легенде — сорок звонков и семь телеграмм), что Дьюи Филлипс поставил её в эфир то ли четыре раза подряд (как вспоминал он сам), то ли семь (как запомнилось Сэму Филлипсу), то ли, как гласит официальная историография Элвиса, все двенадцать.

В следующий выпуск Филлипс пригласил самого Элвиса. Тот был, как всегда, застенчив, скромен и немногословен. Ведущий прекрасно понимал, какой вопрос больше

всего волнует аудиторию: чёрный этот парень или белый? Спросить об этом в радиоэфире напрямую было бы странно, и Дьюи построил вопрос так:

— Вы из Мемфиса?

— Да, сэр, — ответил Элвис. Он всех незнакомых мужчин называл «сэр».

— Какую школу вы закончили?

— «Хьюмз Хайскул», сэр, — ответил Элвис.

Это сняло все вопросы по поводу цвета кожи певца: в те годы «Хьюмз» ещё была школой только для белых.



Студия Sun, 1954 г.:

слева направо — Элвис Пресли, Билл Блэк, Скотти Мур, Сэм Филлипс

«Мне не нужен хит. Мне нужна хорошая песня!»

Начиная с момента выпуска первого сингла Элвиса Пресли («*That's Alright Mama*», 1954), владелец, продюсер, звукорежиссёр и инженер мемфисского лейбла *Sun Records* Сэм Филлипс впрягся в нелегкий воз раскрутки новой звезды.

Восемнадцать месяцев своей жизни, по самый конец 1955 г., Филлипс занимался почти только одним Элвисом.

Дело в том, что, невзирая на значительную известность лейбла в профессиональных кругах, *Sun* был не просто независимым, а очень маленьким независимым лейблом. Филлипс и его секретарша Мэрион Кайскер составляли весь его персонал. Поэтому Филлипс не только записывал пластинки Элвиса. Он делал мастеринг, занимался производством тиража, затем загружал отпечатанными синглами (пластинками на 45 оборотов в минуту, на каждой стороне по одной песне) багажник и заднее сиденье своего «Кадиллака» и отправлялся в путь, самолично объезжая радиостанции и магазины грамзаписи в радиусе нескольких сотен миль — по шестнадцать часов в день. Кроме того, он занимался организацией концертов Элвиса и его новой группы *Blue Moon Boys* (в которую вошли знакомые нам по первой части этой главы гитарист Скотти Мур и контрабасист Билл Блэк). Ему удалось продвинуть Элвиса на такие престижные площадки (связанные в основном с кантри-музыкой), как *Grand Ole Opry* в Нэшвилле (Теннесси) или *Louisiana Hayride*. Впрочем, на кантри-площадках Элвис до поры до времени «не пошёл».



Восстановленное здание студии Sun в Мемфисе

Только ли из-за музыки, только ли из-за непривычного сочетания чёрных и белых элементов? Не только. Скромный и «сладкий» Элвис внезапно оказался новатором сценического движения. На его сценической пластике строится, наверное, две трети нынешних приёмов и шаблонов движения на сцене в самых разных видах музыки, от рока до рэпа. Но попробуем себе представить, какое ошеломляющее впечатление производили его специфические бедротрясения и тазовращения на пуританском Юге в середине 1950-х! Молодёжь — в особенности девушки — преодолев первоначальное замешательство, приходила в бешеное возбуждение примерно так же, как современная молодёжь радостно ржёт, свистит и улюлюкает, услышав публичную матерщину.

Да, Элвис был непристоен — на тот момент. Люди старше двадцати пяти либо хмурились, либо, в лучшем случае, качали головой. Ровесников Элвиса (и тех, кто был младше) он приводил в восторг.

Гонка вокруг Элвиса закончилась вместе с ноябрем 1955 г. Филлипс чувствовал, что, если обладание региональной звездой Юга (которой Элвис стал за эти восемнадцать месяцев) стоило ему — и лейблу *Sun Records* в его лице — величайшего напряжения всех сил, то обладание национальной звездой (которой Элвис вот-вот должен был стать) может просто похоронить и лейбл, и его самого. Кроме того, он понимал, что он, по-хорошему, и не в состоянии обеспечить Элвису того, что должна иметь национальная звезда — менеджмент, прессу и т. п.

Поэтому персональным менеджером Элвиса Пресли в ноябре 1955 г. стал нахрапистый делец-южанин «Полковник» **Том Паркер**, а контракт Элвиса на грамзапись был выкуплен у Сэма Филлипса мэйджор-лейблом *RCA Victor*. Фирма выплатила Филлипсу 25 тысяч долларов за контракт и ещё десять — на накладные расходы. На тот момент это была крупнейшая сумма, заплаченная за переход артиста с одного лейбла на другой.

Филлипс был доволен. Он не смог заработать миллион долларов на Элвисе, как хотел. Но 35 тысяч в 1955 г. были очень, очень приличной суммой, которую Сэм мог вложить в раскрутку новых артистов. А их к его лейблу слеталось

множество. Привлеченные чудесной историей Элвиса, молодые талантливые южане бросились разрабатывать золотую жилу рок-н-ролла. И, раз уж Пресли открыл Филлипс, логичным казалось обращаться именно к нему.

Один только список этих музыкантов выглядит как Зал славы рок-н-ролла. Карл Перкинс. Джерри Ли Луис. **Рой Орбисон**. Плюс несколько имен рангом пониже — но все равно первоклассных: **Чарли Фэзерс, Билли Ли Райли, Чарли Рич...**

Каждый из них для Сэма Филлипса — не строка в энциклопедии, а личный знакомый, причём младший знакомый, смотревший ему в рот. Опыт и имя Филлипса завораживали. Когда к нему явился юный кантри-певец по имени **Джонни Кэш**, он заявил Сэму, что хотел бы петь религиозные песнопения — госпелз. «Сынок, — усмехнулся Филлипс. — Иди-ка погреси маленько. Потом приходи, посмотрим, как ты запоёшь».

Джонни Кэш был одним из первых приобретений лейбла Сэма Филлипса после Элвиса: его первый сингл, «*Cry! Cry! Cry! / Hey! Porter*», вышел в 1955-м. Но самым первым после Элвиса был ещё один белый гитарист с «коком» на голове — Карл Перкинс. В отличие от Элвиса, он умел не только бряцать аккордами на гитаре — он был талантливым гитаристом-солистом, пусть не очень виртуозным по нынешним меркам, но умевшим играть лаконичные и весьма заводные соло в той же манере, что Скотти Мур у Элвиса — между кантри и блюзом. Немаловажно, что и Мур, и Перкинс играли на электрогитарах, которые стали своего рода главным оружием новой музыки — рок-н-ролла.

Как только Элвис покинул *Sun Records*, Филлипс занялся раскруткой своих новых приобретений. Уже в 1956 г. коронный номер Перкинса, написанная им песенка «*Blue Suede Shoes*», стала первым синглом от *Sun Records*, продажи которого официально превысили один миллион экземпляров. Песенка была настолько популярна, что Элвис на *RCA Victor* вскоре выпустил свою собственную её версию (тот редкий случай, когда оба варианта получились примерно равными по достоинствам и оба вошли в историю популярной музыки).

«Когда он только принёс эту песню, — вспоминал позднее Филлипс, — это был среднетемповый кантри-номер. Но я не хотел делать кантри, потому что считал, что в Нэшвилле (общенациональной столице кантри-музыки. — К. М.) с этим все равно справляются лучше. Да и сам Карл хотел играть рок. Он мне часто говорил, что он играл то же самое, что играл Элвис, ещё до того, как услышал Элвиса. Ему хотелось так думать, хотя по первым его прослушиваниям я этого не заметил. Но вот он принёс “*Blue Suede Shoes*”, и мы стали работать. Первым делом подняли темп, причём Карл предложил это сам — я, честно сказать, ничего в песне не изменил, только вместо “*go, man, go*”, которое могло прозвучать в любой кантри-песне, я посоветовал спеть “*go, cat, go*”. Карл попробовал и сказал: а вы правы! Всего одно слово — “чувак” вместо “мужик” — но оно сразу передвинуло песню из категории кантри в категорию рок-н-ролла».

На следующий год в «конюшне» *Sun Records* появился ещё один молодой талантливый белый южанин — скандальный, взрывной и наглый Джерри Ли Луис, который играл не на гитаре, а на фортепиано — но как играл! Блестяще владея техникой буги-вуги с её остинантными блюзовыми басовыми фигурами в левой руке, Джерри Ли доводил её до абсурда — чего стоило одно только его соло в «*Great Balls Of Fire*», где он на протяжении семи с половиной тактов «выдалбливает» в правой руке один и тот же мажорный аккорд ровным пунктиром, пока левая рука играет фигуру буги, и только в восьмом такте снисходительно бросает вниз по клавиатуре короткое глиссандо. Но главной приманкой для тинейджеров на концертах Джерри Ли была не собственно игра, а та акробатика, которой он её обставлял: он играл на рояле кулаками, локтями, потом ногами, и в завершение забирался на рояль и только что не катался на нём по сцене. Голос Джерри Ли был не менее гибким и мощным, чем у Элвиса, разве что уступал ему в низком диапазоне (отчего Луис практически не пел баллад).

Джерри Ли впервые появился в грамзаписи на сингле 1957 г. «*Flyin' Saucer Rock 'n' Roll*» — правда, не собственном, а группы «Билли Райли и его маленькие зелёные человечки», где Джерри Ли был штатным пианистом. Настоящую славу

Луису принёс его второй сольный сингл на *Sun* — «*Whole Lotta Shakin' Goin' On*».

Позднее, уже в наши дни, Сэм Филлипс говорил о Луисе:

«Он колоссальный талант. Вы знаете, я ведь не был в студии, когда [инженер] Джек Клемент записал две его первые песенки. Я как раз возвращался с Дэйтона-Бич, из первого отпуска, который у меня был за всю жизнь. Я ехал и думал, что должен же где-то быть не только белый парень, который умеет петь блюз, как Элвис, но и белый парень, который умеет играть буги-вуги. И вот я возвращаюсь, вхожу в студию — и Джек говорит мне, что здесь был этот парень, и ставит мне запись. Я только сказал ему: “Где этот человек?” Это было, как будто ожил мой самый приятный сон...

Джерри Ли обладал не самым приятным голосом, но как он будоражил, этот голос, слегка гнусавый из-за этого его узкого, маленького носа! Он был самым трудным музыкантом для игры в ансамбле, этот парень. Я говорил его музыкантам: просто следуйте ему, не становитесь на пути у Джерри Ли. Он — это шоу. Вам ничего не надо делать, только играйте. И только барабанщику Джей Эм Ван-Итону я говорил: держи его в узде. Удерживай ритм, потому что он ломает темп. Вы бы слышали, как Джерри Ли мог поменять темп прямо посреди песни! Барабанщик был ему очень нужен. Только барабаны и Джерри Ли, без остального можно было обойтись».

Критическим годом для *Sun Records* стал 1958-й. Исходя из каких-то своих бизнес-планов, Филлипс запустил недолго просуществовавший новый лейбл — *Phillips International*. В это самое время две его главные звезды — Карл Перкинс и Джонни Кэш — подписали контракты с мэйджор-лейблом *Columbia*. Карл ушел с *Sun* немедленно, а Джонни дождался августа, когда у него заканчивался контракт с Филлипсом. Некоторое утешение доставил лишь Джерри Ли Луис, чей сингл «*Breathless*» поднялся до первого места в национальном хит-параде, но успехи Джерри Ли длились недолго: его карьера не смогла больше продолжаться, так как он женился, и не на ком-то, а на собственной племяннице, которой было всего 13 лет. Гитарист Роланд Джейнс, тоже родом из Мемфиса, усмехаясь, говорил об этом мезальянсе: «Все

говорили, что этой киске тринадцать. Они там, на Севере, ничего не знают о жизни. Ну тринадцать, и что? Надо быть, как мы, южанином, чтобы понимать: на самом-то деле ей было двенадцать».



Million Dollar Quartet: случайная встреча в студии Sun крупнейших белых звёзд лейбла (4 декабря 1956 г.). Стоят: Джерри Ли Луис, Карл Перкинс, Джонни Кэш. Сидит: Элвис Пресли

Америка все ещё была очень ханжеской страной, и звезда Джерри Ли пошла на закат. Это в 90-е Майкл Джексон мог открыто спать с мальчиками и девочками нежного возраста, откупаться от их родителей сотнями тысяч долларов и продолжать продавать миллионы экземпляров своих альбомов. В конце 50-х такие номера ещё не сходили поп-звёздам с рук.

К 1960 г. Филлипс закрыл свою прежнюю студию и открыл новую, *Phillips Recordings*, на Мэдисон-авеню, дом 639.

В отличие от первой студии Сэма, *Phillips Recordings* изначально проектировалась как стереостудия. В ней был установлен ручной работы микшерный пульт и трёхдорожечный магнитофон *Ampex*. Студия располагала тремя раздельными эхо-камерами. Тон-зал имел звукоизолированную кабину для барабанов и постаменты со ступеньками,

предназначенные для установки гитарных усилителей, а также сменные стенные акустические панели, которые можно было устанавливать поглощающей или отражающей стороной наружу.

Гитарист **Роланд Джейнс**, игравший на первых записях Джерри Ли Луиса (именно его соло звучит в песне «*Whole Lotta Shakin' Goin' On*»), а также у **Билли Ли Райли** и **Чарли Рича**, с 1982 г. работает в этой студии менеджером и главным инженером. «Сэм продумал каждую деталь в этой студии, — говорит он. — На момент постройки это, вероятно, была одна из лучших студий в мире, настоящее произведение искусства».

В этой студии, как и в предшествовавшей ей *Memphis Recording Service*, было сделано много записей, вошедших в историю популярной музыки XX в. — например, «*Woolly Bully*» группы *Sam the Sham & The Pharaohs*, «*Mr. Bojangles*» **Джерри Джеффа Уокера** или два легендарных номера британской блюз-роковой группы *The Yardbirds* — «*Train Kept A Rollin'*» и «*Mister, You're a Better Man Than I*».

Обе студии — и *Memphis Recording Service*, восстановленная в 1980-е гг., и *Phillips Recordings* — работают и до сих пор, однако Сэм Филлипс в их деятельности участия давно не принимал. С середины 1960-х он все больше и больше отходил от звукозаписи. К 1969 г. он окончательно перестал самостоятельно заниматься выпуском пластинок и продал лейбл *Sun Records* Шелби Синглтону. Студией стал руководить один из сыновей Филлипса, а сам он полностью сосредоточился на своём втором бизнесе — и едва ли не главной страсти: Сэм Филлипс превратился в медиамагната местного масштаба, купив в разных городах штата Алабама несколько радиостанций, одна из которых, приобретенная им ещё в 1955 г. *WHER*, была первой в США полностью женской станцией (т. е. станцией, в эфире которой звучали только женские голоса).

В первой половине 2000-х Филлипс, которому только что исполнилось восемьдесят, жил на окраине Мемфиса, в тихом «спальном» районе (напомню, что спальня район в США — это не многоэтажные Черёмушки, а обширные равнинные пространства, застроенные двух-трёхэтажными

домами на одну, максимум две семьи). Мемфис, по американским меркам, очень зелёный город, и улицы утопают в зелени. От всех соседских домов, типичных для Юга деревянных строений, дом Сэма Филлипса отличался только тем, что перед ним всегда стояло несколько «кадиллаков» и «линкольнов».

Сэм, говорят, до самого преклонного возраста был в прекрасной форме, совсем не поседел (впрочем, голубоглазые рыжие редко седеют) и выглядел лет на двадцать моложе своего возраста. В 2003-м он все ещё работал дома, и у него был личный секретарь — Салли Уилбурн, которая начала работать на Филлипса ещё полвека назад, когда стала третьим штатным сотрудником *Sun Records*. Гостям Сэм дарил старый номер журнала «*Life*», в котором перечислены «Сто важнейших открытий человечества за тысячу лет». Под номером 99, между изобретением календаря и находкой Розеттского камня, позволившего расшифровать древнеегипетскую письменность, стоит «открытие Элвиса». «Это я сделал», — усмехаясь, говорил Филлипс с неистребимым южным акцентом. Когда его спрашивали, как ему удаётся выглядеть так молодо, он, всё так же усмехаясь, отвечал: «Это потому, что я все ещё каждый день бегаю за женщинами. Правда, когда я их догоняю, я уже не могу вспомнить, что там с ними полагается делать».

Радио всегда было его второй страстью, рассказывал Филлипс корреспонденту Национального общественного радио США осенью 2001 г. И первой работой. Он хотел стать адвокатом, но у него не было денег на обучение. Пришлось стать радиоведущим, и то по чистой случайности: денег,



Сэм Филлипс в 1980-е гг.

чтобы добраться до Атланты, где можно было получить свидетельство Федеральной комиссии связи о присвоении квалификации «оператора радиотелефонии третьего класса», у юного Сэма не было, так что на радио его привело приглашение владельца крохотной 250-ваттной станции — ему нужен был ведущий для 30-минутной программы религиозных гимнов...

Именно на радио — правда, уже не в Масл Шоулз, а в Мемфисе, после 1945 г. — Филлипс получил бесценный опыт работы с музыкантами в студии. Его работа заключалась не столько в ведении радиоконцертов, сколько — и главным образом — в озвучивании биг-бэндов, игравших в студии отеля «Пибоди», поскольку Сэм совмещал должности ведущего и инженера. «Я любил оркестры, — вспоминал Филлипс. — И им нравилось, как я им выстраивал звук. Каждый оркестр просил подчеркнуть то-то и то-то, а что-нибудь другое, наоборот, замазать. И я почти всегда добивался именно того, что они просили. Я часто слышал от бэндлидеров комплименты — мол, мне удаётся подчеркнуть в их звучании именно то, что им самим хотелось бы слышать. Так я прослыл одним из лучших звукоинженеров на Юге, и так я научился работать с микрофонами, потому что всё, что у нас тогда было — это четыре микрофона на 12, или 16, или 17 музыкантов. Расстановка микрофонов — вот что было самым главным. Это не то, что вы думаете — схватил микрофон, поставил, получил звук. Так делать — халтура, и я бы этого не сделал никогда — и не потому, что босс смотрел мне в руки. Нет. Мне просто было очень важно: как подчеркнуть деревянные духовые и аккуратно смикшировать их с фортепиано, и чтобы медь не терялась, и это было просто очень интересно, и я делал это каждый день, шесть с половиной лет подряд.

Это не было так уж просто, даже чисто физически: я приходил на радио к половине восьмого утра, потому что надо было записать новостную программу, и уходил только в одиннадцать вечера, когда кончался концерт в эфире. И так продолжалось шесть с половиной лет, да ещё в последние полтора года я работал все воскресенья с пилой и рубанком, строя свою первую студию. Кончилось это всё нервным срывом, и я уволился с радио, потому что понимал, что, если я хочу

заниматься своей студией, я должен заниматься только ею. Это было трудное решение: у меня было двое маленьких детей, глухонемая тетка и больная мать на руках, а рассчитывать на стабильный заработок я не мог. Но я ни на секунду не сомневался в себе».

Когда Сэм открыл «Мемфисскую службу звукозаписи», вспоминает он, первым девизом его компании было «Мы записываем всё, всегда и везде». Это только сейчас кажется, что студия Филлипса в первые годы занималась только записью блюза. Нет, основную долю заказов составляли, в нынешнем понимании, звуковые документы. Филлипс записывал церемонии бармицвы (13-летие мальчика в религиозных еврейских семьях), свадьбы с долгими поздравлениями, предвыборные речи претендентов на местные выборные должности, а один раз пришлось записывать... звук автомобильного глушителя и свидетельствовать перед судом об уровне децибел, развиваемом этим устройством.

Однако из всего этого мы помним только сделанные им записи блюза. «Если бы вы знали, что было самым трудным в этих записях! — качал Филлипс своей тёмно-рыжей головой. — Самым трудным было затащить этих ребят в студию и объяснить им, что я записываю их бесплатно, что я не потребую у них денег после записи! Многие из них никогда не бывали до этого внутри студии. И, оказавшись за стеклом студии, они начинали играть всякое... ну, вы понимаете, — чтобы угодить белому человеку. Чего мне стоило объяснить, что мне нужно совсем другое: мне нужно то, что они играют у себя на заднем крыльце, “крыльце для чёрных”! Обычно я говорил им так: вы понимаете, мне не нужен хит. Мне нужна хорошая песня!»

Почему же он не занялся записью других видов музыки, например кантри или биг-бэндов?

«Я очень люблю все виды музыки, — объяснял Филлипс. — Я очень люблю кантри-музыку и считаю, что они там в *Grand Ole Opry*, в Нэшвилле, делали хорошее дело. Я и биг-бэнды очень любил, а в те годы они как раз потеряли популярность, и нужно было поддерживать их. Но, видите ли, во всём этом не было вызова. Эта музыка была известна, и её воспринимали правильно. А музыку чёрных воспринимали совершенно

неправильно, и я считал, что надо сделать так, чтобы её знали и понимали лучше. Ведь сколько огромных талантов было среди чёрных! Когда я в детстве работал с ними на одном поле, они собирали хлопок больше меня, они пели лучше меня — как они пели!.. У нас во Флоренсе чёрные и белые работали вместе, вообще всё делали вместе, только не общались. Расизм был ужасный. У нас было 12–15 процентов чёрных, а в Мемфисе — почти сорок процентов. Когда я сказал дома, что хочу переехать в Мемфис, люди всерьёз спрашивали меня: как я могу ехать туда, где так много *ниггеров*?.. А что поделать? Поколения и поколения выросли в предубеждении! И, знаете, я никогда не старался восстать против этого — я старался переменить это изнутри. Тогда, в пятидесятые, я объездил весь Юг и поговорил с каждым владельцем пластиночного автомата, с каждым продавцом магазинов грампластинок, с каждым дистрибьютором. И, знаете, я никогда не спорил с ними, даже если, когда я предлагал им свою продукцию, они отвечали этими расистскими штучками. Я просто опирался на прилавок и слушал их, стараясь понять их чувства. Я считал, что товар должен был говорить за себя сам — и, знаете, мало-помалу он начинал говорить за себя сам. А наживать себе врагов я не хотел. У меня и так их было достаточно.

А когда я стал записывать белых, получилось тоже странно — меня стали обвинять в том, что я перестал записывать чёрных, мол — использовал и бросил. Как мне было объяснить, что всё было наоборот? Записывая молодых белых, которые научились передавать те же эмоции, что и чёрные, и почти тем же музыкальным языком, я расширял возможность общественного признания чёрной музыки. И ведь так и получилось! Кто сейчас слушал бы чёрную музыку, не будь Элвиса?»

Конечно, интервьюер Национального общественного радио не мог удержаться, чтобы не спросить ветерана грамзаписи о том, что он видит в индустрии звукозаписи сейчас.

Ветеран не замедлил разразиться раздражением:

«Да ни хрена (это я ещё мягко передаю его слова! — *К. М.*) их не интересует музыка. Их интересует найти кого-нибудь, кто выглядит как будущая звезда. Звук? Ни хрена их не интересует звук. Строят огромные студии, и чтобы побольше

синтезаторов и прочего барахла (крепче выражения, гораздо крепче! — *К. М.*). Поймите, я не против улучшения звука. Я — за него. Но как можно подменять звуком душу и чувство? Они думают, что могут взять кого угодно и сделать артиста. Да, я тоже верю в возможности раскрутки. Но вы найдите-ка новое, революционное звучание — все равно, к какой категории оно будет относиться! А ведь найти это звучание можно только у голодных людей — не физически голодных, а голодных до нового — причём таких, которые не стремятся сделать в первую очередь что-то для себя лично. Я довольно рано понял, что, если бы я стал заниматься своим делом из неправильных побуждений, у меня ничего бы не вышло. И это именно то, что сейчас происходит — это меня и беспокоит сильнее всего. Потому что, как только мы предаем творческое начало, мы калечим душу величайшего явления человеческого духа — душу музыки».

Возвращаясь к тому, что сделало ему имя — студийной работе, — ветеран поясняет принципы своей философии звукозаписи.

«Я никогда в жизни не чувствовал сожаления о том, что на той или иной старой своей записи не имел того или иного оборудования, которое появилось потом. Мы делали то, что делали, на том, что у нас было, и нам это нисколько не мешало. Наоборот, именно поэтому у нас получалось то чувство, которое есть в тех записях.

Самым важным в том, что я делал, была расстановка микрофонов. У меня были очень ограниченные технические средства, все было монофоническим, так что я не мог бы, например, даже выполнить наложение. Поэтому микрофоны расставлялись так, чтобы снимать не только инструменты, но и, в особенности, голос. У голоса столько разных характеристик! Вы можете подумать, что дело только в том, близко или далеко ставить микрофон. Ничего подобного. Я играл с углом, под которым устанавливал микрофоны. Я крайне редко ставил микрофон прямо перед вокалистом, и вовсе не потому, что боялся задувания. Я просто стремился поймать то, что, я знал, будет наилучшим, самым естественным звуком этого конкретного голоса — того голоса, который я слышал, разговаривая с вокалистом с расстояния в несколько шагов.

И ещё была одна важная вещь: нельзя было делать слишком много дублей. Если повторять ту или иную песню слишком много раз, теряется ощущение спонтанности, а это самое главное: всё, что не спонтанно — плохо».

Нужно ли пытаться опровергать человека, карьера которого в звукорежиссуре и продюсировании оказалась едва ли не важнейшей для судеб популярной музыки XX столетия? Джонни Кэш, тот самый кантри-рокер, которому Филлипс посоветовал пойти погрешить, прежде чем начинать певческую карьеру, — и которого год спустя вывел в национальные звёзды, — написал в своей автобиографии слова, под которыми, вероятно, подписались бы и Би Би Кинг, и Хаулин Вулф, и Айк Тёрнер, и Элвис Пресли, и Джерри Ли Луис, и Карл Перкинс (ну, за тем исключением, что Элвис никогда не работал в поле — он был водителем грузовика): «Я бесконечно уважаю Сэма. Он так много работал и сделал так много доброго для всех нас. Если бы не было Сэма Филлипса, я, наверное, так и проработал бы всю жизнь на хлопковом поле».

Выдающийся продюсер и звукорежиссёр Сэм Филлипс тихо ушёл из жизни 31 июля 2003 г. Ему было 80 лет.

ИМПЕРИЯ ДЖУКБОКСОВ

В 1950-е гг. в США чёрных артистов записывал далеко не только Сэм Филлипс, о котором мы рассказывали в предыдущей главе. Говоря об истории Филлипса, мы перечислили многих блюзовых музыкантов, прошедших через его студию в Мемфисе. Может сложиться впечатление, что все эти замечательные музыканты, в последующие десятилетия признанные величайшими представителями афроамериканской музыки, записывались в начале 50-х только у Филлипса. Вовсе нет! Блюз выпускало множество лейблов по всей территории США (наверное, только за исключением Аляски и Гаваев). Конечно, таких подвижников, как Сэм Филлипс, было немного: далеко не все продюсеры руководствовались благородным желанием добиться признания для великолепных чёрных артистов. Многие желали просто заработать на этих артистах денег. Другое дело, что, реализуя это свое желание, они зачастую делали действительно очень хорошие, творчески яркие и значимые записи, которые впоследствии оказывались этапными в истории популярной музыки XX в.

В истории продвижения в грамзаписи афроамериканского блюза — как в его аутентичных формах, так и в формах, больше связанных с поп-культурой, — по какой-то интересной закономерности весьма значительную роль сыграло несколько семейных компаний иммигрантов, в основном — братьев. Достаточно вспомнить **братьев Эртегунов**, иммигрантов из Турции — руководителей знаменитого лейбла *Atlantic* (о них речь у нас пойдёт в заключительной части книги). Были в истории американской грамзаписи и другие знаменитые братья-иммигранты: братья **Фил и Леонард Чесс**

из Чикаго (о них рассказ тоже ещё впереди), а также братья **Джулс, Джо, Лестер и Саул Бихари** из Лос-Анджелеса. Вот о братьях Бихари сейчас как раз и пойдет речь.

Если вкратце, то в те самые годы, когда братья Чесс поднимали в Чикаго свою фирму *Chess Records*, в Калифорнии братья Бихари создавали собственную блюзовую империю — группу компаний *Modern Records*, и в истории блюза 1950-х гг. эти два лейбла стоят почти рядом.

Четверо братьев Бихари происходили из семьи еврейских иммигрантов из Венгрии, живших до Второй мировой в Талсе, штат Оклахома. В 1941-м братья переехали в Лос-Анджелес, где поселились в преимущественно чёрном его районе — Уоттс. Здесь Джулс Бихари купил сеть **джукбоксов**, или пластиночных автоматов.

Сейчас роль этого феномена в истории массовой музыки XX в. незаслуженно забыта. А ведь именно рынок джукбоксов определял многие параметры популярной музыки середины прошлого столетия! В 1933 г. компания *Wurlitzer* выбросила на рынок первую модель пластиночного автомата — P10, шкафчик высотой по плечо взрослому человеку, в котором помещалось десять хрупких пластинок на 78 об/мин. «Вурлитцеры» быстро стали неременной принадлежностью небольших заведений общепита, баров, маленьких клубов, которые не могли позволить себе нанимать живых музыкантов: бросив в автомат монетку, посетитель нажатием кнопки выбирал ту или иную песню и наслаждался её звучанием, исходящим из большого, затянутого тканевым экраном громкоговорителя, расположенного в нижней части автомата.

После войны, в течение которой производство развлекательной техники было остановлено и вместо неё производились детали для радаров, *Wurlitzer* выпустил на рынок новое устройство — автомат 1015, быстро ставший самой популярной моделью этого типа устройств за всю их историю. В США всего за 18 месяцев 1946–47 гг. было продано 56 000 этих аппаратов, обладавших впечатляющим «футуристическим» дизайном, придуманным инженером Полом Фулером. Именно успех аппарата 1015 привёл к стремительному перераспределению сил на рынке независимых фирм грамзаписи в 1947–48 гг. (вспомним калифорнийский лейбл *Black*

& *White Records*, под новый 1948 г. с потрохами перекупленный мэйджор-лейблом *Columbia* в попытке набрать достаточно ритм-н-блюзового репертуара для насыщения афроамериканского сегмента рынка пластинок для джукбоксов — см. главу о техасском блюзе). Новый всплеск ждал рынок музыкальных автоматов в 1950 г., когда на рынке появился новый формат пластинок — «синглы», диски на 45 об/мин. с одной песней на каждой стороне, которые по размеру были более



Джукбокс Wurlitzer модели 1015

чем вдвое меньше (и тоньше!) 78-х, а следовательно, в автомат их помещалось гораздо больше: с 1950 г. нормой стал выбор из 100 песен (а с 1956-го — из 200), а не из 25–50, как раньше.

Сети джукбоксов потребляли очень много экземпляров пластинок, были очень важны для сбыта продукции индустрии звукозаписи, а следовательно — от особенностей потребления музыкального товара через джукбоксы многое зависело. Например — продолжительность записываемых композиций. Естественно, что в течение одного часа могло прозвучать гораздо больше песен продолжительностью две минуты, чем песен продолжительностью три минуты; плата же оставалась одинаковой: сначала — пять центов (никель), а в послевоенные годы — десять центов (дайм) за песню. Отсюда — крайне невысокая продолжительность поп-песен тех лет: владельцам джукбоксов куда выгоднее было заряжать в автомат двухминутные песенки, чем трёхминутные, а значит — продюсеры, стремясь угодить этому, весьма важному для них сегменту рынка, старались сделать песни покороче...

Именно джукбокс-бизнесом первоначально занялись братья Бихари в Лос-Анджелесе. Однако они довольно

быстро столкнулись с тем, что их аудитория, чернокожее население округа Уоттс, не хотела слушать белую поп-музыку. Они хотели слушать блюз — настоящий блюз, желательно — с Юга. А блюзовых записей на рынке середины 1940-х было совсем не так уж много. Так Бихари пришли к идее, что накормить их автоматы пластинками может только их собственная фирма грамзаписи.

В 1945 г. на рынке появилась первая пластинка первого лейбла братьев Бихари — *Modern Music Company*. Это была песенка «*Swinging The Boogie*» в исполнении молодой певицы **Хэдды Брукс**. Запись неплохо продавалась, и вскоре предприимчивые братья купили пресс для производства пластинок и наняли целый штат специалистов, включая менеджера и аранжировщика Лестера Силла, принимавшего участие в работе над большей частью ранних пластинок *Modern Records*. Впоследствии **Лестер Силл** был известен созданием вместе с легендарным продюсером **Филом Спектором** компании *Philles* (название которой было образовано сложением имён владельцев), сочинением нескольких ярких хитов — вроде «*The Man Who Made An Angel Cry*», записанного гитаристом Дуэйном Эдди в 1958-м, — и работой со знаменитым вокальным квартетом *The Coasters*.

Братья поделили между собой обязанности: старший, Саул, занялся производством тиражей грампластинок, а Джулс и третий брат, Джо, — продюсированием записей для них.

«Конюшня» братьев Бихари быстро росла: многочисленные блюзовые артисты тех лет не были избалованы вниманием фирм грамзаписи, не были искушены в тонкостях авторского права или юридических зававок при составлении контрактов, а главное — были рады любой работе и соглашались почти на любую оплату, лишь бы что-то заработать. Помимо калифорнийских артистов вроде **Джимми Уизерспуна** или группы Джонни Мура *Three Blazers*, братья быстро установили контакт с блюзменами из тех краёв, где блюза было чисто физически больше, покупая готовые «мастера» пластинок у продюсеров из Детройта, Хьюстона и Мемфиса. Так в репертуаре *Modern* появились записи **Лайтнин Хоупкинса** (*Lighntnin' Hopkins*), **Джона Ли Хукера** (*John Lee Hooker*)

и **Би Би Кинга** (*B. B. King*), ярчайших звёзд тогдашнего южного блюза. Записи Би Би, например, одно время делал для братьев Бихари не кто иной, как Сэм Филлипс, владелец студии в Мемфисе. Филлипс продавал записи блюзменов с Юга и в Чикаго, братьям Чесс, и в Лос-Анджелес — братьям Бихари. Иногда он продавал одни и те же «мастер-диски» обоим лейблам, что и случилось в 1951 г. с первой записью великого Хаулин Вулфа (*Howlin' Wolf*). Выпущена она была вначале на *Modern*, а юридические права отошли *Chess*. Возник скандал, который закончился тем, что права на Вулфа остались у чикагской фирмы, братья Бихари в виде утешительного приза получили права на записи менее значительного блюзмена — Роско Гордона, а сам Сэм Филлипс основал в Мемфисе собственный лейбл *Sun Records* (о котором мы рассказывали в предыдущей главе), справедливо рассудив, что так он избежит скандалов и сможет зарабатывать на своих записях сам.

Более того, братья Бихари тоже открыли лейбл в Мемфисе: к этому времени подрос четвертый брат, Лестер Бихари, который поселился там и открыл ещё один лейбл группы *Modern* — *Meteor*, на котором вскоре вышли первые записи гитариста и вокалиста **Элмора Джеймса** и записи раннего исполнителя белого рокабилли — **Чарли Фэзерса**. Другие лейблы группы *Modern*, открытые на рубеже 40-х и 50-х, включали *Flair*, *Blues & Rhythm*, *Kent* и самый значительный из всех — *RPM*, «разведчиком талантов» на котором в те годы работал молодой и ещё никому не известный блюзмен по имени **Айк Тёрнер**.

В будущем он станет мужем и музыкальным партнёром юной суперзвезды Тины Тёрнер; его будут винить в жестоким обращении с ней, они разведутся, и он исчезнет со страниц музыкальной прессы на долгие годы, чтобы в начале XXI в., в 2001 г., внезапно вынырнуть из небытия и записать весьма приличный альбом *«Here and Now»*, — продюсером которого выступит последний из оставшихся в живых братьев Бихари, 76-летний Джо (Айк Тёрнер ушёл из жизни в конце 2007 г. — *К. М.*). В интервью нью-орлеанскому журналу *Off Beat* Айк Тёрнер вспоминал о своей работе на *RPM*:

— Я ездил по всему Югу как глаза и уши лейбла. Я приезжал в какой-нибудь город, шёл в пивную и спрашивал



Айк Тёрнер
(1997 г., фото: Masahiro Sumori)

чёрных ребят, есть ли в городе какие певцы. Потом я шёл в церковь и тоже спрашивал про то, кто здесь что поёт. Оставалось только выспросить адреса. Потом я спрашивал этих певцов: если я приеду с Джо Бихари и попрошу их спеть, сделают ли они мне клёвый блюз? Они отвечали: да. Но я знал, конечно, что, даже если они хорошо поют, нормального репертуара-то у них все равно нет, так что,

когда пару месяцев спустя мы с Джо ехали в этот город, я по дороге писал для этого певца или певицы песню.

Мы везли с собой переносной магнитофон, и, приехав в город, я спрашивал, где тут есть рояль или хотя бы пианино. Пианино бывали в забегаловках, бывали в общежитиях УМСА (Ассоциации молодых христиан. — К. М.), бывали, в конце концов, просто у кого-нибудь в гостинной. Вот мы с Джо приходим к ним, даём им пять долларов или бутылку виски, и говорим: можно мы тут у вас запись сделаем? И нам всегда разрешали.

Так мы записали Элмора Джеймса, **Бобби «Блю» Блэнда**, даже Хаулин Вулфа — до того, как он уехал в Чикаго. **Литтл Уолтера** тоже мы первыми записали. Я писал им всем песни, но вот только моё имя под этими песнями никогда не появлялось...

Это правда. Бихари принадлежали к тому типу дельцов шоу-бизнеса, кто, обладая отличным чутьём на новую музыку с хорошим коммерческим и творческим потенциалом, при этом не очень стеснялись эксплуатировать своих малограмотных артистов, что называется, в хвост и в гриву.

Достаточно посмотреть на ранние записи таких блюзменов, как Элмор Джеймс или Би Би Кинг, сделанные для лейблов группы *Modern*. На большинстве пластинок

под названием стоит двойное или даже тройное авторство: к именам самих исполнителей прибавлены какие-то Джо Джозиа, Джулс Тауб или Сэм Линг. Это — братья Бихари, соответственно, Джо, Джулс и Саул. Таким нехитрым способом они обеспечивали себе не только доход от продажи собственно тиражей пластинок, но и постоянный поток «роялти» (*royalties* — потиражных отчислений) от использования авторских прав на песни артистов, записывавшихся на их лейблах. Надо заметить, что поток этот — переориентировавшийся теперь, после смерти братьев Бихари, на их наследников, — не оскудевает и до сих пор. Из всех ранних артистов *Modern* одному только Би Би Кингу удалось через суд отстаивать свои авторские права, и то исключительно благодаря его другу и менеджеру, адвокату **Сидни Сайденбергу**.

Правда, Кингу было что отстаивать. Он сделал для *Modern* огромное количество записей. Первую, «*Three O'Clock Blues*», он записал по приглашению Айка Тёрнера в комнате для собраний мемфисского общежития *YMCA*, и в 1952 г. этот сингл буквально «выстрелил», попав сразу на первую позицию в хит-параде ритм-н-блюза, на которой он оставался в течение 17 недель. После успеха этой песенки Би Би Кинг съездил выступить в театр «Аполло» в нью-йоркском Гарлеме, затем на протяжении следующих двух лет выпустил ещё три хита, достигших первой позиции, — «*You Know I Love You*», «*Please Love Me*» и «*You Upset Me Baby*», в результате чего стал самым популярным из блюзменов Юга (не переехавших в Чикаго) и заложил основание нынешнему своему мегазвёздному статусу. Всего он записывался для тех или иных лейблов группы *Modern* около 10 лет.

Одной из заметных фигур в империи *Modern* в 1950-е был продюсер, аранжировщик и саксофонист **Максвелл Дэйвис** (1916–1970). Он в истории *Modern* сыграл примерно такую же роль, какую в истории чикагского лейбла *Chess* сыграл контрабасист и автор песен Уилли Диксон (см. далее главу «Эра Диксона»). Трудно найти сделанную в Лос-Анджелесе с конца 1940-х по конец 1950-х ритм-н-блюзовую запись, к которой он не приложил бы руку — не как автор, так как аранжировщик; не как продюсер, так как саксофонист. Дэйвис ещё в довоенные годы поиграл в биг-бэнде



Молодой Би Би Кинг в годы работы
на Modern

самого Флетчера Хендерсона, но ритм-н-блюз привлекал его куда сильнее, чем свинг. Попав в орбиту *Modern*, он работал на записях таких музыкантов, как **Пи Ви Крэйтон**, **Этта Джеймс**, **Джонни «Гитар» Уотсон**, **Лоуэлл Фулсон...** (список может продолжаться довольно долго: проще всего перечислить всех блюзовых артистов, чьи записи для лейблов Бихари делались не на Юге, а в Лос-Анджелесе). Как и Диксон на *Chess*, Дэйвис не сделал

сколько-нибудь удачных сольных записей (за исключением, пожалуй, забавной песенки «*Tempo Rock*», выпущенной *RPM* в конце 1950-х), но его участие стало решающим стилеобразующим фактором для большинства записей калифорнийских блюзменов — например, для таких шедевров из каталога *Modern*, как «*Wallflower*» Этты Джеймс или «*Stranded In The Jungle*» группы *Cadets*.

Конечно, как это бывало почти всегда в истории независимых лейблов, успех не мог длиться вечно. Количество неграмотных блюзменов, готовых записываться за гроши, стремилось к нулю даже на Юге, а новые музыканты в блюз приходили не очень охотно, переориентируясь в основном на новую чёрную популярную музыку — соул. К концу 50-х почти вся активность прежних лейблов братьев Бихари была свернута, и они начали масштабную программу переизданий блюзовой классики из своего обширного каталога на новом, «бюджетном» (то есть производящем очень дешёвые пластинки) лейбле — *Crown*, предтече нынешних бесчисленных *budget labels*, в низком качестве тиражирующих старые добрые хиты без какого бы то ни было «справочного аппарата» на обложках. Впрочем, выходили и новые записи, тоже недорогие — записи безымянных биг-бэндов с музыкой из

репертуара тех или иных звёзд поп-джаза или ритм-н-блюза, которые аранжировал и продюсировал Максвелл Дэйвис.

Так или иначе, в 1975 г. истории прежней империи *Modern* пришел конец. Умер Саул Бихари, а Джо Бихари вышел из семейного бизнеса. Когда-то мощный конгломерат лейблов под руководством Джулса Бихари сосредоточился почти исключительно на изготовлении тиражей виниловых пластинок для других лейблов на своём собственном заводе грамзаписи. Джулс Бихари попытал было счастья с новым лейблом, *Big Town*, но куда более успешной оказалась его работа в качестве кинопродюсера: он сделал несколько фильмов с участием комика Руди Рэя Мура. В 1984-м умер и Джулс, и каталоги *Modern*, *Flair*, *Kent*, *Crown* и *RPM* были проданы в третьи руки, в конце концов, к 1991 г., оказавшись в руках специально созданного для управления правами на это колоссальное собрание записей лучших блюзменов столетия консорциума американского отделения *Virgin Records*, британского лейбла *Ace* и японского *Blues International*. Эти три лейбла в последнее десятилетие продолжают широкую программу переизданий классического каталога *Modern*, начатую британскими участниками консорциума ещё в начале 80-х. Так завершилась история одного из самых плодотворных и творчески значимых лейблов в истории ритм-н-блюза, начавшаяся в годы Второй мировой как история скромной компании по эксплуатации музыкальных автоматов.

ЗВУК НЬЮ-ОРЛЕАНА

Козимо Матасса никогда не называл себя продюсером, более того — настойчиво поправлял тех, кто так его называл. Даже теперь, когда ему перевалило далеко за восьмой десяток, он не называет себя «продюсером» или «бывшим продюсером» — только «бывшим владельцем студии и бывшим звукоинженером». При этом он поясняет, что понятия продюсера в нынешнем его смысле просто не существовало, когда он начал делать записи, — а случилось это в 1945 г. Тогда первая его самодельная «студия» располагалась на углу улиц Рэмпарт и Дюмэйн, и этот адрес был воспет самой дикой и необузданной звездой нью-орлеанского ритм-н-блюза, Длинноволосым Профессором (*Professor Longhair*), в его знаменитом гимне «*Mardi Gras In New Orleans*».

Козимо Матасса (*Cosimo Matassa*) родился в Нью-Орлеане в 1926 г. и живёт там по сей день. Для большинства людей вне США **Нью-Орлеан** неразрывно связан с ранним **джазом**, с началом XX в. Однако этот город с его богатейшими историческими и культурными традициями дал миру не только джаз. Хотя этническая и культурная пестрота Большого Ленивца (*Big Easy*, так называют этот город в Штатах) несколько сгладилась со временем, свои традиции нью-орлеанцы никогда не забывали. И приход новых направлений популярной музыки — **ритм-н-блюза** и **рок-н-ролла** — встретили достойно, в полном соответствии с традициями освоив и переработав новые веяния в уникальном нью-орлеанском стиле.

Рой Браун, **Фэтс Домино**, **Аллен Туссэнт**, **Дэйв Бартоломью**, затем — истошно вопящее рок-н-рольное чудо по

имени **Литтл Ричард**; всё это сугубо нью-орлеанское направление ритм-н-блюза с его характерным тёплым и мощным звуком, богатыми и слаженными духовыми секциями и могучей ритмикой стало известно широкому миру (и до сих пор остаётся классикой жанра) благодаря записям, сделанным Козимо Матассой, и только им одним. С 1945 по 1969 г. он непрерывно производил запись за записью, породив целую плеяду «чудес на один хит» — певцов или групп, которые в историю популярной музыки вошли благодаря только одной внезапно взлетевшей к вершинам популярности песенке — и записав большую часть материала тех музыкантов, вклад которых в историю музыки оказался более весомым: таких, как уже названный Фэтс Домино, Доктор Джон, Эрл Кинг, Аарон Невилл и Ирма Томас.

И здесь мы должны согласиться с Матассой в том, что он не продюсировал, а только записывал этих музыкантов: он сам никогда (в отличие от других персонажей нашего повествования, связанных со звукозаписью) не работал на каком-то конкретном лейбле. Нет, у записей, которые он делал, бывали свои продюсеры, которые и работали с лейблами. Дело в том, что в отличие, скажем, от Чикаго или Мемфиса, где записывавшие местных музыкантов лейблы находились прямо здесь, в городе, Нью-Орлеан собственных лейблов грамзаписи имел крайне мало. Так сложилось, что когорту ритм-н-блюзовых и рок-н-рольных музыкантов из Нью-Орлеана в 1950-е выпускали главным образом три лейбла, расположенные в Лос-Анджелесе, а точнее — в Голливуде. Это:

— *Imperial*, главой которого с 1947 г. был **Лу Чадд** (*Lew Chudd*), главной звездой — певец и пианист Фэтс Домино (*Fats Domino*), а основным продюсером — Дэйв Бартоломью (*Dave Bartholomew*);

— *Aladdin* братьев Эдди и Лео Меснеров (основной продюсер — тот же Бартоломью, среди звёзд — нью-орлеанский дуэт *Shirley & Lee*);

— *Specialty*: основатель и главный продюсер — **Арт Руп** (*Art Rupe*), главные нью-орлеанские звезды — Литтл Ричард, Лэрри Уильямс, Гитар Слим.



Дейв Бартоломью

Однако, если эти лейблы вообще выпускали музыку, записанную в Нью-Орлеане, то она была записана именно Козимо Матассой.

Множество знаменитых нью-орлеанских хитов 50–60-х гг. с точки зрения сегодняшнего дня звучат по-прежнему драйвово, горячо, весело, но как-то ужасно наивно. И в самом деле, значительное их число даже связного текста не имеет! Люди запоминают их не по словам, которых в них очень мало, а по бесконечно повторяющимся слого-

вым мантрам-припевам. Ну в самом деле, что для нас Литтл Ричард? *«Тутти-фрутти, ол рутти, авам-боп-алулам-авоп-бэм-бум!»* Это и есть квинтэссенция нью-орлеанского ритм-н-блюза (заметим, для пущей популярности среди белой молодёжи Штатов Литтл Ричард позиционировался как исполнитель рок-н-ролла, хотя ни на ноту не отступал от ритм-н-блюзовой традиции и даже играл с оркестром, состоящим из блюзовых и джазовых профессионалов много старше его). Да мало ли было таких песенок? Джесси Хилл пел *«Ooh Poo Pah Doo»*, Шугар Бой Кроуфорд — *«Jock-A-Mo»*... «Это всего лишь песенки для большого праздничного сборища, — объясняет Козимо Матасса. — Такие песенки любят петь хором и дети, и взрослые, приплясывая и шёлкая пальцами. И все они двигаются, вот главное в этих песнях. Некоторые из этих песен ужасно глупые, ребячливые, но все они — концентрированное выражение острой, буквально физической радости. Я никогда не анализировал, что и как буду делать при записи. Я просто чувствовал, что должен передать это ощущение радости, вот и всё».

Он уже давно не работает в студии и живёт в том же доме во Французском квартале, где расположена издавна

принадлежащая его семье итальянская продуктовая лавочка (*Matassa's Market*, Дофин-стрит, д. 1001). Он сам и управляет этой крошечной лавочкой, в которой, несмотря на малые размеры, есть всё (особенно славится её выбор мясных деликатесов), — как это делал и его отец в далекие 30-е гг. Лавочка маленькая, но считается едва ли не лучшей в квартале — хотя бы потому, что в пределах района даже доставляет заказы на дом (у Матассы работает один рассыльный, который ездит по кварталу на велосипеде). Хотя Матассе уже далеко за восемьдесят, он полон энергии и обладает весьма ясным умом.



Литл Ричард в студии Козимо Матассы

Впрочем, послушаем, как свою историю рассказывает сам Козимо Матасса. Это — фрагменты его интервью местному нью-орлеанскому музыкальному журналу Off Beat, которое он дал летом 2000 г.

— Я родился в итальянской семье в Нью-Орлеане, во Французском квартале. Состояние экономики в те годы было таково, что люди не могли, не в состоянии были пойти, заплатить кому-нибудь денег и сказать: развлекай меня. Они просто развлекали себя сами.

Так что были тогда домашние вечеринки, были семейные праздники всякого рода. Самым доступным видом развлечения в Нью-Орлеане были танцы, люди всегда танцевали. Поэтому и музыканты ориентировались на танцующих людей.

В Нью-Орлеане тогда было много музыки для вечеринок. Были вечеринки по сбору денег на квартплату, были вечеринки по сбору денег на залог, чтобы кого-то вынуть из

тюряги, даже вечеринки по сбору средств на оплату счетов за электричество. Я тогда не чувствовал, что музыка была чем-то особенным, какой-то отдельной, таинственной частью жизни. Нет, это была часть повседневности.

Мой отец владел булочной и баром, а бар был сегрегированный — половина для чёрных, половина для белых. Только папа по-хитрому поступил. Между двумя барами была арка в стене, и в эту арку он вделал телефонную кабину, в которой было две двери — с белой стороны и с чёрной. Так что там было куда больше общения между расами, чем в других подобных местах. А главное — я мог и туда, и туда проникать сквозь эту будку. А на каждой стороне, надо сказать, было по джук-боксу. На одной стороне я слушал в этом автомате белую музыку — хиллбилли, диксиленд. А на другой стороне звучал блюз и Дюк Эллингтон.

Насколько известно, в вашей студии тоже не было расового барьера.

— Да, многие утончённые белые ребята из верхнего города называли мою студию «студией для ниггеров», только она ведь не была такой. Я и белых ребят записывал, и чёрных. Но люди просто упирались в то, что там чёрные пишутся, — просто потому, что они в эти вопросы всю жизнь упирались.

Только меня это никогда не беспокоило, и моих родственников и знакомых — тоже, и моих чёрных друзей в основном — тоже. На самом деле в самом начале моей работы моя студия была одним из немногих мест, где чёрный музыкант мог встретиться со своей белой подружкой и не беспокоиться, что кто-то вызовет по этому поводу полицию. Никто не решал, что так должно быть: так просто само получилось.

Вы неоднократно говорили, что всегда старались во время процесса записи быть невидимым. Что это значит?

— Всё, что я делал — это входил в павильон, слушал, возвращался в аппаратную и старался сделать так, чтобы то, что я слышал на записи, звучало так же, как то, что я слышал

в павильоне. Ведь что такое записи, которые я делал? Замороженные выступления музыкантов. И надо было просто быть аккуратным, вот и все.

Но вы не были продюсером этих записей?

— Я всегда говорю, что нет. На самом деле, мой вклад в разные записи варьировался от «всё» до «ничего». Я там находился для того, чтобы зафиксировать происходящее в студии, чтобы донести до слушателя то, что задумали и о чём договорились руководитель группы, певец, аранжировщик и представитель звукозаписывающей компании. Просто зафиксировать. Я фиксатор, а не продюсер.

И что самое главное в такой работе?

— Передача эмоций. Если я могу передать эмоции музыкантов, значит, вы можете их почувствовать и получить от этого удовольствие, значит, эти эмоции вам передадутся. Тогда вы будете рады потратить свои деньги на покупку этой записи. Этот принцип не только звукозаписи касается. То же, скажем, и с производством шляп (*смеётся*).

В чем тут секрет — я не знаю. Для меня это не предмет ремесленного умения. Если вы можете передать эмоции музыкантов слушателям — это хорошая запись, которая будет продаваться. Вы спросите, как измерить процент передачи эмоций? Этого я не знаю. И это не предскажешь. Это либо случается (и тогда все это чувствуют), либо не случается.

Я не думаю, что есть какие-то стандарты, которым можно это дело регулировать. Я не думаю, что людей можно делить на обладающих неким волшебством и не обладающих. Нет. Я сам просто оказался в нужное время в нужном месте. Я сидел в студии, знал времена хорошие и плохие, а все потому, что я просто любил это дело. Это был классный способ зарабатывать на жизнь, знаете ли. Просто здорово быть внутри этого. Но у меня не было никакого ощущения — мол, мы делаем историю. Никто из нас не думал о том, что, вот, мы делаем великое искусство... Может, в этом и есть секрет.

Видите ли, теперь можно пойти и за сто долларов купить записывающее устройство, которое будет писать с таким качеством, что я бы в прежние времена удавился бы, только бы достичь чего-то подобного. Но тогда-то у нас ничего подобного не было. Чтобы что-то записать, нужно было погонять машину в разных режимах, попробовать, тут подкрутить, там подвинтить, здесь подпаять.

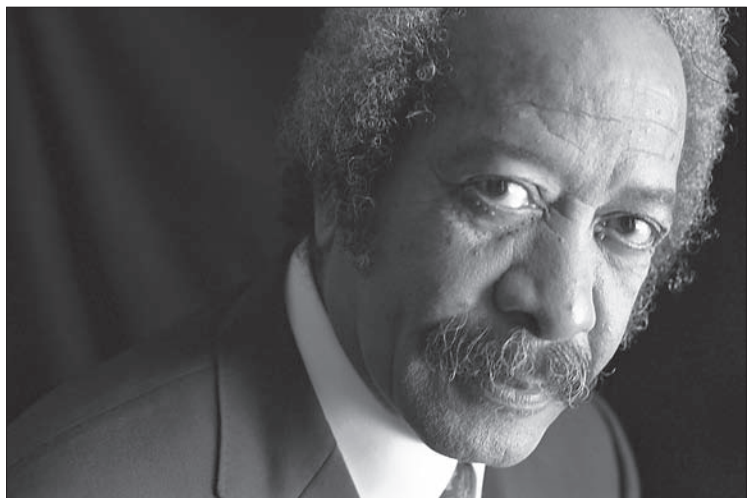
Поговорите с Дэйвом Бартоломью, который писал все эти песни для Фэтса и Литтл Ричарда — руководителем оркестра, который играл на их записях. Он вам расскажет, как всё это было, — он называл это «*O. J. T.*», *on-the-job-training*, т. е. «обучение во время работы». Я учился звукозаписи в процессе работы. Видите ли, Нью-Орлеан не был городом высоких технологий. В городе не было никакой другой студии, чтоб я мог туда сходить и научиться чему-нибудь.

Поговорим немного о музыкантах. Был ли кто-то, кого вам хотелось бы записать, но не удалось?

— Безусловно. Великая исполнительница спиричуэлс **Махэлия Джексон**. Я был влюблен в её голос, но она никогда не записывалась у меня.

А кто из тех, с кем вам удалось поработать, произвел на вас самое большое впечатление?

— Пианист **Аллен Туссэнт** (*Allen Toussaint*). Он — очень творческий человек. Очень изобретательный музыкант. Так всегда получалось, что он приходил в студию с довольно средними составами, но ему всегда удавалось из этих средних музыкантов выжать что-то интересное — вы вспомните эту песню Ли Дорси 1965-го, кажется, года, «*Working In A Coalmine*» с чудесной аранжировкой Аллена! Я подшучивал над ним, говорил, что из перьев и косточек он может приготовить классного цыплёнка. И это правда. Он может приспособить песню к певцу, аранжировку — к певцу и песне и заставить все это работать наилучшим образом. Он никогда не усложняет — только упрощает: здесь уберёт пару нот, там прибавит одну. И это работает.



Аллен Туссэнт (фото: Michael Wilson)

Ну, у таких музыкантов, как Фэтс Домино, как раз достаточно изменить одну ноту в басовой партии — и уже получается новая песня.

— Правильно. Когда вы изменяете что-то действительно фундаментальное, вы получаете фундаментальный результат (смеётся).

Когда-то вы сказали, что из всех музыкантов, с кем вы работали, лучшим был барабанщик Эрл Палмер (Earl Palmer). Но ведь его мало кто знает, кроме специалистов.

— Да, но он волшебник. Когда-то больше всего пластинок покупали владельцы джукбоксов, пластиночных автоматов. И надо было приспособливать пластинки



Эрл Палмер

к их требованиям: главное — песни должны были быть короткими. Платишь-то все равно пять центов за прослушивание, а двухминутных песен по пять центов прозвучит больше, чем трёхминутных! Поэтому мы всегда стремились лучше записать две минуты десять секунд, чем три двадцать, к примеру.

Однажды мы записывали что-то, и песенка была буквально на несколько секунд длиннее, чем нужно. Парень из компании грамзаписи сказал: «Вы можете сыграть её чуть короче?» Эрл Палмер, фигурально выражаясь, завёл свой метроном — стал притоптывать — и спрашивает: «Насколько короче?» Тот говорит: «На три секунды». И они заиграли. И — гляди-ка — было 2:23, а стало 2:20. Можете себе представить? Вот это барабанщик!

Вы удалились от музыкальных дел, но наверняка слушаете музыку. Что вы думаете о нынешней музыкальной индустрии?

— Я вообще за то, чтобы музыкант был свободен и независим. Но тогда он должен иметь самодисциплину. А вот этого теперь многим не хватает. Мне кажется, некоторые теперь развлекают не публику, а себя. Они не понимают, что не помогают своему творчеству, а вредят...

Вы испытываете ностальгию по прежним временам?

— Нет. Я в восторге от жизни. Я прожил великолепную жизнь. Мне столько лет платили за то, чтобы я сидел и слушал всю эту великолепную музыку! Это было сплошное наслаждение, так что пожаловаться не на что. Если меня послушают, я бы на своей могиле попросил написать: «Ни о чем не жалею». Были хорошие времена, были — плохие, но, черт возьми, это было сплошное удовольствие!..

10 декабря 1999 г. исторические заслуги Матассы почтила Музыкальная комиссия штата Луизиана (председателем ее, между прочим, был тогда **Эллис Марсалис**, легендарный нью-орлеанский музыкант, отец целой плеяды братьев — современных джазовых звёзд, включающей саксофониста Брэнфорда Марсалиса и трубача Уинтона Марсалиса). На

здании, где когда-то располагалась первая его студия *J&M*, была открыта памятная доска (официальный адрес — Северный квартал Рэмпарт-Стрит, 838–840; теперь, правда, в здании никакая не студия, а автоматическая прачечная). Почему именно 10 декабря 1999 г.? Потому, что в этот день исполнилось 50 лет с того момента, как в студии *J&M* впервые записался один из самых популярных клиентов Матассы, певец Антуан «Фэтс» Домино, с оркестром Дейва Бартоломью. Оба они — и Фэтс, и Бартоломью — все ещё были в строю, все ещё выступали и с удовольствием присутствовали на церемонии вместе с самим Козимо, Аленом Туссэнтон, Эрни Ки-Доу, Фрэнки Фордом и другими звездами тех далёких и одновременно недавних времен.



Здание во Французском квартале, где находилась студия Козимо Матассы

Не могу удержаться от соблазна привести текст памятной доски (по американскому обычаю, он довольно пространственный, так что даётся в сокращении).

«Первая Студия Звукозаписи Козимо Матассы. Здание построено в 1835 г., галерея пристроена в 1850-х. В 1944-м компания J&M Amusements приобрела здание, и в начале следующего года Козимо Матасса открыл здесь студию J&M.

Сначала здесь записывались тогдашние звезды нью-орлеанского джаза — Оскар «Папа» Селестин, Дэнни Баркер и Dukes Of Dixieland.

Затем здесь вырабатывался «Звук Нью-Орлеана», звук новаторских ритм-н-блюзовых и рок-н-рольных пластинок, записывавшихся здесь с 1947 по 1956 г. Профессором Лонгхэром, Дэйвом Бартоломью, Фэтсом Домино, Гитар Слимом, дуэтом Ширли и Ли, Ллойдом Прайсом, Джерри Ли Луисом, Литтл Ричардом, Рэем Чарлзом и другими».

Ритм-н-блюзовая эпоха в Нью-Орлеане всё больше получает признание как уникальное культурное явление, хотя, быть может, и менее известное, чем первые два десятилетия XX столетия — эпоха нью-орлеанского джаза. Просто роль Нью-Орлеана в истории джаза хорошо известна и отлично раскрыта, в том числе и как коммерческий, туристический феномен. Природу этого явления отлично изложил в своём интервью российскому журналу «Джаз.Ру» Брюс Рэйбёрн, нынешний руководитель Нью-Орлеанского джазового архива им. Уильяма Рэнсома Хогана (входящего в состав старейшего в городе Университета им. Тулейна).

«Как только Нью-Орлеан оказался признан как место рождения джаза, — рассказывал Брюс автору этих строк в феврале 2006 г., — он стал привлекать множество джазовых “пилигримов” со всего мира, стремившихся почувствовать, каково это — быть на родине джаза. В определённый момент городская Коммерческая палата обнаружила эту тенденцию, и в туристической индустрии был сделан упор именно на ранний, традиционный нью-орлеанский джаз, а современный джаз, развивавшийся в 50–60-е гг., этой поддержки не получил. Даже если приёмы (и иногда репертуар) современного джаза прокрадывались в музыку тех коллективов и заведений, которые были призваны сохранять аутентичную атмосферу нью-орлеанского джаза (вроде открывшегося в 1960-е гг. но “как бы аутентичного” *Preservation Hall*), это происходило негласно, подспудно. Да, музыка “традиционных” джазовых ансамблей, играющих для туристов, в действительности отличается от той, которая реально звучала в городе в 1920-е гг. На самом деле эта музыка

воспроизводит “вторую волну”, период “возрождения” (*New Orleans/Dixieland Revival*) 1940-х гг., но никто не говорит об этом, и эта двусмысленная ситуация порождена именно экономическими причинами».

В **Джазовом Архиве Нью-Орлеана** сохраняется память и об эпохе ритм-н-блюза. Брюс Рэйбёрн рассказывает:

— В отличие от ранних джазменов, многие представители раннего ритм-н-блюза всё ещё живы, и не только музыканты. Например, у нас есть — и на видео, и на аудио — отличные воспоминания, которые наговорил Козимо Матасса, звукоинженер, который практически единолично записывал всех представителей нью-орлеанского ритм-н-блюза и раннего рок-н-ролла в 40-е и 50-е гг. Он очень памятлив и красноречив, и его воспоминания — первоклассный источник информации не только по его собственной карьере и по истории музыкантов, с которыми он работал, но и по тому, какой вообще в те годы была жизнь в городе — жизнь Французского квартала, жизнь итало-американской общины, к которой принадлежит сам Козимо... Совсем недавно один из студентов исторического факультета Тулейна сделал проект с использованием этих его воспоминаний, где говорилось и о его студии *J&M*, и о музыкантах, которые после войны получали образование в легендарной школе Грюнвальд. Мы интервьюировали и этих музыкантов. По *G.I. Bill* — закону о государственной оплате образования демобилизованных солдат — в этом музыкальном учебном заведении получило подготовку множество музыкантов, прежде всего — музыкантов ритм-секций. В здании бывшей Военно-морской бригады, где располагалась школа, до войны был магазин музыкальных инструментов и грампластинок, владельцы которого решили воспользоваться финансированием, предлагавшимся по *G. I. Bill*, и открыть музыкальную школу. Она была сегрегирована: на одном этаже учились чёрные музыканты, на другом — белые. Но, говорили нам в интервью те, кто там учился, мы столько времени проводили на лестницах! (*смеётся*) Получается, что студенты-музыканты неофициально саботировали расовую сегрегацию.

К сожалению, само здание не уцелело: перед ураганом «Катрина» его реставрировали, но во время наводнения у него

обрушилась часть фасада, и сразу после наводнения приехавшие в город пожарники из Чикаго испытали на здании какое-то своё новое оборудование, которое им не терпелось попробовать, и в результате полностью его разрушили. Мэр Нью-Орлеана извинялся, говорил, что пожарные нарушили закон, субординацию и установленный порядок, без разрешения разрушили охраняемый законом объект и больше так не будут, но сделанного было не вернуть: здания больше нет, но осталась память, осталась история, в том числе и в интервью, которые мы записываем и сохраняем в архиве...

CHICAGO BLUES

Эмигранты и чёрная музыка

Для миллионов любителей музыки во всем мире слово «блюз» означает очень многое: прежде всего — честную, эмоционально искреннюю музыку с будоражающим звучанием хрипящих электрогитар и перегруженной губной гармоникой, грубые, но мужественные голоса, повествующие о горестях и невзгодах жизни простого человека в неожиданно жизнерадостном интонационном строе... И, хотя подлинное значение термина *the blues* куда шире, для этих миллионов любителей музыки слово «блюз» означает **«чикагский блюз»**, или, точнее, «чикагский электрифицированный блюз 50–60-х гг.», а значит — в большинстве случаев — продукцию компании *Chess Records*.

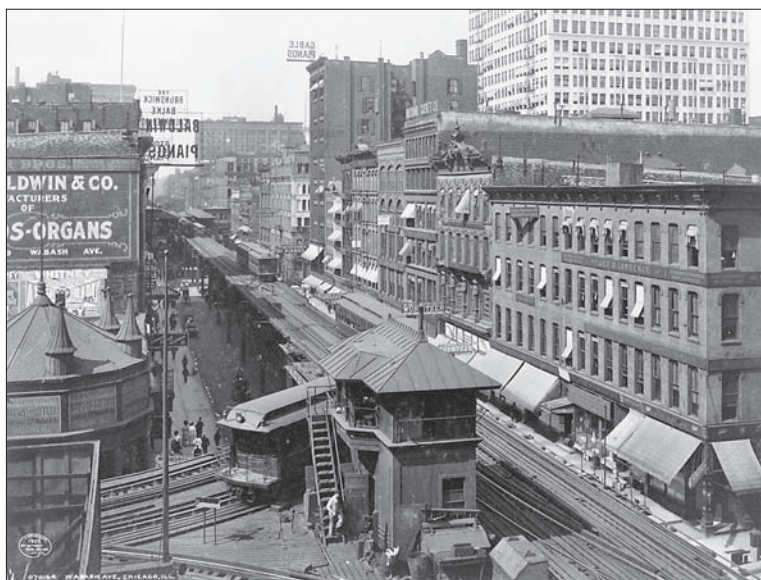
Мы уже неоднократно упоминали *Chess Records* — просто потому, что говорить о блюзе и при этом не упоминать этот легендарный лейбл невозможно. Теперь пришло время для подробного рассказа об этой компании.

Как и многие другие успешные лейблы тех лет (*Modern*, *Atlantic* и т. п.), «Чесс» была семейной фирмой, которую возглавляли братья-иммигранты. Фамилия их была... правильно, **Чесс**. «Чесс» — по-английски «шахматы», но к названию благородной игры это слово в данном случае никакого отношения не имеет. Просто в 1928 г. Иосиф Чиж, еврейский иммигрант из польского местечка Мотол (или, на идиш, Мотеле — откуда родом, кстати, был и первый президент Израиля Хаим Вейцманн), после нескольких лет разлуки вызвал

к себе в Чикаго свою семью из Польши, решив, что уже достаточно встал на новой родине на ноги. Старшим мужчиной в семействе, перебравшемся в Америку на пароходе, был сын Иосифа — 11-летний Лейзер Шмуль Чиж (*Lazer Shmuel Czyż*), в раннем детстве перенесший полиомиелит, но удачно скрывший искалеченную лодыжку от американского иммиграционного чиновника на знаменитом острове Эллис-Айленд в нью-йоркском порту, где потенциальные «новые американцы» оформляли документы и проходили карантин. Фамилию *Czyż*, с характерным польским твердым «ч» (в оригинале звучит примерно как Чыж), чиновник, конечно, разобрать был не в состоянии, и у всей семьи — в том числе и у Лейзера, который получил американизированное имя Леонард, и у его младшего брата Фишля, который был наименован Филиппом, — фамилия оказалась записана как *Chess*.

Именно под этой фамилией они и поселились в Чикаго, где старший — Леонард — перепробовал последовательно работы продавца газет, обуви, молока, а затем надолго застрял в «бизнесе» своего отца, который зарабатывал на жизнь скупкой, сортировкой и перепродажей всяческого старья. Надо заметить, Чессы оказались в Америке не в самое удачное время: всего через год после приезда семьи в Чикаго на Соединённые Штаты обрушилась Великая депрессия. Однако к концу 30-х ситуация в экономике, благодаря усилиям правительства Франклина Рузвельта, стала выправляться.

Чикаго исторически был вторым после Нью-Орлеана важнейшим центром существования и развития афроамериканской музыки на территории США. Начиная со второго десятилетия прошлого века, Чикаго (как и сейчас) представлял собой один из трёх крупнейших городов страны, важнейший промышленный центр и транспортный узел. Расположенный на западном берегу огромного **озера Мичиган** (входящего в систему **Великих озёр**, отделяющих Восток и Средний Запад США от Канады), Чикаго через сеть каналов связан с самой мощной транспортной артерией страны — **рекой Миссисипи**, а скрещение железнодорожных магистралей, самого развитого транспорта первых десятилетий XX в., поставило город в условия, в которых он



Уобаш-авеню в Чикаго, первое десятилетие XX в.

просто не мог не развиваться стремительно. Отстроенный фактически заново после Великого пожара 1909 г., центр Чикаго наряду с нью-йоркским Манхэттенем превратился в один из наиболее впечатляющих символов урбанизма в мире (кстати, сейчас в Чикаго находится высочайшее здание США — небоскрёб Сирз-Тауэр, оставшийся после обрушения башен-близнецов Всемирного торгового центра в Нью-Йорке единственным зданием в стране с высотой свыше 400 метров). Именно в Чикаго в первые десятилетия прошлого века возводились первые (ещё до Нью-Йорка) высотные здания (превышавшие сначала 10, затем 15, а затем и 30 этажей), строившиеся по новой, каркасной технологии, ставшей основой для технологии строительства небоскрёбов.

Именно Чикаго в первой половине XX в. был центром сразу нескольких отраслей промышленности — в первую очередь пищевой (чикагские скотобойни и консервные заводы вошли в историю). Стремительное развитие промышленности в городе требовало рабочих рук, желательно — дешёвых.

Как раз в это время экономический спад на Юге вообще и в дельте Миссисипи в частности привёл к тому, что сотни тысяч чернокожих, в основном — бывших батраков-издольщиков, потянулись на Север в поисках работы и вообще лучшей доли. Не владея никаким имуществом, с собой они везли только свои рабочие руки — и свою музыку. Их естественным пунктом назначения был огромный Чикаго, в который упиралось и несколько железнодорожных линий, и легендарный хайвэй 61, пересекающий страну от дельты Миссисипи до Великих озёр. Сначала — в начале 1940-х — из Нью-Орлеана в Чикаго был привезён джаз, а десятилетие спустя с хлопкового Юга начали прибывать блюзмены со своими самодельными гитарами.

Только с 1910 по 1920 г. чёрное население Чикаго выросло втрое. Темнокожие селились вдоль восточной стороны Стейт-стрит, к югу от 30-й улицы, постепенно занимая весь **Саутсайд** — плоскую, равнинную (как и все окрестности города), распланированную квадратами южную часть Чикаго.

Этим людям была нужна не только работа, но и развлечения. Ночная жизнь на Саутсайте концентрировалась вокруг Стейт-Стрит, где в те годы располагались сотни клубов или кабаре — мест вовсе не высокочлассных, недорогих развлекательных заведений для простых людей, предлагавших в одном комплекте сразу несколько удовольствий: выпить, закусить, послушать живую музыку и при желании — потанцевать под нее, а потом — на выбор — подраться с таким же искателем приключений или уйти с женщиной. Говорят, что в те годы по Стейт-стрит вечерами при электрическом свете непрерывным потоком шли тысячи людей, а из дверей и окон всех заведений вырывались звуки живой музыки — и это был почти исключительно джаз. В 1918 г. Чикаго посетил молодой **Лэнгстон Хьюз**, в будущем — знаменитый негритянский писатель, и написал, что «полночь там подобна свету дня». Гитарист **Эдди Кондон** впоследствии сказал, что в те годы на Стейт-стрит достаточно было поднять трубу в воздух, чтобы труба заиграла сама.

Вся та же история повторилась в 1930–1940-е гг., и особенно — в годы Второй мировой, когда в Чикаго, отчаянно нуждавшийся в рабочих руках для реализации гигантских

военных заказов, вновь хлынули десятки тысяч чернокожих с Юга, прежде всего — из Дельты (но не только из Дельты в узком смысле слова, т.е. из штата Миссисипи, но и из Луизианы, Алабамы и, отчасти, Джорджии и Арканзаса). Только теперь в роли музыки, которую вновь прибывшие привозили с собой с хлопковых плантаций Юга, оказался **сельский блюз**.

Конечно, блюз в Чикаго звучал и до создания «Чесс». Ещё в 1930-е здесь обосновались десятки блюзменов с Юга, среди которых были подлинные титаны — **Биг Билл Брунзи**, **Сонни Бой Уильямсон Первый**, **Мемфис Минни**, Рузвельт Сайкс, Биг Джо Уильямс, Букка Уайт, Уошборд Сэм, «**Чемпион**» **Джей Дюпри**, Джаз Гиллум, Биг Бой Крудап, **Лерой Карр** и др. Практически весь предвоенный чикагский блюз звучит в записи довольно похоже — различаются только голоса солистов. Дело тут в том, что практически всех предвоенных чикагских блюзменов записывал один и тот же продюсер — **Лестер Мелроуз** (1891–1968).

Мелроуз родился в сельской части штата Иллинойс вторым из шестерых детей небогатого белого фермера. В 22 года он перебрался в Чикаго и попытался стать профессиональным бейсболистом, но не прошёл отбор на роль кэтчера в команде «Уайт Сокс» и вместо этого стал продавцом в бакалейной лавке. Однако Мелроуза очень привлекала музыка. В начале 1920-х он вместе со своим старшим братом Уолтером и их общим приятелем Марти Блумом создали в чикагском Саутсайте, населённом преимущественно чернокожими, музыкальный магазин под гордой вывеской *Melrose Brothers Music Company*: здесь не только продавались пластинки, здесь занимались ещё и издательством нот. В мае 1923 г. в магазин зашёл знаменитый джазовый пианист и композитор из Нью-Орлеана, Джелли Ролл Мортон; тот очень хорошо умел себя продать — из магазина он вышел уже главным автором и аранжировщиком «Музыкальной компании братьев Мелроуз». Впрочем, к концу 1923 г. бизнес братьев разделился: Уолтер вывел издательскую часть компании в чикагский Даунтаун, а Лестер остался в Саутсайте продавать пластинки.

К середине десятилетия он решил, что знает о рекорд-бизнесе всё, и продал свою долю в магазине, чтобы самому заняться производством пластинок. Он не связывал себя работой с каким-то определённым лейблом: он занялся записью чикагских блюзменов, продавая их всем лейблам подряд. Записанные им пластинки выходили на *RCA Victor*, его блюзовом филиале *Bluebird Records*, на *Columbia* и на *Okeh*. Среди тех, чьи записи продюсировал Мелроуз, были не только блюзмены, но и джазовые музыканты, в том числе осевший в Чикаго легендарный нью-орлеанский трубач Джо «Кинг» Оливер; однако роль его в истории блюза не может быть недооценена — пожалуй, именно ему следует отдать лавры создателя чикагской региональной блюзовой школы. Благодаря участию в записях Мелроуза разрозненные блюзмены, приезжавшие в Чикаго из самых разных уголков американского Юга, собирались в устойчивые коллективы; многие аккомпаниаторы работали на записях Мелроуза в одних и тех же составах из года в год. Из-за этого пластинки Мелроуза звучали очень похоже (и довольно однообразно), но из-за этого же в течение 1930-х гг. сложился канон звучания чикагского блюза, в значительной степени основанный на манере пения, игры и аранжировки, пришедшей в первую очередь из дельта-блюза. Важнейшим отличием продюсерской манеры Лестера Мелроуза от звучания записей раннего дельта-блюза было использование полных ансамблевых составов с подчёркнутой ритм-секцией (ударная установка, контрабас, зачастую и фортепиано), духовой секцией и солистами. Для блюзменов из Дельты этот звук ассоциировался с модным свингом и вообще джазовым звучанием; так, молодой блюзмен из Миссисипи по имени Маккинли Морганфилд, пытавшийся получить контракт на запись у Мелроуза в середине 1940-х, но отвергнутый продюсером, презрительно назвал звучание студийного ансамбля Мелроуза «сладким джазом». Только на *Chess* этому блюзмену повезло записаться в подлинном, «грубом» звучании южного блюза, усиленного электрифицированным «городским» ансамблем: теперь все знают имя этого блюзмена — на *Chess* он записывался не как Маккинли Морганфилд, а как **Мадди Уотерс**.

Возвышение *Chess* привело к постепенному упадку бизнеса Лестера Мелроуза, основанному на эксплуатации чёрных блюзменов. В обычае у Мелроуза было заплатить блюзмену за запись и выкупить у него права на песню, а все отчисления, в том числе и авторские, получать самому; его имя стоит на нотных оригиналах более чем трёх тысяч блюзов, включая лучшие чикагские блюзовые номера 1930–40-х гг. (например, три песни Биг Боя Крудапа, спетые впоследствии Элвисом Пресли; «*Reefer Head Blues*», впер-



Лестер Мелроуз

вые записанный Джазом Гиллумом и затем исполненный рок-группой *Aerosmith*, или «*Me and My Chauffeur*», которую в оригинале спела Мемфис Минни, а всемирно известная обработка записана рок-группой *Jefferson Airplane*). И это при том, что Лестер Мелроуз не умел играть ни на одном музыкальном инструменте и не знал нот! Он ещё продолжал записывать отдельные блюзовые пластинки в 1950-е, но затем удалился от дел и на заработанные эксплуатацией талантов чёрных блюзменов денежки уехал в американский пенсионерский рай — Флориду, где и умер в 1968 г.

Каким образом произошло возвышение лейбла *Chess*?

Семья Чесс жила в еврейском квартале Чикаго, который географически примыкал к негритянскому Саутсайду. В 1944 г. **Леонард Чесс**, которому только что исполнилось двадцать шесть, вышел из «мусорного бизнеса» своего отца и открыл собственное дело: Комиссия по алкоголю штата Иллинойс выдала ему лицензию на содержание магазина спиртных напитков — *liquor store* — «с правом распивочной торговли у стойки и установки музыкального автомата», и он

открыл свое первое заведение в негритянском Саутсайте по адресу Восточная 47-я улица, 708 — впоследствии в этом же помещении долго работал известный блюзовый клуб, но Леонард тогда уже перенес свой бизнес в другое место.

В 1946 г. к Леонарду присоединился младший брат, Фил, который только что вернулся из армии (Леонард не служил из-за искалеченной полиомиелитом ноги). Вдвоем они руководили уже не баром, а клубом, под названием *Macamba Lounge*, на углу Восточной 39-й улицы и Коттедж-Гроув — прямо на Дрексел-сквер, в центре бурной ночной жизни афроамериканского района Чикаго. Клуб обладал устойчивой репутацией самого криминального места в районе, где одинаково легко можно было снять проститутку, купить любые наркотики или послушать самых известных чернокожих музыкантов — от Луи Армстронга и Лайонела Хэмптона до Билли Экстайна или Джина Аммонса. В чёрных районах Чикаго такой репутации цены не было.

Ещё когда Леонард содержал *liquor store* на 47-й, он внимательно следил за тем, какую именно музыку заказывают в пластиночном автомате его посетители. Обратите внимание: видимо, это было архетипичной ситуацией для шоу-бизнеса тех лет — ведь именно в такой ситуации братья Бихари в далекой Калифорнии тоже поняли, что публика хочет блюза и что достаточного количества блюзовых записей на рынке нет! Точно такой же вывод сделали и братья Чесс в Чикаго, и вот в 1947 г. они вошли партнёрами в фирму грамзаписи *Aristocrat Records*, основанную некоей Эвелин Арон.

Характерный момент: вот уже в который раз (*Atlantic*, *Modern*, *Chess*) мы видим, что успешный бизнес на афроамериканской музыке проще всего было делать тем деятелям независимой грамзаписи, которые по происхождению были, с точки зрения тогдашнего американского общества, не вполне белыми, да и в компаниях-«мэйджорах» за афроамериканскую музыку отвечали люди подобного положения — например, на *Columbia* ответственным «за джаз» был армянский иммигрант из России Джордж Авакян. Еврейские иммигранты из Венгрии — братья Бихари (*Modern*), турецкие иммигранты братья Эртегуны (*Atlantic*), польские евреи братья Чесс — все эти люди стояли в иерархии американского

общества середины прошлого века как раз между «настоящими» белыми и афроамериканцами, что, с одной стороны, служило для них мощным стимулом для улучшения своего положения — и материального, и социального, а с другой — облегчало им посредничество между полярными расовыми группами Америки. Современные исследователи склонны видеть в этом определённую символику: ещё бы, иммигранты, зачастую до зрелого возраста говорившие по-английски с акцентом, помогали белому большинству Америки узнать яркую, необыкновенно витальную музыку её чёрного меньшинства!

Первые релизы новой компании в основном были выдержаны в джазовой стилистике, однако уже в 1947 г. им повезло записать и подлинно блюзового артиста: ветеран-пианист **Санниленд Слим** записал сингл «*Johnson Machine Gun*», который стал первой блюзовой записью в каталоге *Aristocrat*. Вместе с роялем Санниленда Слима в записи звучала пронзительная слайд-гитара ещё одного блюзмена с Юга, который выступал под сценическим именем Мадди Уотерс (дословно «мутные воды», из устойчивого выражения «*muddy Mississippi waters*», «мутные воды Миссисипи»).

Маккинли Морганфилд — таково было подлинное имя Мадди — родился в Роллинг-Форк, штат Миссисипи, 4 апреля 1915 г. и многие годы работал на хлопковых плантациях вокруг одного из центров кристаллизации стилистики кантри-блюза — города Кларксдейл. На плантации близ Кларксдейла он впервые записался: великий фолклорист Алан Ломакс сделал запись нескольких блюзов в его исполнении прямо на хлопковом поле в 1941–42 гг. Воодушевлённый этим, Мадди Уотерс в 1943-м отправился в Чикаго. Там он перебивался случайными заработками, в том числе музыкальными — пел в барах: когда сольно (под гитару), когда с группой.

Он быстро понял, что именно нужно для успеха в Чикаго. Новая миграция породила высокий спрос на подлинный блюз Дельты — как раз такой, как он привёз с собой; но подавать этот блюз в той же непринуждённой манере, в какой он исполнял его на плантациях во время обеденных перерывов, было невозможно. Чикагские клубы были очень шумными.

Что здесь было нужно — это **электрогитара** (чаще всего Мадди играл на ней в манере «слайд» — надев на мизинец левой руки «буттлнек», стальную трубку, а иногда, за отсутствием таковой — просто отбитое горлышко от бутылки кока-колы), усилитель и микрофон. И ещё — минимальное по составу, но тоже очень громкое сопровождение: усиленный контрабас, громкие барабаны и губная гармоника, усиленная микрофоном. Губная гармоника — инструмент негромкий, поэтому тогдашние исполнители прижимали его прямо к микрофону, охватывая получившийся «бутерброд» ладонями. Несовершенные микрофоны и усилители хрипели и были, перегруженные сигналом гармоника, поэтому гармоника (чаще всего дешёвая, которая ещё и сама по себе играла довольно хрипло) в таких условиях начинала звучать почти как какой-нибудь электрический саксофон, что ужасно возбуждало публику — первым это обнаружил Марион Уолтер Джейкобс, или **Литтл Уолтер**, участник «комбо» (ансамбля) Мадди Уотерса.

Все, что делал Мадди, по форме было все тем же кантри-блюзом, все основные приёмы и систему образов которого кодифицировал ещё Роберт Джонсон в 1936–1937 гг. Вот только покойный Джонсон играл на акустической гитаре, а Мадди — на электрической, причём усиленной так мощно, что при движении «буттлнека» по струнам можно было в динамике гитарного усилителя пересчитать прикосновение трубки к каждому витку оплетки струн в отдельности. Джонсон пел очень разборчиво, высоким, гибким, мягким голосом с почти одинаковой, весьма умеренной на протяжении каждой песни динамикой. Мадди Уотерс пел жёстко, грубо, беспрецедентно эмоционально, доводя динамику почти до крика, с характерным южным негритянским акцентом, на слух северянина представлявшимся просто «кашей во рту». Когда он репетировал перед записью своего второго сингла для *Aristocrat* — «*I Can't Be Satisfied*» — недовольный Леонард Чесс пробормотал: «Что он там себе поёт? Я же таки ни слова не понимаю, что он там себе поёт!» Однако первый тираж песни, выпущенной в апреле 1948 г., был буквально сметён с чикагских прилавков в течение всего 12 часов. Братья Чесс могли не понимать произношения

своих артистов-южан, но как пахнут деньги, они прекрасно понимали.

Успех первых записей Мадди Уотерса, выпущенных братьями Чесс, позволил Мадди быстро выдвинуться в первые ряды чикагских блюзменов, а самим братьям — осознать, какие перспективы перед ними открываются. В конце 1949 г. они выкупили доли других владельцев *Aristocrat*, а с 3 июня 1950 г. полностью реорганизовали компанию, назвав её *Chess Records*. Новый лейбл вошёл в перечень ведущих независимых компаний той поры — *Atlantic*, *Aladdin*, *Specialty*, *Imperial*, *Modern* и *King*, предлагавших слушателям подлинный блюз, которого не могли или не хотели предложить потребителю мейджор-лейблы.

Первым блюзовым хитом лейбла под новым названием, как ни странно, оказалась запись джазового музыканта — ведущего чикагского саксофониста **Джина Аммонса**, пьеса под названием «*My Foolish Heart*», которая вошла в десятку лучших ритм-н-блюзовых синглов журнала «Биллборд». Последовала ещё одна удачная запись Мадди Уотерса — «*Honey Bee*» / «*Rolling Stone*», затем сольная запись второго гитариста его группы **Джимми Роджерса** «*That's All Right*».

В 1951 г. лейбл начал выпускать музыку, записанную вне Чикаго. Первой — и сразу очень успешной — была запись, сделанная в Мемфисе звукорежиссёром-продюсером Сэмом Филлипсом и его ассистентом Айком Тёрнером (который участвовал в записи как гитарист), песня «*Rocket 88*» певца Джекки Бренстона. Именно с этой записи началось сотрудничество между Сэмом Филлипсом и *Chess*, о котором мы рассказывали в главах о Филлипсе. Песенка уже в мае 1951-го поднялась до первого места в хит-параде по категории «ритм-н-блюз», став первым достижением такого рода под характерным лейблом «Чесс» с изображением трёх шахматных фигурок — короля, ферзя и коня. Ещё четыре сингла *Chess* — все в исполнении Мадди Уотерса — попали в десятку самых продаваемых ритм-н-блюзовых пластинок на протяжении того же года.

Развитие лейбла продолжалось довольно бурно. Братья Чесс быстро разделили между собой обязанности: Леонард занимался в основном бизнесом, Фил — работой



Хаулин Вулф

с артистами. Правда, одну обязанность они выполняли более или менее поровну — участие в своего рода фольклорных экспедициях на Юг США, которые они совершали примерно дважды в год. С собой они возили огромный «переносной» магнитофон *Magnecord*, записывавший монофонический звук на стальную проволоку и работавший от бензинового генератора, который приходилось устанавливать где-нибудь подальше, чтобы его тарахтение не лезло в микрофон. В одну из «экспедиций» 1952 г. они взяли с собой Мадди Уотерса: с одной стороны, ему — чёр-

ному — было проще работать *talent scout*'ом (разведчиком талантов), проще договориться с исполнителями подлинного кантри-блюза о записи где-нибудь прямо на плантации, во время обеденного перерыва, а с другой стороны — он, процветающий чикагский блюзмен, должен был символизировать для сельских мастеров надёжность и успешность работы с *Chess*: ведь многие ещё помнили, как на тех же самых плантациях во время обеденного перерыва десять-двенадцать лет назад выступал он сам.

Продолжавшееся сотрудничество с Сэмом Филлипсом привело к появлению в каталоге *Chess* записей одного из сильнейших блюзменов Мемфиса — хриплогого гиганта Честера Бёрнетта, который выступал под именем **Воющий Волк** (*Howlin' Wolf*). Мы уже рассказывали о первых записях Хаулин Вулфа, говоря о Сэме Филлипсе, который и делал эти записи в своей студии *Memphis Recording Service*. Два первых трека 1951 г., «*Moanin' At Midnight*» и «*How Many More Years*», с их характерным яростным, напористым звуком стали

первыми релизами Вулфа на *Chess*, и успех их в Чикаго был так велик, что пару лет спустя вслед за мастер-дисками своих записей в Город Ветров из Мемфиса перебрался и сам Вулф — все «триста фунтов радости» (именно так, «*300 Pounds Of Joy*», будет называться его маленький шедевр 1963 г., в котором автор песни, Уилли Диксон, намекает на вес обладавшего исполинским телосложением Бёрнетта — 120 кг!).

В этот же период лейбл *Chess* расширил свой стилистический диапазон, добавив к джазовым и блюзовым записям пластинки в стилистике госпел. Поющие евангелисты пользовались спросом в основном в среде своих единоверцев, зато спрос этот был устойчивым и обширным. Первым релизом в стиле госпел в каталоге *Chess* была запись хора *The Evangelist Singers of Alabama*, вышедшая ещё в 1951 г., но самым продаваемым оказался преподобный Си Эл Франклин, поющий проповедник из Детройта и, кстати, отец будущей королевы соул-музыки Ареты Франклин, которой предстояло записать свой самый первый альбом (конечно, с классикой афроамериканских евангелических песнопений) именно для *Chess* в 1956 г., когда ей было 14 лет.

Первоначально офис *Chess Records* располагался в небольшой комнате в здании клуба на углу Коттедж-Гроув, которым владел Леонард Чесс. Однако вести серьёзный бизнес из здания, где располагался общеизвестный центр наркоторговли и проституции чикагского Саутсайда, было не очень удобно. Поэтому офис был переведён в более просторное помещение на пару кварталов севернее. Помимо офиса, помещение располагало большой репетиционной комнатой, где иногда делались и записи: в 1954 г. довольно неплохой комплект оборудования для записи был перевезен туда из Детройта, где его через братьев по вере помог дёшево приобрести преподобный Си Эл Франклин. Однако это казалось Леонарду и Филу недостаточным: в их плане было создание собственной студии (что они и осуществили через три года: об этом мы расскажем позже).

К этому же периоду (1952 г.) относится открытие первого филиала (или сублейбла) *Chess*. Он получил название *Checker* — в пару к названию основного лейбла (*chess* — шахматы, *checkers* — шашки). Предполагалось, что на нём

будут выпускаться танцевальные ритм-н-блюзовые записи, так же как на созданном четыре года спустя втором сублейбле *Argo* планировалось выпускать исключительно джаз. Правда, и в том и в другом случае заявленные жанровые границы соблюдались не слишком строго. Основная причина, почему успешные лейблы создавали филиалы, была связана не с желанием разделить жанры, а с системой работы тогдашних коммерческих радиостанций. Дело в том, что популярные диск-жокеи (ведущие радиоэфира, в те годы полновластно распоряжавшиеся составлением музыкальных программ своих станций) в массе своей ставили в эфир не более определённого количества записей одного лейбла, стараясь таким способом сохранять видимость объективности по отношению к фирмам грамзаписи (хотя негласно все знали, сколько — и в какой форме — владельцу лейбла надо выложить за «особо доверительные» отношения с тем или иным влиятельным диджеем: это явление — так называемая *payola* — было запрещено Федеральной комиссией связи, но практиковалось широчайшим образом). А значит, раз одна компания владела двумя лейблами, она могла получить вдвое больше эфирного времени на популярной станции, а следовательно — и более успешные продажи тех песен, что звучали по радио.

Тогда же у *Chess* появилось собственное музыкальное издательство, управлявшее авторскими правами на записываемые лейблом произведения. В США это важнейший инструмент извлечения прибылей: все авторские отчисления за переиздания, за воспроизведение музыки по радио, за воспроизведение текстов песен в печати или музыки в виде нот идут через такие издательства. В 1953 г. постоянным издательством для *Chess* стала компания *Arc Music*, которой руководили (что показательно) тоже два брата из среды еврейских иммигрантов — Джин и Гарри Гудманы, родные братья великого свингового кларнетиста Бенни Гудмана; их родители приехали в Америку из украинского города Белая Церковь.

И именно к этому периоду относится появление в штате компании *Chess Records* человека, который в максимальной степени определил музыкальную политику лейбла в следующие два десятилетия и роль которого не может быть

сведена к простому определению «продюсер» или «аранжировщик». Он был на *Chess* и продюсером, и аранжировщиком, и руководителем студийного ансамбля, и автором огромного количества самых успешных песен в репертуаре ведущих артистов *Chess* и *Checker*, и при этом ещё участвовал более чем в каждой второй записи, делавшейся для *Chess* в Чикаго, в качестве контрабасиста. Его имя — Уилли Диксон.

Эра Диксона

Пятидесятые годы — период, когда окончательно сформировалась эстетика чикагского блюза, нашедшая самое совершенное материальное воплощение в продукции легендарного лейбла *Chess*, рассказ о котором мы начали в первой части этой главы. Это период, когда на *Chess* работал продюсер, аранжировщик, композитор и контрабасист **Уилли Диксон**, таланту которого легенда *Chess* обязана не меньше, чем деловой хватке Леонарда Чесса и дипломатическим умениям его брата Фила Чесса.

Уилли Диксон родился 15 июля 1915 г. в **Виксбурге** (Миссисипи). Он был седьмым из 14 детей своей матери, Дэйзи Диксон (урожденной Маккензи), рождённых от разных мужей. Только семеро из этих детей дожили до зрелости. Это было обычным делом в афроамериканских семьях на Юге в те времена.

Виксбург, прославленный знаменитой осадой и битвой в годы Гражданской войны, был в те годы вторым по значению городом штата Миссисипи: это был крупный порт ровно на полдороге между Нью-Орлеаном и Мемфисом, в географическом плане замыкающий с юго-запада регион, известный как Дельта Миссисипи и давший миру огромное число самых значительных блюзовых музыкантов. Из окрестностей Виксбурга был родом великий гитарист довоенного блюза — Чарли Паттон. Правда, когда Уилли Диксон рос здесь (начало 1920-х), главной музыкой дня был южный стиль джаза — то, что два десятилетия спустя получило наименование «диксиленд», — а также музыка бесчисленных пианистов, игравших в заведениях

вроде ресторана на пересечении Джексон-стрит, Оуквуд-стрит и Локаст-стрит в Висксбурге — ресторана, который содержала мать Уилли. Ресторан был расположен в самом «интегрированном» районе Висксбурга, населенном и чёрными, и белыми (в основном недавними иммигрантами — евреями, итальянцами, ливанцами или сирийцами, стоявшими на тогдашней американской социальной лестнице немногим выше чёрных). Здесь по выходным в многочисленных заведениях вроде ресторана Дэйзи Диксон останавливались поесть фермеры, привезшие на рынок свои товары; здесь постоянно ошивался разный сомнительный с точки зрения закона народец — вроде второго мужа Дэйзи (отца Уилли), Эй-Ди Белла, который работал на лесопилке на окраине, у своей жены и детей появлялся редко и никогда не выходил из дома без двух заряженных пистолетов — конечно, нелегальных. Эй-Ди Белл, когда был в хорошем настроении, любил брать маленького Уилли с собой в гости к своему приятелю Джиму Нелсону, которого в округе именовали знахарем — hoodoo doctor. Уилли вспоминал в своей автобиографии «*I Am The Blues*» (1989), что у Нелсона дома стояли на полках банки с заспиртованными змеями, а на жизнь сей достойный муж зарабатывал предсказаниями будущего для посетителей, приходивших навестить своих друзей или родственников в расположенную как раз напротив городскую тюрьму. В общем, дом Джима был вполне блюзовым местечком.

Уилли Диксон вырос крупным парнем: он весил около 150 кг и обладал огромным ростом, почти вровень со своим контрабасом. Уже в 13 лет он начал скитаться по стране, пытаясь добраться до своих старших братьев и сестер, к тому времени переселившихся в Чикаго и Нью-Йорк. Тринадцатилетним Диксон работал грузчиком и гладильщиком белья, отсидел месяц за бродяжничество, ночевал в бруклинских парках, стоял на стрёме у чикагских квартирных воришек. Потом он вернулся в Висксбург — и начал сочинять песни. Первыми деньгами, заработанными им в шоу-бизнесе, были десятки и двадцатки, полученные от странствующих белых исполнителей кантри-энд-вестерн за песни, которые он им продавал. Некоторые из этих песен были даже записаны

на пластинки. Потом, работая подручным у плотника Тео Фелпса, Диксон стал петь в его любительском вокальном квинтете *Union Jubilee Singers*, исполняя псалмы из популярного сборника «*Gospel Pearl*» и обучаясь у Фелпса гармонии. Диксон обладал сильным и глубоким голосом, так что постепенно стабилизировался в квинтете на амплуа баритона и баса. В 1932–33 гг. этот квинтет



Уилли Диксон, 1988
(фото: Marc Norberg)

еженедельно выступал по радио в пятничной программе радиостанции *WQBC* — не за деньги: спонсор программы, местный торговец готовой одеждой, подарил всем пятерым по костюму, что всех вполне удовлетворило. Скоро этой работе пришёл конец, и Диксон отправился в море трюмовым на торговом судне, перевозившем скот на Гавайи. Потом он решил стать профессиональным боксёром: ещё бы, он был здоровенным крепким парнем, привыкшим к тяжелому физическому труду, и в детстве не прочь был заработать лишние пять центов, позволяя желающим бить себя в живот и шутя выдерживая тяжёлые удары. Всё это кончилось тем, что он перебрался в Чикаго — навсегда.

Его карьера боксёра прервалась всего четыре профессиональных боя, после чего он был дисквалифицирован по подозрению в сговоре с букмекерами (в чем на самом деле замешан не был). Зато в области музыки его дела шли неплохо: он пел сразу в нескольких ансамблях, один из которых каждое воскресное утро исполнял спиричуэлс на радио *WSBC* в программе **Джека Эл Купера**, первого известного чёрного радиоведущего в Чикаго. Кроме того, Диксон со своим первым контрабасом — самодельным, однострунным, с резонатором из жестяной коробки — стал петь на улицах Чикаго в дуэте с неким «**Бэби Ду**» **Кастоном**. С ним он позже, в 1939 г., создал группу *The Five Breezes* — которая

впервые в его жизни записалась на грампластинки: в ноябре 1940 г. «расовое» подразделение *RCA*, лейбл *Bluebird*, выпустило восемь песен в исполнении этого коллектива.

Это было не лучшее время в истории музыкального бизнеса в Чикаго. Только что закончилась продолжительная забастовка музыкантов — членов профсоюза (так называемый «запрет на грамзапись»), инициированная местным профсоюзным боссом, знаменитым Джеймсом Петрилло. Продолжавшийся 14 месяцев местный запрет на грамзапись стал, правда, только прологом к более масштабной, общенациональной акции того же рода, проведённой в 1942–44 гг., но по музыкантам в Чикаго ударил довольно сильно. А кроме того, конец 30-х вообще не был лучшим временем для чернокожих музыкантов. Каждый из крупных лейблов записывал их только на «расовых» филиалах: *Brunswick* — на *Vocalion*, *Columbia* — на *Okeh*, *RCA* — на *Bluebird*, *Decca* — на *Mercury*. А продукция этих филиалов продавалась исключительно чёрным потребителям, по ценам вдвое ниже обычных поп-пластинок — в среднем по 35 центов, это означало, что и авторские отчисления артистам падали до крайне низкого уровня — если вообще выплачивались! А они, как правило, не выплачивались. Обычной практикой взаимоотношений лейблов с чёрными исполнителями была выплата фиксированного гонорара наличными сразу после записи, после чего музыкант утрачивал всякие права на свою запись и зачастую даже авторские права на песню. Впрочем, надо признать, что практически никто ни из музыкантов, ни даже из их белых работодателей не задумывался над тем, что копирайт на блюзы может в будущем принести какие бы то ни было деньги. Сам Уилли Диксон в 60-е был весьма удивлён, когда вдруг стал получать внушительные денежные суммы за использование авторских прав на его песни — после того, как их стали исполнять *Rolling Stones*, *Yardbirds*, *Cream*, *Led Zeppelin* и другие белые рок-группы, в чьём исполнении эти песни расходились миллионными тиражами. Именно поэтому, кстати, многие блюзовые стандарты числятся сейчас *public domain*, общественным достоянием, — поскольку их авторы в свое время не озаботились регистрацией авторских прав на них!

Короче говоря, карьера Диксона в музыкальном бизнесе хотя и началась, но шла ни шатко ни валко. К тому же в 1941 г. он был арестован за отказ идти в армию по политическим мотивам (он не желал служить «правительству белых»), и только нежелание властей видеть эту историю раздутой в левой и афроамериканской прессе в ходе судебного разбирательства привело к тому, что Уилли потихому признали негодным к службе и отпустили, пожизненно запретив ему работать в военной области — к чему он, впрочем, и сам не очень-то стремился.

Вторая половина 40-х прошла для Уилли под знаком *Big Three Trio* — коллектива, созданного его старым приятелем Кастоном в 1946 г. и названного в честь «Большой тройки» (Рузвельта, Черчилля и Сталина), сформировавшей политические очертания послевоенного мира. Сам Уилли играл в группе на контрабасе, «Бэби Ду» Кастон — на фортепиано, а **Олли Кроуфорд** — на гитаре, и все трое пели, причём пели трехголосную гармонию. Такой состав позволял им с легкостью исполнять как блюзовый материал, так и поп-песенки той поры, и следует признать, что именно поп-песенкам они отдавали предпочтение, потому что с ними можно было выступать в белых клубах центральной части Чикаго за 300 долларов за ночь или ездить в турне по всему Среднему Западу, зарабатывая иной раз по полтысячи за вечер, а играть блюз означало в те годы выступать в грязных дырах на Саутсайте, получая на троих в лучшем случае полсотни за ночь. Тем не менее самая популярная запись *Big Three Trio*, песня, по которой их узнавали, которая постоянно звучала по радио, — их обработка вещицы, написанной джазовым пианистом Артом Тейтумом и замечательным вокалистом, одинаково успешно работавшим как на джазовом, так и на блюзовом поле — Джо Тёрнером, «*Wee Wee Baby, You Sure Look Good To Me*», — представляла собой не что иное, как блюз, только украшенный трехголосной вокальной гармонией. Записи *Big Three* выходили сперва на независимом лейбле *Bullet* в Нэшвилле, куда записи трио отправлял из Чикаго один из крупнейших блюзовых продюсеров 30–40-х гг. Лестер Мелроуз. Мелроуз был не только продюсером, но и своего рода посредником между полуграмотными блюзменами

и фирмами грамзаписи, так как он, как мы помним, не работал на какой-то один лейбл, а обслуживал все фирмы, у которых только были блюзовые серии. Нет сомнения, что он наживался на блюзменах не меньше, чем позднее это делал Леонард Чесс: никто не знал, какие контракты Мелроуз заключал с лейблами и какие деньги от них получал, — музыканты же не имели никакого дела с фирмами, они имели дело только с Мелроузом, который выплачивал им 25, или 30, или — изредка — 50 долларов за запись одной песни. Он также давал им подписать некое соглашение на выплату роялти (авторских отчислений) от имени компании *Wabash Music Inc.*, издательского подразделения «Коламбии», но при этом выплаты делались через издательскую компанию брата Мелроуза, расположенную в Сент-Луисе. Зачастую оказывалось, что к моменту, когда должны были поступить авторские, музыканты оказывались кругом должны Мелроузу, то и дело занимая у него в счёт будущих выплат по 50 долларов, и не получали ничего.

«*Wee Wee Baby, You Sure Look Good To Me*» вышла уже не на *Bullet*, а на мейджор-лейбле *Columbia* (запись, сделанную в *World Studio* на Мичиган-авеню в Чикаго, продюсировал опять-таки Мелроуз), и *Big Three Trio* получили за эту пластинку довольно солидный по тем временам гонорар — 1100 долларов на троих. Впрочем, учитывая, что лейбл за 1948 г. напечатал не менее 80 тысяч экземпляров этой пластинки, выходит, что с каждого проданного экземпляра музыканты получили примерно один цент.

Однако к 1951 г. активность *Big Three Trio* сошла на нет — прежде всего потому, что у участников к тому времени были семьи и дети, у Бэби Ду даже и не одна семья, и его несколько раз арестовывали прямо на сцене за невыплату алиментов. К тому же группу покинул Олли Кроуфорд. К этому времени Уилли Диксон подружился с великолепным блюзовым пианистом **Рузвельтом Сайксом** и пытался ввести его вместо Кроуфорда, с тем чтобы за гитару взялся Бэби Ду, но из этого ничего не вышло. Зато во время ночных джемов в *Macamba Lounge* на Дрексел-сквер, где собирался весь цвет тогдашнего чикагского блюза, Диксон познакомился с владельцами клуба — братьями Чесс.

Вот как сам Диксон вспоминал об этом в своей автобиографии:

— Первый раз я встретился с Леонардом и Филом Чессами, когда мы работали в клубе *El Casino*, на 39-й, чуть в стороне от Коттедж-Гроув. А прямо на углу 39-й и Коттедж был такой довольно оживлённый кабачок, *Macamba*, которым владели братья Чесс. Когда мы заканчивали в *El Casino*, мы шли в «Макамбу» и слушали их штатный оркестр, Том Аркайя им руководил. Многие музыканты приходили туда поджемовать, и вот однажды я принёс свой контрабас, и они обнаружили, что я неплохой басист. А мы в то же время обнаружили, что у Чессов есть маленькая фирма грамзаписи. Леонард сказал мне, что хочет меня задействовать на записях, но я тогда не мог, потому что мы с «Большой тройкой» много гастролировали.

Первый раз я записался для них с **Робертом Найтхоуком**. Чесс сказал, что я, мол, тебе заплачу за эту сессию, — а я тогда даже членом профсоюза не был. Ну вот, прошёл месяц, а денег все нет, и вдруг он мне присылает чек и говорит, это, мол, за две сессии сразу. А в те времена каждому музыканту за одну сессию платили 35 долларов. Чек был на 60. Вот так я и стал работать на *Chess* — сначала в те дни, когда у нас не было концертов: мои парни могли остаться, скажем, в Омахе, где мы играли в *Dundee Dell*, а я ездил за 500 миль в Чикаго, чтобы записаться...

В конце 1951 г. Уилли Диксон стал штатным работником *Chess Records* с неопределённым кругом обязанностей. Он продюсировал записи, делал аранжировки, руководил студийным ансамблем, сам играл на множестве сессий... Леонард Чесс впоследствии на вопрос, что Диксон делал в компании, отвечал: «Был моей правой рукой». Сам же Уилли пояснял это так:

— Моя работа заключалась в том, чтобы помогать. Я паковал пластинки, я мыл пол, я отвечал на звонки, я делал заказы... Вот только денег за это получал немного. Они каждый раз мне золотые горы обещали, но каждую неделю мне приходилось буквально драться за деньги или выпрашивать их.

Дополнительным раздражителем для Диксона служил тот факт, что Леонард Чесс обещал ему, как вокалисту, много сольных записей, в то время как сделано было совсем чуть-чуть, и только одна песня из сольных проектов Уилли — «*Walking The Blues*» (1955) — попала в хит-парады и звучала по радио. Время от времени Чесс позволял Диксону записать те или иные свои песни в студии, но лишь немногие из них были опубликованы вплоть до конца 1980-х.

Более того, Чесс, казалось, не очень-то был заинтересован в Диксоне как композиторе. Может быть, он просто не осознавал потенциала блюзов Уилли. Но чутьё у Леонарда определённо было. Однажды Диксон сказал ему, что написал песню, которую мог бы спеть Мадди Уотерс.

— Ну, если Мадди понравится, отдай ему эту песню, — распорядился Леонард и написал на клочке бумаги, где именно Уотерс играл в эту ночь: клуб «Занзибар», угол 14-й и Эшлэнд.

Диксон отправился в клуб и в перерыве подошел к Мадди, которого уже очень хорошо знал, так как к тому времени несколько лет регулярно работал с ним в студии. Дальше я передаю слово самому Диксону:

— Я поймал Мадди на выходе со сцены и говорю ему: слушай, вот песня, которая для тебя просто предназначена.

Мадди говорит: ну что ж, давай, напиши мне её, я поучу дома.

Я говорю: да нет, ты её тут же ухватишь. Там такой простой рифф — любой может сыграть. Видите ли, тогда все думали, что чем сложнее песня, тем лучше. Я же считал, что чем она проще, тем легче ей разойтись среди людей.

Мы с Мадди стояли в коридоре возле туалета, и мимо нас все время ходили люди. Я говорю ему: дай-ка гитару... смотри, вот твой рифф: «Да-да-да-да-Да!» Вот и всё.

Он говорит: да, это всякий сыграет.

Я говорю: теперь запоминай. «Цыганка матери сказала...» — Да-да-да-да-Да! — «Перед тем, как ей родить...» — Да-да-да-да-Да! — «У тебя родится парень...» — Да-да-да-да-Да! — «Он будет просто чёртов сын!» — Да-да-да-да-Да!

И что вы думаете, конечно, Мадди это всё сразу запомнил — ведь это такая простая история, то, что в жизни происходит. И этот припев: «И вот я здесь, / да, поглядите, вот

я здесь, / я же чёртов колдун, крошка, / все знают, кто я такой».

Так мы с ним минут пятнадцать — двадцать стояли, обгрызали эту песенку, «*Hoogie Coogie Man*». Мадди сказал: дай-ка я её прямо сейчас сыграю, первой во втором сете, чтобы не забыть. Он поднялся на сцену и всем в ансамбле показал этот маленький рифф, «Да-да-да-да-Да!» — которому я его только что научил. Он сыграл песню в начале второго отделения, и публика словно с ума сошла. С того вечера Мадди играл эту песню на каждом концерте — до самого того дня, когда он умер...

Так родилась песня «*Hoogie Coogie Man*», которая вышла на Chess в 1954 г. и стала визитной карточкой не только Мадди Уотерса, но и вообще всей стилистики, получившей позднее наименование *Chess Sound*. Аранжировка, сделанная вторым гитаристом Мадди — **Джимми Роджерсом**, носит все характерные черты чикагского электрического блюза 50-х: тяжёлая риффовая основа, хрипящий звук электрифицированной губной гармоник, сочетающийся с жёстким звуком двух электрогитар, плюс мощный, страстный, грубый, «самцовый» вокал. Блестящее исполнение группы Мадди Уотерса прославило не только песню, но и её автора — Уилли Диксона.

К тому моменту Диксон был автором уже более чем 150 песен, но только успех «*Hoogie Coogie Man*» заставил Леонарда Чесса обратить внимание на коммерческий потенциал сочинений Уилли. Последовали ещё два хита, которые сочинил Диксон для Мадди Уотерса — обе эти песни прочно вошли в золотой фонд блюзовой классики: «*I Just Want To Make Love To You*» (которую в начале 60-х с огромным успехом перепели молодые *Rolling Stones*) и «*I'm Ready*». Но Уотерс не был единственным исполнителем, для кого писал Диксон. За песнями Уилли постепенно выстроилась целая очередь из чикагских блюзменов — даже таких непредсказуемых, как пианист-вокалист **Эдди Бойд**, которому Диксон написал хит «*Third Degree*». Бойд был известен тем, что должен был хорошенько набраться, чтобы прийти в настоящее блюзовое настроение. Перед каждой сессией звукозаписи

Леонард Чесс покупал ему бутылку, заботливо следил за тем, как блюзмен доходит до кондиции, и, когда тот начинал в слезах рассказывать историю своей несчастной жизни, говорил Диксону:

— Зови музыкантов, чувак готов.

К 1955 г. плодовитый Диксон писал не только для *Chess*, но и для нескольких других чикагских лейблов — *Peacock*, *Duke*, *United*; зачастую он подписывался псевдонимами, потому что, как он сам признавался, «не хотел, чтобы все его песни доставались Леонарду Чессу».

Впрочем, на *Chess* основной его обязанностью оставалась не сочинительская деятельность, а работа с артистами. Всякого музыканта прежде всего посылали к Диксону, чтобы он прослушал материал и решил, что, как и в каком порядке с ним делать. Дело было в том, что сами братья Чесс разбирались в блюзе гораздо хуже, чем об этом принято было думать. Они просто не слишком ясно понимали, что в блюзе хорошо, а что нет. Им нужен был авторитет из блюзовой среды: вспомним, что в свои экспедиции на поиски талантов по Югу США они брали, к примеру, Мадди Уотерса, который, собственно, и общался с южными артистами в этих поездках.

— Зачастую артисты приносили неплохую песню, — вспоминал Диксон, — но Чессы знали, что её надо довести до ума, чтобы она продавалась. И я брался за дело. Но беда была в том, что у *Chess* тогда не было толком никакой репетиционной студии. Приходилось мне вести музыкантов в какой-нибудь кабак, чтобы придумать вместе с ними вступление к песне, заставить их петь все слова понятно, научить пропевать мелодию ясно... И вот приходим мы в кабак, и только начнём — подваливает какой-нибудь посетитель и говорит: ребята, а сыграйте-ка вот это... И вместо репетиции приходится мне объяснять ему: мужик, ну ты понимаешь, сейчас мы заявок не выполняем!

И ведь что характерно — все музыканты ужасно оскорблялись, если я им предлагал что-то изменить, например — отойти от 12-тактовой схемы. Ну зачем же, говорили они мне — ведь у всех же 12 тактов! И приходилось мне подолгу объяснять им, что, мол, мужики, почему же публика должна покупать именно вашу запись, если всё в ней будет как у всех?

Записи на *Chess*, как мы уже выяснили, в период 1954–1957 гг. делались на списанной аппаратуре, привезенной из Детройта. Но хорошего качества записи добиться на этой аппаратуре было трудно, поэтому до постройки настоящей студии *Chess* записи для лейбла делались и на других студиях. Инженер **Мэлколм Чисхолм** (1929–2003), который в этот период работал на братьев Чесс (а с 1958 г. стал главным инженером



Мэлколм Чисхолм в студии Chess

новой студии *Chess* в здании на Южной Мичиган-авеню, 2120, о которой разговор у нас пойдет в заключительной части главы о *Chess Records*), рассказывал об этом так (цитируется по книге Уилли Диксона и Дона Сноудена «*I Am The Blues*», 1989):

— У Леонарда Чесса было то, что он сам в шутку называл студией, — но он, конечно, был не настолько глуп, чтобы всерьёз считать это студией. Поэтому большая часть сессий для *Chess* в то время записывалась на *Universal Recording*, независимой студии в Чикаго, которой владел Билл Путнэм. В 1955 г. я пришел работать на его студию — сначала монтажёром, склеивал ленты. Но звукозаписывающий бизнес в это время рос очень быстро, а кадры для него — очень медленно, поэтому вскоре мне стали доверять запись. На *Chess* — в их «студии» — записывали только госпелз, потому что для этого было нужно только два микрофона. А Билл Путнэм записывал на своей студии в основном важных ребят (не обязательно для *Chess*) — Дюка Эллингтона, Стэна Кентона, Каунта Бэйси. Поэтому мне доставалось «всё остальное», что в те годы означало кучу людей без имени, которые приходили записываться для *Chess*.

Chess тогда не была нищей фирмой — она была просто довольно маленькой фирмой. Но получилось так, что

некоторые из этих людей без имени превратили *Chess* из просто довольно маленькой фирмы в довольно большую маленькую фирму. Например, я записал первый альбом пианиста без всякого имени — **Рэмзи Луиса** (*Ramsey Lewis*, в будущем — звезда «популярной» ветви джаза. — *К. М.*). Я записал первый альбом другого пианиста без всякого имени — **Ахмада Джамала** (впоследствии — один из самых популярных джазовых музыкантов. — *К. М.*). Я записал первые песни никому не известного певца по имени **Чак Берри**. Ну и, конечно, я работал на записях огромного количества блюзменов, которых в тот момент ровным счетом никто не принимал хоть сколько-нибудь всерьёз.

Все, что я узнал о блюзе, я узнал от Уилли Диксона, который был автором, продюсером и контрабасистом на огромном количестве блюзовых сессий. До него я имел только самое примитивное представление о музыкальных аспектах блюза, а с ним научился всему. Можно сказать, он сам выучил своего собственного инженера, так что мы с ним быстро достигли идеальной ситуации (которая между инженером и продюсером возникает крайне редко): нам не нужно было друг другу ничего объяснять.

В результате у нас за все время совместной работы не было ни одной сорванной сессии. Да, когда он был в павильоне с контрабасом, а я — в аппаратной за пультом, я мог сделать что-то не так, как он себе представлял, но результат ему все равно нравился — потому что я всегда оставался в рамках его концепта.

В то время записи делались живьём, так что если уж ты сделал плохой микс, исправить его было нельзя. Уилли мне всегда говорил: ему надо, чтобы в миксе было как можно больше гитары — что вовсе не означало, что надо было просто взять и выкрутить гитару на максимум. Музыка — это животное с огромным количеством ног, и все эти ноги должны стоять на земле. Если чего-то слишком много (или слишком мало), ваше животное начинает ковылять и падает.

Блюз — очень динамичная музыка, а для инженера высокая динамическая интенсивность представляет определённую сложность. Тем более при таком концепте, как у Диксона, который говорил, что в миксе должно быть очень

много гитары и очень много голоса, а остальные инструменты должны быть чуть завалены. Кроме того, всё должно быть очень разборчиво, что не так легко, когда всё не слишком хорошо отрепетировано и особенно — когда (а в блюзе это случается часто) звучат множественные соло.

Блюз — полифоническая музыка (на самом деле, скорее, гетерофонная. — *К. М.*), так что одновременно могут звучать соло трёх инструментов. Я постепенно нашёл такую манеру — я выбирал одно соло, приглушая два других, держал его восемь тактов, потом приглушал его, одновременно выводя вперед другое, и так далее. Ну, конечно, это нужно было делать, приравниваясь к каждой конкретной сессии, к каждому конкретному инструменталисту. Но тем не менее нужно было выработать какой-то свой внутренний стандарт всех этих приёмов — и я должен сказать, что я просто усвоил стандарт, выработанный Уилли.

Сам же Диксон заметил по этому поводу:

— Запись для меня — как рисование. Белый фон так же необходим для рисунка, как и чёрные линии. Так же и любая мелодическая линия в аккомпанементе необходима для основной партии, для понимания текста, для понимания истории, которую рассказывает блюзмен. И все эти линии должны находиться в гармонии. Поэтому то, что люди стали называть «звучком *Chess*», основано на идее гармонии. Я стал вводить дублирование или, точнее, смешение звуков разных инструментов в одной партии — например, контрабаса и электрической бас-гитары. Ведь они на одной и той же ноте звучат совершенно по-разному, поэтому в результате получается не два звука, а один смешанный (*blend*).

В этот период (1955–1956 гг.) Диксон сформировал круг молодых (и не очень молодых) музыкантов, постоянно участвовавших во всех записях для *Chess*, кто бы ни был солистом в этой записи. Уилли предпочитал молодых музыкантов потому, что они были гибче опытных блюзменов, умели читать ноты и с ними было легко договориться относительно того, чтобы они играли то, что хотел от них продюсер. В этот круг входили пианист **Лафайет Лик** (*Lafayette*

Leake), барабанщики Ал Дункан (*Al Duncan*), Фред Белоу (*Fred Below*) и Оди Пэйн (*Odie Payne*), тенор-саксофонист Харолд Эшби (*Harold Ashby* — кстати, впоследствии, в конце 60-х — первой половине 70-х, участник последних составов оркестра Дюка Эллингтона) и исполнитель на губной гармонике Биг Уолтер «Шейки» Хортон (*Big Walter Shaky Horton*). Этот последний считается менее известным, чем, скажем, Литтл Уолтер или Сонни Бой Уильямсон II, но Диксон поясняет в своей автобиографии, что оба этих более известных музыканта испытывали очень большое влияние Биг Уолтера; более того, очень многие партии аккомпанирующей губной гармоники на пластинках *Chess*, обычно приписываемые этим двоим, на самом деле сыграны Хортоном. Дело было в том, что Хортон сильно пил и не мог ездить на гастроли, поэтому и не имел постоянной работы в чьем-либо ансамбле, довольствуясь положением полуанонимного студийного виртуоза.

Все эти люди работали на *Chess* за стандартную профсоюзную ставку, составлявшую в 1955 г. 42 доллара 50 центов за одну сессию. Профсоюзные правила предусматривали, что деньги должны были быть выплачены в виде чека в течение двух недель, однако большинство музыкантов по привычке допрофсоюзных времен требовали деньги на бочку в конце записи. На это Леонард Чесс обычно предлагал выплатить деньги прямо сейчас и наличными, но в половинном размере. Многие соглашались.

Что до солистов, то Чесс обычно предлагал за пластинку три — пять тысяч долларов безо всяких последующих выплат, потом всяческими ухищрениями снижал эту сумму до двух тысяч, а выплачивал в результате и того меньше — случилось, всего тысячу. В 1956 г. был момент, когда в хит-параде одновременно находилось пять песен, сочиненных, спродюсированных и сыгранных Уилли Диксоном для *Chess*. Однако из-за прижимистости Леонарда Чесса он получал буквально гроши, а ведь к этому моменту у него было уже семеро детей от его гражданской жены Элеоноры. Несколько раз Диксон устраивал грандиозные скандалы Леонарду, а когда тот надолго лёг в больницу — Филу Чессу. Кончилось тем, что Уилли Диксон, спродюсировавший для *Chess* несколько

сотен песен, значительная часть которых попала в хит-парады и принесла компании отличную репутацию и крупную прибыль, вынужден был покинуть *Chess Records* и перешел на другую независимую чикагскую компанию — *Cobra*, которая впоследствии прославилась записями молодого поколения блюзменов — Бадди Гая, Мэджик Сэма и др.

Конечно, он не смог полностью порвать с *Chess*. Он продолжал участвовать во многих записях в качестве контрабасиста. В частности, именно он играл во всех важнейших запи-

сах молодого рок-н-рольщика Чака Берри — «*Sweet Little Sixteen*», «*Rock And Roll Music*», «*Johnny B. Goode*», «*Memphis Tennessee*», «*Sweet Little Rock'n'Roller*». Да-да, в записях, считающихся классикой рок-н-ролла — музыки молодёжи, — играет студийный ансамбль *Chess*, лидеру которого, Уилли Диксону, в тот момент было уже больше 40 лет! Более того, Диксон записывался и с другим ведущим рок-н-рольным исполнителем из «конюшни» *Chess* — гитаристом **Бо Диддли**, записывался он и с блюзменами — Литтл Уолтером и Сонни Бой Уильямсоном II. В этот же период он создал замечательный дуэт, куда кроме него входил пианист и вокалист **Мемфис Слим**. Дуэт начал выступать перед новой блюзовой аудиторией — белыми студентами, пришедшими к этой музыке на волне интереса к корням американской культуры и так называемого фолк-движения. В эти годы (1957–1959) Мемфис Слим и Уилли Диксон триумфально выступали на Ньюпортских фолк-фестивалях, в фолк-клубах Восточного побережья, затем — в Великобритании



Уилли Диксон, 1987 г.
(фото: Graeme Flanagan)

и Израиле, где их ждал значительный успех. В 1959 г. Диксон выпустил первый альбом в качестве лидера — «*Willie's Blues*» (*Bluesville/Prestige*). И тем не менее в 1959 г., после коммерческого краха *Cobra Records*, он вернулся на *Chess Records* в качестве штатного работника на полный рабочий день — и мало того: он привёл с собой лучших музыкантов с «Кобры» — **Отиса Раша**, Мэджик Сэма и Бадди Гая.

Но к этому времени компания *Chess Records* заметно изменилась. И не только потому, что братья Чесс впервые без возражений согласились взять Диксона не на гонорары, а на твердый контракт — сначала 75, затем 150 долларов в неделю плюс авторские отчисления. Компания к этому времени переехала в собственное новое здание, где оборудовала собственную отличную студию.

Триумф и распад

В 1957 г. сотрудники *Chess Records* праздновали новоселье: компания во главе с Леонардом Чессом и его братом Фи-

липом переехала в полностью перестроенное здание по **Южной Мичиган-авеню, 2120**, превращённое в солидный и удобный офисно-студийный комплекс.

Двухэтажное кирпичное здание, облицованное плиткой терракотового цвета, было построено в 1911 г. по проекту архитектора Горация Уилсона; долгое время в нём располагалась фабрика по производству автозапчастей. В 1957 г. перепланировка под офисно-студийный комплекс была осуществлена архитектором Джоном Таунсендом-мл. и 20-летним инженером



Вход в легендарное здание Chess
(ныне — Willie Dixon's Blues Heaven
Foundation)

Джеком Вайнером, который отвечал за проектирование и оборудование собственно студии.

К большому сожалению, до наших дней дожила только незначительная часть интерьера тех времен: компания выехала из этого здания в 1966 г., новые владельцы безжалостно разрушили все, что находилось внутри, и только тщательная реконструкция на рубеже тысячелетий позволила частично восстановить детали того, каким было здание *Chess Records* в период наивысшего расцвета этой легендарной компании. Немаловажно, что спасение этого здания стало возможным только после того, как в 1990 г. город Чикаго включил его в список памятников городской истории.

Весьма символично, что некоммерческую компанию, владеющую зданием *Chess* в последние несколько лет, возглавляет дочь ведущего продюсера блюзового направления деятельности *Chess* — **Ширли Диксон-Нелсон**. Компания была создана самим Уилли Диксоном в последние годы его жизни, а после его смерти называется *Willie Dixon's Blues Heaven Foundation* (Фонд Блюзового Рая имени Уилли Диксона) и занимается не только исследованиями и сохранением творческого наследия чикагского блюза, но и поддержкой современных музыкантов этого направления (особенно молодых, как бы невелико ни было их число: блюз в современной Америке, увы, давно уже нельзя назвать актуальной музыкой чёрного городского населения — эту нишу прочно заняли хип-хоп и рэп).

«Блюзовый рай» восстановил почти всё здание примерно в том виде, каким оно было в 1956 г. Вход ведёт в крохотный вестибюль, где в прежние годы желавшие видеть Леонарда или Фила Чесса посетители должны были ожидать приёма, предварительно назвав себя секретарше, отделённой от них раздвижной перегородкой из модного в те годы волнистого стекла — мало того, ещё и предъявив ей удостоверение личности (в США это, как правило, водительские права). Говорят, многим старым блюзменам, на записях которых разбогатели братья Чесс, было довольно трудно объяснить, почему теперь они не могут больше взять и просто подняться в кабинет Леонарда, как раньше, а должны сидеть и ждать, когда он соизволит их принять, — иногда едва ли не весь день.



Сонни Бой Уильямсон II

Знаменитый апокриф блюзовой истории рассказывает, как на новую секретаршу (по некоторым сведениям, это была **Минни Рипертон**, в будущем сама ставшая известной блюзовой и рок-вокалисткой) начал орать знаменитый исполнитель на губной гармонике — Райс Миллер, более известный под именем **Сонни Бой Уильямсон II**. Сонни Бой-второй был личностью весьма пафосной, не очень хорошим дипломатом, зато отличным мифотворцем, который долго накидывал себе несколько

лишних лет, чтобы казаться более опытным и мудрым, но после трагической смерти великого мастера довоенного чикагского акустического блюза Сонни Боя Уильямсона срочно убавил себе сразу полтора десятка, чтобы оказаться моложе покойного титана и претендовать на его имя-титул. Сонни Бой-второй не отличался сдержанностью в выражениях, так что сидевшие в вестибюле другие посетители только вжимали головы в плечи — в том числе и почтенный пожилой раввин, пришедший к Леонарду Чессу поговорить о пожертвовании в пользу синагоги.

— Давай впускай меня, — орал Сонни Бой через стеклянную перегородку. — Этот *motherfucker* сделал на мне состояние, а ты меня к нему не пускаешь!

— Вы бы постыдились, мистер Миллер, — урезонивала его секретарша. — Тут люди. Вот раввин (*rabbi*) сидит...

— *Motherfuck the motherfuckin' rabbi!* — заорал, говорят, блюзмен в ответ. — Этот раввин пришёл сюда за тем же, за чем и я — за бабками! Давай открывай дверь!

И если дверь волнистого стекла всё же сдвигалась, то из увешанного обложками грампластинок вестибюля

посетитель попадал в столь же небольшое помещение, где рядом с секретаршей на специальном столе были разложены промо-копии последних релизов *Chess*, а также фотографии и биографии музыкантов: большинству приходивших на *Chess* радиоведущих и журналистов и не нужно было идти дальше, так как всё, что им было нужно, они могли получить здесь. Сейчас в этом уголке первого этажа здания расположен маленький прилавок с сувенирами.

Если же посетителю было нужно видеть руководство компании лично, то он по длинному коридору шёл в сторону кабинетов братьев Чесс. Существует ещё один знаменитый апокриф, который историки блюза не в состоянии удовлетворительно объяснить и который непосредственным образом связан с этим коридором. Дело в том, что в начале 60-х знакомство с продукцией лейбла *Chess* вне США означало принадлежность к крайне узкому и довольно экстравагантному сообществу людей, интересующихся подлинным блюзом — что было в те годы крайне необычно и экзотично. Поэтому, когда в 1960 г. юный лондонский вокалист по имени **Мик Джаггер** увидел в лондонской пригородной электричке ещё более молодого человека, в руках у которого был экземпляр винилового альбома «*The Best of Muddy Waters*» (в каталоге *Chess* носившего номер LP-1427), он тут же подошёл к нему поговорить — главным образом о том, где он этот альбом достал: у самого Джаггера этой пластинки не было. Выяснилось, что владельца редкого в Британии альбома зовут **Кейт Ричард**, и что он тоже играет на гитаре. Год спустя оба молодых человека уже играли вместе, а затем присоединились к группе, созданной гитаристом **Брайаном Джонсом**, которого они встретили в компании первого провозвестника британского ритм-н-блюза **Алексиса Корнера**. Свою группу они называли *The Rolling Stones*, и Кейт до настоящего времени остаётся в ней основным гитаристом (правда, теперь его фамилия обрела более «афроамериканское», по его мнению, окончание — в последние 30 лет он Ричардс).

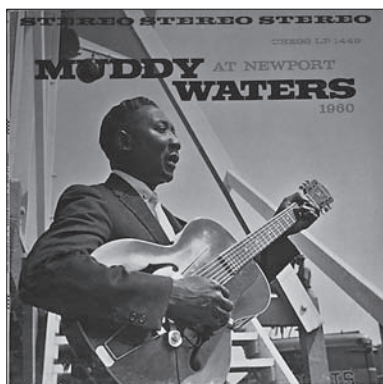
Rolling Stones, величайшие адепты чикагского блюза в Европе, неоднократно посещали здание *Chess* на Мичиган-авеню — Кейт Ричардс даже увековечил его адрес в своей инструментальной пьесе «*2120 South Michigan*», да и большая

часть материала альбома 1965 г. «*The Rolling Stones Now!*» была записана «роллингами» именно в студии *Chess*, расположенной в этом здании. Так вот именно Кейту Ричардсу принадлежит тот самый спорный апокриф — вот как он звучит в его собственных словах (интервью писателю Полу Тринке):

— Представляешь, вот ты вползаешь в эту Мекку, буквально на коленях. А в коридоре кто-то что-то чинит, и тебе говорят: хочешь познакомиться с этим парнем на приставной лестнице, который в белом комбинезоне? А кто это? — спрашиваешь ты. А это, говорят тебе, такой Мадди Уотерс. Вот это шок — будто по морде получил!

Ричардс известен как человек кристальной честности, так что сомневаться в его словах вряд ли приходится: юный британский гитарист действительно испытал какой-то шок, связанный с тем, что его любимые музыканты оказались вовсе не самыми богатыми и знаменитыми артистами в Америке. Однако в высшей степени сомнительно, чтобы в середине 60-х, в момент наивысшего процветания *Chess*, самый знаменитый артист этого лейбла занимался ремонтом в его офисе, — тем более, что покойный Мадди Уотерс был известен как человек, обладавший «эго» размером с автобус и никогда не забывавший о своём звёздном статусе: что на работу в студию, что на пикник в садике за домом Уилли Диксона он являлся только в дорогих костюмах и шёлковых рубашках с золотыми запонками. Впрочем, многозначительно замечают специалисты по истории блюза (в том числе и сама Ширли Диксон-Нелсон, исполнительный директор «Фонда блюзового рая»), кто знает, что на самом деле произошло в тот далекий день в коридоре на втором этаже *Chess Records* — может, финансовое положение компании временно пошатнулось, а Мадди оказался особенно покладистым работником... Все равно сомнительно: как раз в те годы дела *Chess* шли хорошо как никогда, и вдова Уилли Диксона, Мэри Диксон, свидетельствует, что когда она однажды была приглашена в дом Леонарда Чесса, ехать по подъездной аллее от ворот до самого дома пришлось едва ли не полмили — что в Америке есть признак ну очень большого состояния.

Правда, в отличие от дома, кабинет Леонарда Чесса совсем невелик. Когда при восстановлении здания с его стен удалили несколько слоёв штукатурки, выяснилось, что под ними скрывались оригинальные деревянные панели с красными стеклянными вставками — тесамые, что были на стенах в 1957 г. Скромные размеры кабинета контрастируют с огромными размерами рабочего стола Леонарда, который



Мадди Уотерс на обложке альбома
«Мадди Уотерс в Ньюпорте, 1960»

за этим исполинским предметом мебели высился над своими посетителями, словно фараон над подданными. Отсюда, из этой тесной комнаты, Леонард управлял своей империей, в период расцвета включавшей лейблы *Chess*, *Argo*, *Checker* и *Cadet*, музыкальное издательство *Arc Music* (в котором Леонард Чесс владел долей акций), а также студию *Chess* (официальным её владельцем был один из студийных инженеров, но Леонард полностью управлял её деятельностью, выплачивая владельцу ежемесячную компенсацию в форме зарплаты — ведь владелец ещё и обеспечивал повседневную деятельность студии!). В течение шести лет Леонард также владел радиостанцией *WVON* (это расшифровывалось как *Wonderful Voice of the Negro* — в те годы слово «негр» в США ещё считалось нейтральным, не носящим расистского оттенка). Собственно, станцию он покупал для того, чтобы по ней передавали выпускаемые им пластинки, но *WVON* неожиданно набрала огромный вес в общественной жизни Чикаго, став информационным рупором многочисленной афроамериканской общины мегаполиса (на что Чесс вряд ли рассчитывал). Словом, рабочие дни Леонарда Чесса в этом офисе были насыщены до предела.

Его бизнес-политика была типичной для не слишком большой независимой компании тех лет: Леонард во всем полагался на личные контакты, на устные договорённости,

на хитрые схемы и на платежи наличными, что требовало непрерывного общения со множеством разных партнёров. В фирме говорили, что в других компаниях управление строится по пирамидальной схеме — вверху президент, далее главы отделов или департаментов и внизу — рядовые работники; в компании же *Chess* управление строилось по принципу велосипедного колеса — в середине ось, т. е. Леонард Чесс, а вокруг этой оси крутятся все остальные. Поговаривали, кстати, что в своём неизбывном стремлении контролировать всё и на всём экономить Леонард предпочитал сам починить протекающий бачок в туалете на первом этаже здания *Chess*, нежели пригласить сантехника (что в те годы стоило 6 долларов 95 центов).

Рядом с кабинетом Леонарда находился кабинет брата, Фила Чесса, ещё меньшая по размеру комната. В начале 50-х Фил в семейном бизнесе отвечал за блюзовые клубы, которыми владели братья, а позднее — за поиск новых артистов для лейбла. Только в 50-е он стал работать в офисе фирмы полный день, и круг его обязанностей в основном лежал в сфере повседневной работы с артистами — в том числе такой щекотливой темы, как финансовые отношения с ними. Леонард был известен своим страшным скупердядством и задержками в выплатах даже тех явно заниженных гонораров, что он соглашался платить своим афроамериканским артистам, так что Филу постоянно приходилось разбирать те или иные претензии музыкантов к своему брату; а поскольку Фил зачастую ещё и принимал непосредственное участие в работе над записями, среди музыкантов он считался более открытым и искренним человеком, чем Леонард, имевший классическую репутацию «акулы шоу-бизнеса» — жадного и не очень чистоплотного дельца-эксплуататора. Фил также занимался непосредственными контактами с радиостанциями — важнейшей частью работы лейбла грамзаписи в США, в особенности в годы расцвета классической модели музыкального бизнеса, в 50–60-е гг. Ныне в его бывшем кабинете находятся рабочие места нескольких штатных и внештатных сотрудников *Blues Heaven Foundation*.

Вслед за кабинетом Чесса-младшего находится обширное помещение, где в 50–60-е гг. производилась упаковка

готовых тиражей грампластинок и откуда они отправлялись оптовикам. Сейчас в этом помещении — нечто вроде классной комнаты, где «Блюзовый рай» проводит лекции для молодёжи и собрания своих активистов.

В конце коридора — неширокая пожарная лестница, по которой обычно входили в здание занятые на записях музыканты: именно от пожарного выхода эта лестница ведёт прямо в студию на втором этаже. Некоторые «активисты» нынешних лет утверждают, что чёрных музыкантов вообще пускали в здание только через чёрный ход. Это не совсем верно, конечно. Просто заносить инструменты и усилители в студию было удобнее по задней лестнице, вот и всё: выгрузить оборудование перед передней дверью, на оживлённой Мичиган-авеню, было куда менее удобно, чем у задней двери. Поэтому по ней все и ходили.

Единственное, что здесь изменилось с 60-х — это дверь, закрывающая чёрный ход в здание. Ту, прежнюю дверь несколько лет назад сняли и поставили в подвал здания — на ней сохранилось столько автографов музыкантов и их поклонников, что она стала драгоценным документом своей эпохи.

На втором этаже, кроме собственно звукозаписывающего комплекса, располагалось два хранилища: в одном держали мастер-ленты и мастер-диски, в другом — оборудование для выездных сессий записи, которым заведовал ведущий инженер студии Рон Мэло. Кстати, первой концертной записью, сделанной инженерами *Chess*, был знаменитый альбом джазового пианиста Ахмада Дхамала *«Live At The Pershing»*: Мэло любил вспоминать, что чикагский клуб «Першинг» представлял собой такую дыру, что, собираясь на эту запись, он впервые в жизни прихватил с собой пистолет.

Студия представляла собой три помещения: аппаратную, тон-зал и репетиционную студию. По заведённому на *Chess* порядку, никаких спонтанных джемов на записи не допускалось: все музыканты, придя на запись, сначала вместе с продюсером просматривали весь предназначенный для записи материал в репетиционной студии, выверяя темпы, вступления, каденции, тексты и т. п. Но это не значило, что на этом материал был готов для записи. Звезда раннего рок-н-ролла

гитарист и певец Чак Берри тоже начинал в студии *Chess* (правда, ещё прежней, в старом здании фирмы); позднее он вспоминал, что, когда записывал в 1955 г. свой будущий первый хит, продюсер — а это был контрабасист Уилли Диксон, который и играл на его первых студийных сессиях, — заставил его сделать 144 дубля песенки «*Maybelenne*», и только 144-й счётл достойным релиза. Так работали на *Chess*.

Какой же студией располагали братья Чесс для того, чтобы записывать своих артистов?

Смонтированная в 1957 г., студия считалась тогда одной из лучших в США. Она имела двойные стены и перекрытия («комната в комнате»), передвижные звукоизолирующие панели и самый современный по тем временам парк микрофонов. Правда, известный продюсер **Ралф Бэйс**, который работал здесь инженером в конце 1960-х, иногда называл тон-зал студии «большим вестибюлем»: дело в том, что, не будучи особенно большим по размерам, тон-зал обладает очень высоким потолком. Тем не менее создателю студии, инженеру Джеку Вайнеру, удалось сделать длинное и высокое помещение тон-зала почти лишённым собственной реверберации: по его проекту, ни одна из стен павильона не параллельна другой. Поскольку записи в студии чаще всего делались без наложений, живьём, инженер стремился избежать ненужных завязок и паразитных отражений при совместной игре больших составов (а типичным составом на записи чикагских блюзовых артистов мог быть следующий: барабаны, бас, фортепиано, одна-две электрогитары, два саксофона или саксофон плюс труба, а также губная гармоника и вокал). Для введения естественной реверберации в подвале здания специалистами фирмы *Putnam & Co* была выстроена эхо-камера, которая была соединена с тон-залом студии двумя стальными трубами большого диаметра, пропущенными через двойной пол павильона и весь первый этаж. Первоначально эхо-камера была спланирована для получения не одного, а двух сигналов, т. е. стереопары, но один из кабелей довольно быстро вышел из строя, и инженеры *Chess* в дальнейшем использовали приходящий из эхо-камеры сигнал исключительно в моно-варианте.

Эхо-камера существует и сейчас; как и в 60-е гг., она частично занята под склад. Это мрачное, тускло освещенное помещение почти треугольной формы. Легенда гласит, что, когда в начале 1960-х карьера главной рок-н-рольной звезды *Chess* Чака Берри прервалась и у него возникли проблемы с законом, в результате чего он на время лишился жилья и доступа к своему банковскому счёту, Леонард Чесс предложил ему ночевать в эхо-камере — бесплатно. Оплатить принесшему его компании сотни тысяч долларов артисту хотя бы дешёвый отель через дорогу от студии прижимистому дельцу в голову, конечно, не пришлось. Видно, дела у Берри тогда были и впрямь плохи: он принял предложение и некоторое время жил в этом невесёлом подвале.

Впрочем, тяжёлая аура подвала не затмевает того факта, что при его помощи на сыгравших огромную роль в истории музыки XX в. записях была получена очень живая и красивая реверберация. Леонарду и Филу Чессам в их прежнем здании, где они делали записи на списанном оборудовании, проданном им детройтскими евангелистами, для получения хоть какой-нибудь реверберации приходилось устанавливать громкоговоритель и микрофон в выложенном кафелем туалете своего офиса или подвешивать под потолком студии отрезок водопроводной трубы, внутрь которого помещался микрофон. Теперь эти проблемы были решены.

Когда в 1959 г. на *Chess* в качестве постоянного продюсера вернулся Уилли Диксон, студия была уже полностью обкатана и работа в ней шла полным ходом. Случилось так, что в этот период карьера Чака Берри пресеклась, многие блюзовые артисты имели собственных басистов в ансамбле, а кроме того — мода на звук акустического контрабаса в электрическом блюзе полностью прошла. В эти годы использовать контрабас, а не бас-гитару в блюзе, не говоря уж о рок-н-ролле или танцевальном ритм-н-блюзе, означало вызвать волну насмешек. Поэтому Уилли Диксон после своего возвращения на *Chess* участвует в записях в качестве контрабасиста всё реже и реже. Зато роль его как продюсера остаётся невероятно высокой. Он продолжает возиться с каждой строчкой, с каждым звуком в записях, которые продюсирует.

Конечно, с разными артистами работа шла по-разному. Больше всего (чисто статистически) Диксон в эти годы работал с певцом Хаулин Вулфом (Честером Бёрнеттом). «Воющий Волк» был старше Уилли и почти неграмотен — он не умел (во всяком случае в молодости) толком читать или писать, и даже — как гласит очередной блюзовый апокриф — плохо умел считать больше чем до двух: вся его молодость прошла на хлопковых плантациях Юга, где в этих умениях он не очень-то нуждался. Уилли Диксон был прирождённым дипломатом — музыканты и инженеры *Chess* вспоминали, что он мог легко и без особого скандала договориться по любому творческому вопросу даже с исполнителем на губной гармонике Литтл Уолтером, который был известен как самый невыносимый тип из всех блюзовых звёзд. Но работа с Хаулин Вулфом была совсем особенной.



Хаулин Вулф (справа) и гитарист его ансамбля Хьюберт Самлин, середина 1960-х

Характерен эпизод, относящийся к 1964 г. К этому времени Диксон стал американским сопродюсером «Фестивалей американского фолка и блюза», которые проводил в Европе немецкий продюсер **Хорст Липпманн**. Диксону удавалось не только уговаривать самых твердолобых ветеранов блюза поехать в Европу, но главное — ему удавалось эффективно «пасти» их в течение всего тура, чтобы никто из них не имел проблем с законом в европейских странах, не вздумал проташить на борт самолёта пистолет или нож (что они регулярно пытались делать), не дрался в отелях и ресторанах по пьяной лавочке (известен, например, случай, когда в Баден-Бадене Сонни Бой Уильямсон II решил ночью в своём номере разогреть на спиртовке жареную курицу, а когда в номер начал стучаться гостиничный охранник, решивший, что в комнате пожар, блюзмен выскочил в коридор, схватил немецкого служащего за ворот и стал угрожать ему складным ножом, решив, что это к нему ломаются вору). Но Вулф, по словам самого Уилли, был самым крепким орешком.

Во время третьего тура «Фестивалей американского фолка и блюза» в 1964 г. несколько концертов проходило «по ту сторону железного занавеса» — в ГДР, Польше и Чехословакии. По условиям, согласованным с местными властями Хорстом Липпманном, половина гонораров выплачивалась в американских долларах, а половина — в местных валютах, которые не конвертировались ни в одной западной стране, и поэтому Диксон довёл до сознания каждого из участников тура, что местные деньги надо потратить прямо в стране пребывания. И все были довольны: гитарист Хаулин Вулфа — **Хьюберт Самлин** — купил целую пригоршню ювелирных изделий, сам Уилли — меховую шапку, другие музыканты — радиоприёмники и т. п. Но Хаулин Вулф набил восточногерманскими марками, польскими злотыми и чехословацкими кронами свой чемодан и пытался пронести этот чемодан в самолёт.

О дальнейшем говорит сам Уилли Диксон (цитируется по его автобиографии «*I Am The Blues*», 1989):

— Конечно, чемодан у него отобрали, и нам потребовалось несколько часов, чтобы найти этот чемодан и получить его назад. Но вывезти эти деньги из Восточного блока было

нельзя. Я сказал ему: чувак, зачем ты потащил с собой эти бумажки? Вулф говорит: это же мои бабки! Я говорю ему: разве я тебя не предупреждал насчет этих денег — что их нельзя обменять на доллары и надо потратить здесь? Он мне отвечает: ну, я думал, ты шутишь. Я говорю: ну, и что мы теперь делать будем? Он отвечает: а пойдй отдай эти деньги Ассоциации молодых христиан (YMCA). Я говорю: мужик, ты в своём ли уме — какая тебе здесь YMCA, это же коммунистическая страна! А он мне торжественно так говорит: куда бы я в жизни, мол, не поехал, а я объездил всю Америку, везде есть YMCA. Я говорю: чувак, ну мы же сейчас не в Америке! А он мне: ну и что с того?

Особенности Хаулин Вулфа как личности диктовали его особенности как артиста. Согласно легенде, он не умел считать (аудиозаписи, где он вполне уверенно отсчитывает начало песни, впрочем, этого не подтверждают — по крайней мере, на позднем этапе его жизни), поэтому он, мол, никогда не мог правильно попасть во вступление — он не понимал счёта «раз-два-три-четыре», и Диксону приходилось разыгрывать перед ним целую пантомиму. Он очень, очень медленно запоминал что бы то ни было — структуру ли песни, её текст или даже название (а вот это чистая правда). Диксон вспоминал, что спеть чужую песню (например, песню самого Уилли) Вулфа могли заставить либо Леонард Чесс (который просто говорил: не споешь эту песню — не будет тебе денег), либо слова Диксона, что он написал эту песню для Мадди Уотерса, — тогда Вулф преисполнялся ревности и требовал песню себе. По иронии судьбы, именно песни Уилли Диксона — «*Back Door Man*», «*Spoonful*», «*Little Red Rooster*», «*300 Pounds Of Joy*» и др. — составили золотой фонд записей Хаулин Вулфа в этот период и впоследствии — золотой песенный фонд блюза вообще, став подлинными стандартами, которые играли не только блюзовые музыканты, но и звезды рок-музыки («*Back Door Man*» в 1967 г. блестяще исполнила американская рок-группа *The Doors*, а, к примеру, «*Little Red Rooster*» — и *Rolling Stones*, и *Doors*, и *Grateful Dead*).

И даже если ревность к Мадди Уотерсу или принуждение Леонарда Чесса заставляли Хаулин Вулфа взяться за

исполнение песни Уилли Диксона, запомнить песню целиком и полностью пожилой, ограниченный и невежественный блюзмен не мог. Гитарист Джимми Роджерс говорил о нем: «Он никогда не мог запомнить песню правильно, он мог только приблизительно воспроизвести её — ну, настолько, чтобы её можно было записать». Уилли Диксон вспоминал, что даже после полугода работы над песней ему приходилось во время записи стоять рядом с Вулфом и шёпотом подсказывать ему слова следующей строчки: «Иногда получался очень удачный дубль, и на последней строчке он поворачивался ко мне и говорил: эй, слушай, я не разобрал, чего ты там шепчешь. Тогда на следующем дубле я шептал так громко, что это было слышно в записи».

Инженер **Рон Мэло**, который постоянно работал с Диксоном, говорил: «Вулф был прирождённый певец, он был очень музыкален, но память его была устроена так, что уж если он что-то запоминал, это было навсегда — и если он что-то запомнил неправильно, исправить это было уже нельзя, так что надо было принаравливаться к нему».



Звёзды Chess в начале 1960-х: слева направо — Санниленд Слим, Уилли Диксон (сидит), неизвестный (стоит), Букка Уайт, Мадди Уотерс, Пи Ви Мэдисон, Отис Спэни, неизвестный (стоит), Биг Джо Уильямс (сидит)

Так или иначе, 1960-е не были лучшим временем для чикагского блюза — прежде всего потому, что вокруг этого вида музыки стремительно изменилась социальная ситуация. Да, «конюшня» Chess пополнилась замечательными музыкантами, часть которых Диксон привел с собой с *Cobra Records* (Отис Раш, Бадди Гай), но в то же время ряд музыкантов-ветеранов один за другим уходили из жизни — Сонни Бой Уильямсон II, Элмор Джеймс, Литтл Уолтер, Джей Би Лёнуар... Постепенно из крупных блюзовых звёзд прошлого на Chess остались только Хаулин Вулф и Мадди Уотерс.

Движение за гражданские права афроамериканского населения, приход музыки соул — все это меняло тот расклад, к которому привыкли братья Чесс. Прирождённые бизнесмены, они, конечно, приспосабливались к новой ситуации. Джаз и госпел внезапно оказались более успешными направлениями деятельности компании, чем блюз, который принёс ей коммерческий успех в 1950-е. Блюзовое направление постепенно сворачивалось. Последний блюзовый хит Chess последовал в 1966 г. — это была песенка Уилли Диксона «*Wang Dang Doodle*» из репертуара Хаулин Вулфа, перепетая молодой певицей Коко Тейлор и выпущенная дочерним лейблом, *Checker*. После этого ни одна блюзовая запись Chess не попадала в хит-парады синглов: этот факт свидетельствовал о том, что всего в течение шести-семи лет блюз полностью потерял массовую чернокожую аудиторию, покупавшую синглы, и теперь его основную аудиторию составляли белые студенты, ориентировавшиеся на альбомы, — а Chess не слишком успешно приспособилась к изменениям на блюзовом рынке, хотя на джазовом рынке вовремя перешла к альбомному формату. Кстати, любопытно, что Chess не выпускала альбомов ни в одном жанре вплоть до 1956 г., и самым первым альбомом в каталоге фирмы был саундтрек к фильму «*Rock, Rock, Rock*» — первый в истории рок-н-рольный альбом-саундтрек.

Тем не менее вплоть до 1966 г. в коммерческом плане дела Chess шли вполне успешно: изменения в жанровой структуре продукции компании до поры не сказывались на её прибылях. В конце 1966 г. компания покинула здание на Южной Мичиган-авеню, где успешно проработала почти 10 лет,

и переехала в шестизэтажное здание на Восточной 21-й улице, номер 320 — так называемый комплекс *TerMar Studios*, где у *Chess* была теперь не только собственная звукозаписывающая студия и мастеринговая студия, но и собственный цех производства виниловых грампластинок, мастерская по их упаковке и отдел оптовой продажи и дистрибьюции.

Блюзовых записей в продукции *Chess* становилось все меньше и меньше. Джазовые записи пианистов Рэмзи Луиса и Ахмада Джамала, госпел, соул (за который в компании теперь отвечал продюсер **Билли Дэйвис**, приведший на *Chess* таких музыкантов, как певица **Этта Джеймс** и группа *The Dells* — кроме них, в «конюшне» были также **Фонтелла Бэйс** с её колоссальным хитом «*Resque Me*», **Билли Стюарт** с его соул-версией «*Summertime*» Гершвина, **Литтл Милтон** и др.), рок-музыка (например, первый успешный сингл британской рок-группы *Status Quo* — «*Pictures of Matchstick Men*», 1968), разговорные записи чёрных юмористов — вот что составляло основную массу продукции *Chess Records* на этот момент. Что же до блюза, то пришедший в компанию 26-летний сын Леонарда Чесса — **Маршалл Чесс** — в этот период попытался наконец переориентировать блюзовую продукцию фирмы на новую аудиторию, т. е. белых студентов, предпочитавших альбомный формат. Некоторые эксперименты в этом направлении оказались довольно успешны — например, акустический альбом Мадди Уотерса 1967 г., выдержанный в манере фольклорного кантри-блюза, где неожиданно для всех на акустической гитаре, имитируя манеру довоенных мастеров сельского блюза, блистательно сыграл блюзмен нового поколения, у всех ассоциировавшийся исключительно с электрическим звучанием, — **Бадди Гай** (*Buddy Guy*). Но основная масса попыток осовременить звучание блюза, связанных в основном с идеями Маршалла Чесса, была, по мнению ценителей жанра, просто ужасна — особенно «психоделические» альбомы Хаулин Вулфа и Мадди Уотерса, где их исконная блюзовая манера была механически — и совершенно не органично — смешана с не слишком удачно воспроизведённой манерой игры тогдашних рок-групп. По настоянию Хаулин Вулфа, на обложке его

«психоделического» альбома была помещена следующая надпись: «Это — новый альбом Хаулин Вулфа. Он ненавидит эту запись» Правда, там было ещё и третье предложение, добавленное Маршаллом Чессом: «Он и свою электрогитару поначалу не любил».

Положение *Chess* пошатнулось только к концу 1960-х. И связано это было не с коммерческими неудачами: в том виде, в каком компания находилась к 1969 г., она могла существовать ещё довольно долго. Связано это было с тем, что Леонард Чесс, которому в тот момент был всего 51 год, очень устал ею заниматься (вспомним: четыре лейбла, студия, радиостанция, издательство).

В январе 1969 г. Леонард Чесс неожиданно для всех продал компанию *Chess Records* корпорации *General Recorded Tape* за 11 миллионов долларов.

Условием продажи было то, что лейбл будет продолжать развиваться в соответствии с собственной политикой под руководством прежних людей. Однако *GRT*, у которой этих когда-то независимых лейблов был вагон и маленькая тележка, не слишком заботилась о новых сотрудниках, которые из прежней атмосферы патриархального, семейного бизнеса попали в бездушную систему корпоративной дисциплины. Колесо *Chess* стало давать сбои, и тут из него внезапно выпала ось: 16 октября 1969 г. 52-летний Леонард Чесс, у которого было не очень здоровое сердце, умер от сердечного приступа за рулём собственного автомобиля, возвращаясь с работы домой.

Последовал скоротечный распад творческого ядра лейбла. В начале 1970 г. свою последнюю запись для *Chess* сделал продюсер Уилли Диксон, который к этому моменту почти полностью переориентировался на многочисленные собственные проекты — от «Фестивалей американского фолка и блюза» в Европе до независимого продюсирования для самых разных лейблов, в том числе и своих собственных. В 1971 г. из фирмы одновременно ушли Фил Чесс (который не намного пережил своего брата: он умер в 1973 г.) и Маршалл Чесс, перешедший в лондонскую компанию *Rolling Stones Records*. С *Chess* ушли практически все мало-мальски значимые музыканты, и к 1972 г. здание на 21-й улице почти

опустело — только студия *Chess TerMar* ещё продолжала работать. Летом 1975 г. корпорация *GRT* попыталась избавиться от остатков *Chess* и едва успела полностью разрушить когда-то успешный лейбл, как в августе того же года сама была подвергнута банкротству. Здание *Chess TerMar* было продано под перепланировку, и из него вынесли на улицу, а затем разрезали бензопилой и продали на асфальтовый завод для переплавки 250 тысяч экземпляров не нашедших сбыта виниловых пластинок с лейблом *Chess Records*. Каталог *Chess* купила базировавшаяся в Нью-Джерси компания *All Platinum Records*, и лейбл *Chess* превратился в ещё один лейбл переизданий. В настоящее время все мастер-ленты обширного каталога *Chess* контролируются компанией *MCA*, а через неё — международным концерном *Berthelsmann Music Group*, благодаря которым практически все исторические записи лейблов *Chess*, *Checker*, *Cadet* и *Argo* были переизданы в формате CD в течение 1980–1990-х гг.

Так завершилась история одной из самых значительных компаний в истории музыки XX в. — группы лейблов, объединенных вокруг братьев Чесс. Оставшись в истории как наиболее значимая фирма грамзаписи в Чикаго, *Chess Records*, в отличие от своих современников и соперников — как ныне не существующих *Duke*, *Peacock* и *Cobra*, так и существующей и поныне *Delmark Records*, — ещё в 1950-е гг. по своему значению вышла далеко за рамки чисто регионального лейбла, превратившись в одну из тех компаний, которым удалось выработать собственную эстетику, найти глубоко индивидуальный подход к тем или иным видам музыки, позволявшим с уверенностью говорить о существовании не просто продукции *Chess*, но и особого «звучания *Chess*» — звучания, лёгшего на карту музыки прошедшего столетия наряду с «мемфисским звуком» или «детройтским звучанием», о которых речь пойдет в следующих главах.

ЗВУК МЕМФИСА

Нам уже приходилось говорить о Мемфисе, штат Теннесси, — городе, в середине прошлого века олицетворявшего передний край социальных изменений в США, городе, где интеграция белой и чёрной части общества находилась — по крайней мере, в культурном плане — на одной из самых высоких ступеней, особенно на фоне традиционно расистской, непримиримой к «чёрному» элементу части США — их Юга. Собственно, **Мемфис** — не совсем Юг, поскольку в период гражданской войны 1860-х гг. находился на стороне северян. Это северная граница Юга, именно здесь был перевалочный пункт для тех сотен тысяч, миллионов чёрных американцев, которые начиная с конца 1910-х и вплоть до начала 60-х двигались на Запад и Север в поисках работы и лучшей жизни. Многие из них здесь и оседали.

Население округа Мемфиса в 50–60-е гг. приближалось к миллиону человек. Именно в Мемфисе происходило столь значительное взаимооплодотворение белой и чёрной ветвей популярной музыки, что здесь стало возможным появление феномена белого популярного певца, певшего в «чёрной» манере, — Элвиса Пресли (о чём мы уже подробно рассказывали в соответствующей главе). И именно в Мемфисе десятилетием позже происходило развитие одной из важнейших школ нового направления музыки темнокожего населения, получившей название *soul*. Была ещё одна школа, в коммерческом плане куда более популярная, — детройтская (по названию основного лейбла именовавшаяся *Motown*), но творческое первенство, несомненно, принадлежало Мемфису. Интересно, что обе школы сформировались вокруг

определённых групп продюсеров, даже вокруг конкретных студий. Обе, конечно, заслуживают отдельного разговора, но начать хотелось бы именно с Мемфиса — просто потому, что мемфисская школа соул-музыки возникла чуть раньше.

Ветвь соул-музыки отличалась от своих непосредственных предшественников на древе истории развития жанров и видов популярной музыки XX в. — в первую очередь ритм-н-блюза — тем, что исключительно на чёрную аудиторию была ориентирована недолго, буквально три-четыре первых года своего развития. Уже в 1965–1966 гг. начался массовый всплеск интереса широкой белой аудитории к этой музыке, что означало и широкий коммерческий успех: ещё бы, ведь чисто афроамериканская аудитория в те годы составляла всего 11% населения Америки (сейчас 12%).

Что такое соул? История с определением этого термина схожа с определением слова «джаз» — ведь его общепринятой и однозначной дефиниции не существует и сейчас. Легендарное определение, данное джазу Луи Армстронгом («Если ты спрашиваешь, ты никогда этого не поймёшь»), годится, пожалуй, и здесь. Во всяком случае, одна из первых и самых известных попыток определить термин *soul* была дана в 1969 г. в книге «*Rock Encyclopedia*» Лиллиан Роксон, и эту попытку смело можно сравнивать с определением Сатчмо. «Это есть — или этого нет, — писала Роксон. — В обоих случаях определить то, что есть, или то, что отсутствует, невозможно. Если ты довольно пожил, если боль сопровождала тебя постоянно и отчаяние поселилось в сердце, лёгких и потрохах, то, как бы хорошо ни было тебе в дальнейшем, отенок горя всегда остаётся на тебе. Он становится частью тебя, так что ты не можешь петь или играть без того, чтобы этот оттенок не проявился, и ты начинаешь понимать, о чём поют Арета Франклин или Отис Реддинг...»

Эмоциональное и декларативное, это определение тем не менее не даёт представления о собственно музыкальной стороне дела. Каждое слово из сказанных Роксон о соул можно применить и к другим исконно афроамериканским видам музицирования — например, кантри-блюзу. Что же касается собственно музыки, то соул характеризуется в первую

очередь особенностями вокальных партий, перенятыми из практики госпелз — афроамериканского церковного пения (характерные вокальные мелизмы, вопросно-ответная форма построения вокальной партии, наличие «разговорных» — декламируемых, а не пропеваемых — фрагментов и ломаной, репетитивной т. е. основанной на повторениях, фразировке), сочетающимися с сугубо светскими (а в случае с мужским вокалом — откровенно «самцовыми») текстами песен и пришедшим из ритм-н-блюза доминированием моторной ритм-секции, подчёркнутой в общем звучании. Первым провозвестником прихода соула в хит-парады поп-музыки был **Рэй Чарлз**: именно в его записях второй половины 50-х, спродюсированных Джерри Уэкслером для *Atlantic Records*, появляется это характерное сочетание вокальной манеры и вокальных аранжировок сугубо религиозной музыки (госпелз) с настойчивой, динамичной ритм-секцией, пришедшей из светского, развлекательного ритм-н-блюза (достаточно вспомнить его хиты «*What'd I Say*» или «*I Got A Woman*») — правда, у Чарлза ритм-секция играла ещё довольно изысканно, с использованием по-джазовому изощрённых сложных рисунков тарелок ударной установки, что в подлинном соуле 60-х отпало за ненадобностью, сменившись простыми, часто даже примитивными, но чрезвычайно драйвовыми четырёх- и особенно восьмидольными моделями.

Таким образом, говорить о соуле-музыке как об отдельном, совершенно новом жанре трудно: это развитие традиций, а не создание их. Однако успех соула связан не только с творческим переосмыслением прежних традиций популярной музыки, но и с изменившейся социальной ситуацией. В американском обществе эти годы — период так называемого интеграционизма. Барьеры между чёрной и белой частями общества начинают если не рушиться, то трещать. Культура чёрного населения уже не просто воздействует на культуру белых — белые начинают потреблять её «как есть». Если бы не мощное интеграционалистское движение тех лет, если бы не два «лета свободы» на Юге (1964 и 1965 гг.), в которых участвовало огромное количество белых студентов высших учебных заведений — соул, как перед ним ритм-н-блюз и электрический чикагский блюз, продолжал бы существовать только

в «расовых» хит-парадах и только на «расовых» лейблах, а из белых его, как чикагский блюз 50-х, по-прежнему слушали бы только британцы.

Но социальная ситуация изменилась, и соул попал в поле зрения крупных лейблов, вдохновленных в первую очередь примером пионера движения мейджор-лейблов — *Atlantic*, во главе которого стояли братья Ахмет и Несухи Эртегуны (кстати, ещё одни братья-иммигранты, на этот раз из Турции). Летом 1965 г. новая социально-экономически-музыкальная реальность вытолкнула на вершины американских хит-парадов сразу два манифеста соул — «*In The Midnight Hour*» певца **Уилсона Пиккетта** и «*Papa's Got A Brand New Bag (Part 1)*» **Джеймса Брауна**.



Бил-стрит, средоточие музыкальной жизни Мемфиса

В истории Уилсона Пиккетта тоже не обошлось без продюсера *Atlantic* **Джерри Уэкслера**, который на этом лейбле отвечал за ритм-н-блюз (и, кстати, сам и изобрел этот термин ещё в 40-е гг., когда работал в профессиональном журнале музыкальной индустрии — *Billboard*, чтобы заменить грубо расистское понятие «расовые записи»). В 1963 г. Уэкслеру

в руки попала демозапись Пиккетта, который к тому моменту покинул небезуспешную детройтскую вокальную группу *The Falcons*. Это была песенка под названием «*If You Need Me*». Уэкслеру она понравилась, он купил у Пиккетта права на текст и музыку и спродюсировал запись, в которой песенку пел один из ведущих артистов ритм-н-блюзового каталога *Atlantic* **Соломон Бёрк**. Однако, купив текст и музыку, *Atlantic* как-то упустил из виду выкупить и демозапись, так что, когда запись Бёрка должна была поступить на рынок, Уэкслер обнаружил, что принадлежащая ритм-н-блюзовому певцу **Ллойд Прайсу** компания *Double-L Records* уже выпустила песенку в исполнении Уилсона Пиккетта! В интервью, данном позднее, писателю Питеру Гуральнику Уэкслер вспоминал: «Сначала я попытался узнать, можно ли заблокировать релиз *Double-L Records* юридическим способом, но быстро выяснил, что это невозможно, потому что все права на ту запись были у Пиккетта. Тогда мне пришлось вернуться в звукозаписывающий бизнес, чтобы защитить своего артиста. Я сам спродюсировал запись, впервые за много лет вновь войдя в студию и вновь почувствовав знакомую радость работы с музыкой». Это был шаг, достойный уважения: Уэкслер не стал давить на Пиккетта, а просто спродюсировал свою версию записи, оказавшуюся более успешной, — версия Бёрка поднялась в хит-парадах до 2-го места в категории «ритм-н-блюз» и до 37-го — в категории «поп», тогда как версия Пиккетта, показавшись на 30-м месте в ритм-н-блюзовом чарте, в поп-чарт так и не вошла. Пиккетт был впечатлен этим эпизодом и два года спустя подписал контракт с *Atlantic*.

И тут на сцене возникает Мемфис. В 1965 г. Уэкслер отвез Уилсона Пиккетта в Мемфис, чтобы сделать запись на студии *Stax Records*. Компания *Stax* комбинировала функции лейбла грамзаписи и звукозаписывающей студии, которой мог пользоваться любой другой лейбл. Названная так в 1961 г. по первым буквам фамилий своих основателей, **Джима Стюарта** и **Эстеллы Акстон**, фирма эта к тому моменту была на рынке уже почти пять лет (она была основана в 1960-м под названием *Satellite Records*), и её мемфисская студия успела достаточно прославиться специфическим звучанием, получившим название «мемфисский звук».



Эстелла Акстон и Джим Стюарт (фото: материалы телепрограммы «Sweet Soul: Stax/Volt Revue — Live in Norway 1967» телеканала WLIW21, Нью-Йорк, автор Bill Carrier)

Владельцы компании были забавной парой. Они были родными братом и сестрой: Эстелла была на 12 лет старше Джима (который родился в 1930 г.) и была учительницей в его классе, когда он пошёл в школу. Их отец, Декстер Стюарт, был фермером, который в годы Депрессии подрабатывал каменщиком и обойщиком. В 1940 г. он купил сыну гитару, и тот любил по субботам слушать радиопередачи из *Grand Ole Opry*, главного концертного зала кантри-музыки в Нэшвилле, в западной части штата, и подбирать на гитаре мелодии, которые играли за сотни километров от него. Впоследствии он научился по слуху играть на фиддле (примитивной скрипке, используемой в кантри-музыке), однако пределом его карьеры музыканта была работа в утренних шоу кантри-радиостанции *WDIA* в Мемфисе. Дело не пошло. Стюарт бросил музыку, стал работать в банке, потом служил в армии (правда, в период службы он играл на скрипке в оркестре). Вернувшись из армии, он воспользовался так называемым

G. I. Bill (законом о государственной поддержке увольняющихся в запас солдат, которые могли за счёт государства получить образование) и поступил в Мемфисский университет, где основной его специализацией был менеджмент, а второй — музыка.

Однако его главным увлечением была звукозапись. Буквально «на коленке» он сделал запись двух пьесок в собственном исполнении и стал ходить с ними по городу, предлагая свои услуги независимым лейблам. Нигде, в том числе на знаменитом *Sun Records*, его и слушать не хотели. Помог ему только его парикмахер, Эрвин Эллис, у которого... тоже был независимый лейбл. Именно Эллис объяснил Стюарту некоторые базовые вещи, касающиеся звукозаписи, работы лейбла и авторских прав. И именно он ссудил Джиму кое-какое оборудование, чтобы начать строить студию.

Первые записи Джим сделал в 1958 г. как раз на принадлежавший Эрвину Эллису портативный катушечный магнитофон — в гараже дяди своей жены, рассчитанном на две машины. Он записал пару пластинок своих приятелей, кантри-музыкантов. Пластинки не продавались.

Тогда Стюарт обратился к своей сестре. Посоветовавшись с мужем, она перезаложила свой дом и профинансировала лейбл своего брата, став его совладелицей. Внесённых ею восьми тысяч хватило, чтобы выкупить доли в *Satellite Records*, принадлежавшие двум приятелям Стюарта, и купить неплохой по тем временам студийный моно-магнитофон *Ampex 350*.

В 1960-м Стюарт и Акстон начали строить собственную студию. За 150 долларов в месяц они сняли здание заброшенного кинотеатра на углу улиц Ист-Маклемор и Колледж. В кондитерской лавке, расположенной в передней части здания, Эстелла Акстон открыла магазин грампластинок, от которого в первые годы прибыли было больше, чем от студии. Продавцом стал работать парнишка по имени **Стив Кроппер**, а одним из первых завсегдатаев магазина стал ещё более юный житель соседнего квартала по имени **Букер Ти Джонс**, который постоянно приходил поболтать с Кроппером о джазовых пластинках. Впоследствии эти двое стали выдающимися музыкантами и ядром студийной группы *Stax Records*.

В зале кинотеатра расположилась студия: для этого только потребовалось (по выходным или после основной работы) выдрать прибитые к полу ряды стульев, покрыть полы ковром, выгородить на сцене кинотеатра аппаратную, завесить стены плотной тканью и построить помост для ударных. Единственной работой, за которую пришлось платить профессионалам, была развеска звукоизоляции на потолке: брат и сестра боялись высоты. Хотя весь ремонт стоил 300 долларов, владельцы новой студии едва на нём не разорились. Срочно был нужен хит. Стюарт записал в новой студии песенку «*'Cause I Love You*» в исполнении опытного чёрного ритм-н-блюзового певца **Руфуса Томаса** и его 17-летней дочери Карлы. Хит получился: его заметил Джерри Уэкслер на *Atlantic*, и именно с этой песенки началась история взаимоотношений *Stax* (тогда ещё *Satellite*) и *Atlantic*, которая взялась осуществлять национальную дистрибуцию мемфисской компании.

Мемфис расположен, строго говоря, на Юге, хотя в годы Гражданской войны восточная часть штата Теннесси, где он находится, поддерживала северян-аболиционистов. Самые яростные «антинегритянские» атаки белых расистов в годы борьбы за гражданские права чёрных (а 1965-й был одним из самых напряжённых годов этой борьбы) имели место в графствах Хэйвуд и Файетт, буквально в нескольких милях к востоку от Мемфиса. Но сам Мемфис был вполне интеграционистским городом — интеграция белой и чёрной культур в нём зашла так далеко, что, как мы уже подчеркивали, именно в Мемфисе появился Элвис Пресли, именно в Мемфисе он, белый, пришёл в студию белого звукоинженера Сэма Филлипса, чтобы записать свой первый хит — песенку чёрного блюзмена Артура «Биг Боя» Крудаса «*That's All Right*». И, хотя величайшие хиты *Sun Records* Сэма Филлипса были в 50-е записаны белыми (Элвисом, Джерри Ли Луисом и Карлом Перкинсом), *Sun* был в первую очередь блюзовым лейблом, и в студии Филлипса записывались все великие блюзмены, от Хаулин Вулфа до Литтл Минтона и Руфуса Томаса.

Stax продолжил традиции *Sun*: первым коммерческим успехом этой компании в 1961 г. была запись чёрного дуэта

Руфуса и Карлы Томас, а первой записью, попавшей в десятку национального хит-парада, — «*Last Night*» в исполнении преимущественно белой группы *The Mar-Keys*, где на саксофоне играл сын основательницы фирмы Эстеллы



Booker T. and the MGs: Дональд Дани, Букер Ти Джонс, Стив Кроппер, Ал Джексон; духовики *Mar-Keys* — Эндрю Лав, Уэйн Джексон и Пэкки Акстон (все — слева направо; фото: материалы телепрограммы «*Sweet Soul*: Stax/Volt Revue — Live in Norway 1967» канала WLIW21, Нью-Йорк, автор Bill Carrier)

Акстон — Пэкки. *The Mar-Keys* быстро разделились на два состава, поскольку некоторые её участники не хотели или не могли ездить на гастроли. Оба получившихся состава принадлежали к числу лучших в плане инструментального мастерства в тогдашней популярной музыке: один назывался *Memphis Horns*, другой — *Booker T. and the MGs* (*MG* означало «мемфисская группа»). В первый состав вошли все духовики *Mar-Keys*, во второй — уже знакомый нам органист Букер Ти Джонс и барабанщик Ал Джексон (все вместе эти музыканты по-прежнему иногда записывались как *The Mar-Keys*, превратившиеся в чисто студийный проект). Но, если *Memphis Horns* вскоре стали одной из лучших наёмных духовых секций в стране, охотно и много выступающей и записывающейся с самыми разнообразными солистами, то *Booker T. and the MGs*, дополненные гитаристом

Стивом Кроппером (бывшим продавцом магазина *Satellite Records*) и отличным бас-гитаристом **Дональдом Данном** по прозвищу «Утёнок Дональд», выпускали множество своих собственных (и достаточно успешных) записей, а кроме того — записывались в качестве сопровождающего коллектива с соул-звёздами *Stax*, превратившись в своего рода *house band* («домашний оркестр») этого лейбла и его студии. Игра *MGs* звучит на записях **Отиса Реддинга**, **Карлы Томас**, дуэта *Sam & Dave*, **Эдди Флойда**, **Джонни Тейлора** и других соул-героев 60-х. Если вы смотрели легендарный фильм «*Blues Brothers*» (1980), то наверняка запомнили как минимум двух участников *MGs*: Стив Кроппер — тот самый длинноволосый бородатый гитарист в этом фильме, а Утёнок Данн играет в группе «Братьев Блюз» на бас-гитаре.

Интересно, что группа эта была в основном белой — кроме двух афроамериканцев, Букера Ти и Ала Джексона; при этом, хотя «домашний оркестр» другого ведущего соул-лейбла — *Motown Records* в Детройте, возглавляемый чернокожим клавишником Эрлом Ван Дайком, — был, грубо говоря, чернее с виду, но *MGs* звучали куда более «по-южному». Огромный успех чёрных певцов *Stax Records* в сопровождении белой группы *MGs* означал новую тенденцию в популярной музыке, которую журнал «*Billboard*» впоследствии определил следующим образом:

«Мемфисский звук был куда чернее, чем то, что предлагали *Motown* или *Atlantic*. Замешанный на иле Миссисипи и корневом сельском блюзе, он пользовался большим спросом у белых покупателей, сигнализируя, что белый рынок был готов к “настоящей вещи” — не белым ребятам, поющим и играющим по-чёрному, и не чёрным вокалистам, поющим по-белому, но к чёрным певцам, поющим по-чёрному».

Студия *Stax* располагалась довольно далеко от центра города и знаменитой Бил-стрит, «самой блюзовой улицы Америки». Намного ближе к Бил-стрит находился мотель *The Lorraine*, где обычно останавливались все музыканты, приезжавшие работать на *Stax*. Популярность этого места у музыкантов продолжалась ещё с 30-х гг., когда он был мотелем

«только для чёрных» и в нём останавливались все джазовые знаменитости. Позже, в 1968 г., именно в этом мотеле застрелят великого борца за гражданские права чёрных Мартина Лютера Кинга, и полиция окружит здание *Stax Records*, потому что получит сообщение, что толпа негодующих чернокожих идет громить здание и бить белых музыкантов. Никто, правда, громить здание не пришёл.

К тому моменту, когда Джерри Уэкслер привёз Уилсона Пиккетта в Мемфис, отношения между *Atlantic* и *Stax* уже существовали: именно через *Atlantic* осуществлялась национальная дистрибуция продукции мемфисского лейбла. Ещё в начале 1965 г. ведущий звукоинженер *Atlantic*, **Том Дауд**, приехал в Мемфис, чтобы сделать в студии *Stax* запись молодого соул-певца Отиса Реддинга, впоследствии выпущенную на филиале *Stax* — лейбле *Volt*. Но приезд Уэкслера и Пиккетта значил гораздо больше. Вот как об этом в интервью журналу *Rolling Stone*, данном в 1968 г., говорил штатный студийный гитарист *Stax* Стив Кроппер:

«В то время это был самый впечатляющий союз между людьми из других мест и нашим звучанием. К нам приехал сам Уилсон Пиккетт, который был звездой соул-музыки уже несколько лет, пел во всех этих знаменитых нью-йоркских клубах, работал с этими *Falcons*, которые нам тоже очень нравились... А с ним был сам Джерри Уэкслер. Для нас работать с таким парнем многое значило. Как будто Нью-Йорк стал ближе».

Предполагалось, что команда *Stax* будет не только играть с Пиккеттом, но и писать для него песни. Хотя постоянный артист *Stax* Эдди Флойд работал с Пиккетом в составе *The Falcons*, никто из студийных музыкантов не слышал Пиккетта живьём, поэтому они перед его приездом заслушивали до дыр единственный имевшийся на студии альбом Уилсона, концертную запись, сделанную в театре «Аполло» в Гарлеме. В цитиrowавшемся выше интервью Стив Кроппер так рассказывал об этом: «Меня прикололо, что в конце каждой песни, на аплодисментах, он так ритмично приговаривал: у-у, детка, ну, подожди полуночи... (*yeah, wait for the midnight hour, baby*). Я подумал, что это неслабая идея для песни, и, когда

он приехал, я ему об этом сказал, и он отозвался: «Хорошая идея. Я эти слова уже чёрт знает сколько времени бормочу». Так мы и начали — с этих слов “подожди полуночи”: из них мы сделали целую песню».

Возможно, продюсируй Уэкслер эту запись в Нью-Йорке, Пиккетт так и остался бы без легендарного хита. В Нью-Йорке студийные музыканты получали деньги не за готовую песню, а за час работы, и играли строго по готовой аранжировке. А в Мемфисе все были готовы импровизировать, рождая и отбрасывая идеи прямо в студии, работая в старой доброй технике *head arrangement*, когда аранжировка делается по слуху и существует только в голове музыканта. Джерри Уэкслер позднее говорил об этой записи (эту цитату приводит Герри Херши в книге «*Nowhere To Run*» (1984), одном из лучших источников по истории соул-музыки): «Песня рождалась в соавторстве продюсера и ритм-секции и из их творческого взаимодействия. Мы всё делали инстинктивно, не задумываясь, почему выбираем то или иное решение. Это по-южному. Очень по-южному. Сплошная импровизация».

Одно из важнейших решений для записи песни «*In The Midnight Hour*», её основная ритмическая формула (ставшая одним из основных ритмических паттернов соул-музыки в целом), была именно так симпровизирована продюсером и ритм-секцией, причем, по воспоминаниям участников записи, не на музыкальном инструменте: Джерри Уэкслер *танцевал* ее. Группа вместе с Пиккетом некоторое время играла уже почти готовую песню, пробуя разные ритмические варианты, как вдруг Уэкслер, приплясывая, появился из аппаратной (в студии *Stax* её называли «контрольная будка», потому что она была выгорожена прямо в тон-зале, на сцене бывшего кинотеатра) и, притопывая и щёлкая пальцами, буквально сплясал перед музыкантами эту ритмическую формулу. «Ну-ка, подхватывайте», — распорядился он. Дальше рассказывает Стив Кроппер: «Джерри сказал: ребята сейчас именно так танцуют — подчёркивая акцент на счёт «два». Всего-то навсего надо было оттягивать вторую и четвёртую доли, на которые приходился акцент, — чуть-чуть оттягивать. Как только мы с барабанщиком Алом Джексонсом поймали эту оттяжку, мы заиграли её так естественно,

как будто всегда только так и делали. Бум-да, как и раньше, только с мощным толчком, вот так: ум-ЧА!»

Понятно, что вербализовать это маленькое изменение привычного ритма было довольно сложно, отсюда все эти звукоподражания. Однако факт оставался фактом: именно так в студии *Stax Records* родилась ритмическая формула, которая с тех пор вошла в плоть и кровь соул-музыки — формула, которая позволяла басисту (первым, в той самой исторической записи «*In The Midnight Hour*», её опробовал «Утёнок» Данн) развивать неслыханно независимую от ударных, упругую и моторную басовую партию. С того момента студия *Stax* оказалась на переднем крае развития соул-музыки, и, если нескромным (зато точным) рекламным слоганом детройтского *Motown* был выдуманный адрес «Хитсвилль, США» (буквально — Город хитов), то придуманный в ответ ему слоган *Stax* столь же точно отражал реальность: «Соулсвилль, США» (Душевный город). Этот рекламный приём благодаря соперничеству *Stax* и *Motown* вошел в американский городской фольклор: каждый большой город получил свой «адрес» — например, жители Майами теперь именуют место своего проживания «Вейрдсвилль, США» (Город Чудаков)!

Другой крупной звездой соул-музыки, прошедшей через студию *Stax* в Мемфисе, был певец Отис Реддинг. Родом из Мэйкона, штат Джорджия, он начинал с того, что копировал своего старшего земляка, визжащего и орущего рок-н-рольщика Литтл Ричарда. В 1962 г. 21-летний Реддинг пел в вокальной группе *The Pinetoppers*, которая сопровождала певца Джонни Дженкинса, и как-то согласился подвезти Дженкинса в Мемфис на запись (кстати, для *Atlantic*). Запись Дженкинса быстро кончилась: он не смог справиться со своим материалом. После окончания записи оставалось ещё сорок минут оплаченного студийного времени; тогда Реддинг поболтал со студийными музыкантами *Stax* и напел под их аккомпанемент два номера. Владелец и главный продюсер *Stax*, Джим Стюарт, отверг первую песенку, в которой Реддинг безуспешно копировал Литтл Ричарда; зато вторая песня, «*These Arms Of Mine*», написанная самим Реддингом, ему безоговорочно понравилась, и он подписал с Реддингом

контракт. Песня сразу попала в хит-парады (20-е место в категории «ритм-н-блюз», 80-е — «поп») и положила начало долгому и плодотворному сотрудничеству Реддинга с мемфисскими музыкантами.

Однако при всех этих успехах в 1966 г. компания *Stax* предприняла шаг, который серьёзно подорвал её позиции. В попытке монополизировать «мемфисский звук» Стюарт и Акстон приняли решение закрыть двери своей студии для всех музыкантов, которые не были связаны контрактом со *Stax*.

Первым результатом стал уход Джерри Уэкслера на студию *Fame* Рика Холла в Алабаме, где он стал с успехом записывать новые хиты Уилсона Пиккетта и Перси Следжла. Правда, перед этим он ещё успел записать на *Stax* первый успешный сингл превосходного соул-дуэта из Майами — *Sam & Dave*. **Сэм Мур**, внук негритянского проповедника, в своём родном Майами много занимался церковной музыкой — госпел, но, увидев шоу соул-певца Джекки Уилсона, понял, что хочет заниматься именно этой новой музыкой. Однажды поздним вечером он вёл любительское шоу в одном из местных клубов, как вдруг из кухни вышел кто-то в засаленной белой куртке и колпаке и присоединился к нему, чтобы спеть вместе с ним какой-то поп-хит дуэтом. Этот молодой повар был **Дэйв Прэйттер** из Джорджии, который только что приехал в большой город, чтобы стать звездой, но пока что жарил мясо в ресторане. После неудачной попытки записаться на нью-йоркском лейбле *Roulette* Сэм и Дэйв попались на глаза Джерри Уэкслеру и записались



Sam & Dave (фото: материалы телепрограммы «Sweet Soul: Stax/Volt Revue — Live in Norway 1967» телеканала WLIW21, Нью-Йорк, автор Bill Carrier)



Отис Реддинг (фото: материалы телепрограммы «Sweet Soul: Stax/Volt Revue — Live in Norway 1967» телеканала WLIW21, Нью-Йорк)

в Мемфисе: их первый хит «*Hold On! I'm A-Coming*» достиг первого места в хит-параде ритм-н-блюза. Далеко не все дальнейшие их записи, правда, были связаны со студией *Stax*.

Зато вся карьера Отиса Реддинга была связана именно с этой студией. Он много гастролировал, в результате чего стал первой международной звездой соула: так, в конце 1967 г. читатели журнала *Melody*

Maker, ведущего музыкального издания Британии, объявили его лучшим вокалистом года — впервые за много лет кто-то сменил на этом посту Элвиса Пресли! Однако именно в декабре 1967 г. карьера Реддинга внезапно пресеклась. 7 декабря он отправился в студию *Stax* в Мемфисе, чтобы записать свою новую песню, написанную в Сан-Франциско после сенсационно успешного выступления на поп-фестивале в Монтерее, знаменитом суперфестивале «лета любви». Через три дня он полетел с четырьмя членами своей группы *Bar-Kays* на гастроль. Самолёт разбился в Висконсине. Никто не выжил.

Последняя запись Реддинга, «*(Sittin' On) The Dock of the Bay*», вышла в начале января 1968 г. Это был его первый и последний хит №1 в хит-параде поп-музыки, и первый в истории поп-музыки посмертный хит.

Смерть Реддинга была ударом не только для его поклонников, но и для лейбла *Stax*. К тому моменту Отис был несомненным королем соул-музыки, который, как локомотив, тянул за собой свой лейбл. И вот его не стало. Но буквально через несколько дней после его смерти Джим Стюарт собрал убитых горем сотрудников лейбла — в том числе и студийных музыкантов во главе с Букером Ти Джонсом и Стивом Кроппером — и сказал им, что единственное, что они сейчас могут сделать — это продолжить работу. С виду это было как

раз то, что циничный бизнесмен только и может сказать ранним артистам в час горя. Однако музыканты быстро поняли, что работа исцеляет их горе. Так что 1968 г. оказался для *Stax* по крайней мере не менее успешным, чем предыдущие: *Booker T. & The MGs* записали мощный инструментальный хит «*Soul Limbo*», а певец **Джонни Тейлор** принёс лейблу первый в его истории золотой диск (один миллион проданных экземпляров, в случае с синглом) — «*Who's Making Love*», спродюсированный Доном Дэвисом.

Существование *Stax* продолжалось и в 1970-е гг. — правда, основной творческой силой лейбла стал к тому моменту клавишник **Айзек Хэйз**, в огромных количествах плодивший соул-проекты в коммерческом, сладком стиле, а дистрибуцией лейбла вместо *Atlantic* занялась *Columbia*. Однако история «мемфисского звука» на этом закончилась: зрелое, коммерчески выглаженное звучание мемфисского соул-продукта 1970-х уже ничем не отличалось от записей, делавшихся, скажем, в Нью-Йорке, — и потому, что разработанные в студии *Stax* продюсерские приёмы стали общим местом для соул-музыки, и потому, что после первого ошеломляюще плодотворного десятилетия её развития сама эта музыка вошла в очерченные ею для себя коммерческие рамки, потеряла импровизационный, новаторский дух и превратилась в отрасль поп-музыки, ничуть не менее успешную, чем её белые ветви.

Здания *Stax Records* давно уже нет. Украшавшая его подъезд неоновая вывеска теперь сверкает почти в двух километрах к северу от места расположения студии, на наполненной туристами Бил-стрит. От здания



Здание Stax в 1960-е гг. (фото: материалы телепрограммы «Sweet Soul: Stax/Volt Revue — Live in Norway 1967» телеканала WLIW21, Нью-Йорк, автор Bill Carrier)

остались только несколько кирпичей фундамента, напротив которых, на тротуаре, стоит скромный памятный знак, напоминающий дорожный указатель. Правда, теперь весь этот район называется Стакс, и в нём построен своего рода мемориал *Stax* — небольшой музейный комплекс, который призван улучшить имидж района. Дело в том, что сейчас Стакс — самый бедный район Мемфиса, полный нищеты, помоек и запустения. Буквально в паре кварталов оттуда проходит фешенебельный, сверкающий огнями бульвар Элвиса Пресли. Говорят, для Юга США такие контрасты очень типичны.

ЗВУК МОЛОДОЙ АМЕРИКИ

Говоря об истории наиболее влиятельных независимых лейблов грамзаписи в США — лейблов, отметившихся в истории не только выпуском хитов, но и созданием собственной продюсерской школы, — невозможно обойти вниманием такое явление, как *Tamla-Motown*, или *Motown Records*, или *Motown sound*, или, попросту говоря, «**детройтский звук**». Мы уже говорили в предшествующих главах о крупнейших независимых лейблах 50–60-х гг. — *Chess*, *Modern*, *Stax*. Если говорить об абсолютных цифрах продаж, *Motown* мог бы дать огромную фору всем этим лейблам, равно как и любому другому независимому лейблу тех лет. При этом история детройтской компании (вернее, группы лейблов) *Tamla-Motown* — это не просто история фирмы грамзаписи, это история целого музыкального направления, а одновременно — одна из самых впечатляющих историй успеха в истории шоу-бизнеса, персональная история главы этой империи внутри индустрии грамзаписи, человека по имени **Берри Горди-младший**, крупнейшего чернокожего капиталиста в шоу-бизнесе США в 60-е гг.

Само по себе словечко *Motown* сразу говорит о географическом положении компании: это — сокращение от *Motor Town*, он же — *Motor City*, он же — **Детройт**, на протяжении всего XX в. — столица автомобильной промышленности США, огромный и скучный промышленный город на берегах Великих озёр, в штате Мичиган. Несмотря на свою промышленную природу, а может — и благодаря ей, Детройт издавна обладал довольно сильной индустрией развлечений, быть может, не такой богатой и разнообразной, как в Нью-Йорке, и не

такой обширной и своеобразной, как в Чикаго, но вполне самобытной. И при этом, как и в Чикаго, значительную часть потребителей музыкальной продукции в Детройте — и значительную часть субстрата, на котором, как грибы, появлялись один за другим всё новые талантливые молодые артисты, — составляли афроамериканцы, переселившиеся на Север в предвоенные годы и особенно — в первой половине 1940-х.



Детройт в 1950-е гг.

При этом Детройт никогда, до самого конца 50-х, не производил ни одного национального хита, ни одной национальной звезды, во всяком случае — в области популярной музыки (в отличие от, скажем, джаза), поскольку в Детройте (в отличие от Чикаго, Мемфиса или, скажем, Филадельфии) не было сильного независимого лейбла грамзаписи, который был бы в состоянии прыгнуть с местного уровня на общенациональный. Поэтому, когда в 1960 г. некто Берри Горди-младший, вложив деньги в крохотную фирму грамзаписи своей сестры Анны (лейбл так и назывался — *Anna*),

спродюсировал одну из первых песен из Детройта, попавшую в национальные хит-парады аж на 23-е место — «*Money (That's What I Want)*» в исполнении певца **Барретта Стронга**, в музыкальной индустрии США призадумались.

Песня была не похожа ни на одно направление тогдашней афроамериканской популярной музыки: вместо ослабленного джазового бита с определённой «оттяжкой» относительно базового метра, как у Рэя Чарлза, или чёткого «седлания» ритма, как это практиковалось в госпелз (религиозной музыке афроамериканцев-протестантов), эта агрессивная композиция предлагала мощный, жёсткий ритм, непрерывно опережающий, подталкивающий основной метр.

Уже в июльских выпусках профессиональных журналов музыкальной индустрии появилась полуполосная реклама с физиономией Берри Горди, строго смотревшего в камеру, и сообщением, что «в глубинах Среднего Запада родился новый лейбл, которому на роду написано занять место среди лидеров индустрии — *Tamla*, во главе с одним из молодых и энергичных гениев сегодняшнего музыкального бизнеса, Берри Горди-мл.». Под фото Горди красовалась также надпись «**Мистер Хитсвилль**» (дословно — «господин из Города хитов»). Однако первый релиз нового лейбла, «*Way Over There*» в исполнении ещё никому не известной вокальной группы *The Miracles*, провалился. Несомненно, старейшины индустрии немало похихикали по этому поводу: этот юнец (Горди едва исполнилось тридцать) задумал завоевать мир — и не вылезая при этом из своего Детройта? Ха!

Правда, смеяться им оставалось меньше полугода. Ещё до Рождества 1960 г. в хит-парады ворвались сразу два хита производства Берри Горди, «*Shop Around*» тех же *Miracles* на *Tamla* и «*Bye Bye Baby*» в исполнении певицы **Мэри Уэллс**, выпущенный новым лейблом Горди — *Motown*.

Идея основать собственный лейбл и продюсировать пластинки владела Берри Горди ещё с 50-х. После службы в армии он купил в Детройте магазин *3-D Record Mart*, где торговал джазовыми пластинками, но быстро прогорел и в 1955 г. был вынужден поступить на завод Форда, где собирал автомобили на конвейере. Эта работа была хороша тем, что не требовала ровно никаких интеллектуальных

усилий и оставляла голову незанятой, и это позволяло Горди весь рабочий день мурлыкать какие-то строчки, сочиняя песни. В 1957 г. он таким образом написал (под псевдонимом Тиран Карло) песенку «*Reet Petite*», которую исполнил певец Джекки Уилсон, и она оказалась довольно успешна в коммерческом плане, что принесло Горди первую тысячу долларов авторских гонораров. Тогда же он попробовал свои силы в продюсировании (правда, ещё не для своего лейбла, а для оставившего мало следов в истории популярной музыки *Mark X*) и в поиске талантов, в чём в дальнейшем невиданно преуспел, проявив недюжинное чутьё и хватку: первым же его открытием была увиденная им на любительском конкурсе вокальная группа *The Miracles*, с которой он сразу наладил деловые отношения, обещая им в будущем сногсшибательный успех, — и сдержал свое обещание буквально в течение трёх лет: лейбл *Tamla* был основан им в январе 1959 г., и уже в 1960-м у *Miracles* появились настоящие хиты.



Берри Горди в студии Motown в 1960-е гг.

Горди быстро понял, что ключ к его личному успеху — это полный контроль над музыкальной продукцией. Он скоро бросил свои опыты продюсирования для других лейблов

(хотя делал это весьма успешно — так, спродюсированная им песня «*You Got What It Takes*» в исполнении певца Марва Джонсона, выпущенная «мэйджором» *United Artists*, в 1959 г. попала в десятку хит-парада поп-музыки) и создал собственный лейбл, собственную издательскую компанию, аккумулировавшую авторские права на его песни и песни сотрудничающих с ним композиторов (она называлась *Jobete*, по первым слогам имен троих детей Горди — Джой, Берри 4-й и Терри), а впоследствии — и менеджерскую фирму.

1961–1962 гг. были временем сногшибательного роста *Motown*. Давайте условимся, что под этим названием мы понимаем всю группу лейблов, принадлежавших Берри Горди: *Tamla*, *Motown*, *Gordy*, *VIP*, а также *Workshop Jazz* — джазовый лейбл, который Горди создал, чтобы приманивать для работы с его поп-соул-певцами лучших джазовых инструменталистов Детройта: он был готов мириться с существованием неприбыльного лейбла, чтобы только у него работали лучшие музыканты, которым он, в качестве компенсации за не очень интересную в творческом плане работу в аккомпанементе поп-певцов, давал возможность записывать на этом лейбле собственные джазовые альбомы, продажи которых оказывались, конечно, весьма скромными. Ведущие артисты *Motown* один за другим выпускали череду хитов, написанных как самим Горди, так и его новыми композиторами — Смоуки Робинсоном из *Miracles* и братьями Эдди и Брайаном Холландами. Одни названия этих песен даже сейчас заставляют вздрогнуть сердца знатоков музыки 60-х: «*You Really Got A Hold On Me*» (*The Miracles*), «*Two Lovers*» (**Мэри Уэллс**), «*Do You Love Me*» (*The Contours*), «*Please, Mr. Postman*» (*The Marvellettes*), «*Stubborn Kind of Fellow*», «*Hitch Hike*», «*Pride and Joy*» (**Марвин Гэй**)... Это был совершенно новый стиль и звук: точные, чёткие инструментальные партии самого современного на тот момент звучания; несложные, но идеально просчитанные и бьющие в цель аранжировки; сильные, красивые голоса, каждый со своей индивидуальной изюминкой; а главное — отличные песни, отчётливо городские, не имевшие уже никакой заметной связи ни с сельским блюзом, ни с госпелз, ни даже с городским танцевальным ритм-н-блюзом в его

классической версии конца 40-х, и в то же время выстроенные из хорошо подобранных элементов и первого, и второго, и третьего, актуальные как по звучанию, так и по содержанию — так что Горди не лукавил, придумывая в эти годы новый рекламный слоган для своей продукции: **«Вот он — Звук молодой Америки!»**. Исходя из огромного успеха продукции *Motown*, Горди действительно попал в цель, а главное — непохоже было, чтобы кто-то в музыкальной индустрии США на тот момент мог бросить вызов его успеху.

Впрочем, этот «кто-то» нашёлся вне Америки, а именно — в Великобритании. Охватившие общество США во второй половине 1963 г., после убийства олицетворявшего «Молодую Америку» президента Джона Кеннеди, социальная растерянность и апатия востребовали новый тип популярной музыки — новаторский, жизнеутверждающий и при этом гораздо более, чем предшествовавшие ему направления, ассоциирующийся именно с вышедшей на передний край социальной жизни молодёжью. И этот тип, синтезированный из сходных общественных потребностей четырьмя юными провинциалами из Ливерпуля, составлявшими группу *The Beatles*, и нашедший идеального промоутера в лице ещё одного ливерпудлийца по имени **Брайан Эпстайн**, обрушился на Америку в феврале 1964 г.

Вслед за этим первым делом обрушились цифры продаж и количество релизов американских лейблов в хит-парадах. Причём это касалось не только *Motown*. В 1963 г. из 106 песен, в течение года попадавших в *Top 10*, 37 принадлежали чёрным артистам, и ни одна — британским. Годом позже картина вывернулась наизнанку: 31 сингл принадлежал британцам, а количество чёрных артистов в хит-параде упало до самого низкого значения с 1956 г. — всего 21 песня. Когда журнал *Cashbox* выпускал обычную ежегодную компиляцию хит-синглов за 1964 г., в неё — впервые за много лет — попало всего две песни в исполнении афроамериканцев: «*Hello Dolly*» Луиса Армстронга и один сингл *Motown* — «*My Guy*» в исполнении Мэри Уэллс, первый международный хит детройтского лейбла. Впервые за время существования *Motown* число синглов этого лейбла в хит-параде уменьшилось по сравнению с предыдущим годом, и такого нахрапистого

бизнесмена, как Берри Горди, эта ситуация, конечно, устроить не могла.

В поп-бизнесе и до этого бывали хваткие гении (менеджер Элвиса Пресли — «Полковник» Том Паркер, менеджер «Битлз» — Брайан Эпстайн), но настолько хватких не бывало. Горди происходил из уникально сплоченной афроамериканской семьи, где он был младшим из семерых детей; семья вынуждена была в 1921 г. уехать с Юга потому, что... достигла слишком больших экономических успехов, а следовательно — возбудила недовольство всесильного тогда ку-клукс-клана. И всю свою жизнь Горди действовал по усвоенным в детстве законам: сплочённая, стоящая друг за друга семья — против враждебного мира. Так был организован и его бизнес. Артисты подписывали не только исполнительский контракт: Горди управлял и правами на их музыку, если они сами её писали, и на их концертную и прочую деятельность. При этом артистические доходы и расходы из разных подразделений компании свободно перетекали друг в друга: так, запись (которая в США обычно происходит за счёт артистов) оплачивалась со счетов, куда поступали авторские отчисления, а гонорары обычно выплачивались в счёт будущих продаж. Хотя сторонние адвокаты или менеджеры могли бы посоветовать артистам не заключать такие контракты, ведущие к полному контролю над их творчеством, обычно советовать было некому: у артистов *Motown* не бывало адвокатов или менеджеров со стороны, их карьерой занималась собственная менеджерская и юридическая контора Горди, *International Talent Management Inc.*

Да, артисты теряли в личной свободе, но зато обретали исключительную (и не декларируемую, а действительную) заботу. Горди хотел, чтобы его артисты зарабатывали (как и он), чтобы они при этом были лояльны ему (как его семья) и чтобы они помогали ему ломать расовые барьеры в шоу-бизнесе. Ещё он хотел, чтобы они заканчивали школу: самому ему не довелось — он бросил её в старших классах, так что аттестат зрелости получил только на курсах во время армейской службы.

В 1965 г. *Motown* нужно было восстановить позиции, которые компания утратила в результате «британского вторжения». На этом пути Горди хотел прежде всего использовать

новые силы, которые детройтская компания втянула в свою орбиту непосредственно перед кризисом, — в первую очередь женское вокальное трио *The Supremes* (солидерами которого были вокалистки **Фло Баллард** и **Дайен Росс**) и мужские группы — квартет *The Four Tops* и квинтет *The Temptations*. Эти коллективы оправдали все ожидания Горди: так, *Supremes*, завоевав свой первый хит №1 в июле 1964-го, в последующие месяцы смогли повторить это достижение пять раз, так что обогнать в хит-параде года их смогла только песня Мэри Уэллс «*My Guy*», имевшая успех не только национальный, но и международный. Короче, сверхзадача 1965 г. была решена: если американцы вообще танцевали в этом году, то танцевали они под продукцию *Motown*.

Но самым успешным продуктом все-таки оказались *Temptations*. Изначально это была всего лишь одна из десятков афроамериканских вокальных групп, которые плодились на рубеже 50–60-х гг. в Детройте, как грибы, — такая же разношёрстная, как какая-нибудь уличная шайка, от которых многие из этих групп зачастую не очень-то отличались. Бас-вокалист **Мэл Франклин** с усмешкой вспоминал, что попал в группу совершенно зелёным школьником. Он страшно испугался, когда после школьных занятий к нему направился какой-то парень — незнакомый ему пока лидер-вокалист *Temptations* **Отис Уильямс**: тот был в сверкающих белых ботинках, чёрной кожаной куртке и с длинными завитыми волосами, так что Мэл решил, что это вожак местной шайки, который решил задать ему профилактическую трёпку. Тот, впрочем, всего-навсего хотел пригласить Мэла петь в группе, которой суждено было стать одним из лучших вокальных составов коммерческой соул-музыки 60-х.

Это была не только первая мужская вокальная группа из каталога *Motown*, которая завоевала высшую строчку в хит-параде, — это был один из лучших сценических аттракционов тех лет. Состоящая из пяти высоких, красивых мужчин атлетического телосложения, она могла бы не двигаться вообще, но весь фокус был в том, что *Temptations* двигались на сцене, и как! Двое из солистов, тенора **Пол Уильямс** и **Дэйвид Руффин**, на протяжении одного концертного отделения могли совершить — и совершали — несколько прыжков с полным



The Temptations

переворотом в воздухе, умудряясь при этом не терять дыхания, что приобрело особенно отточенный вид после того, как ими занялся штатный хореограф *Motown*, **Колли Аткинс**, который славился умением подобрать и разработать для каждого коллектива самый подходящий стиль сценического поведения. Именно он, например, решил, что девушки из *The Supremes* не будут танцевать на сцене, потому что у них не было способностей к этому, — и решил взамен одеть их в длиннейшие узкие юбки и поставить им одинаковые изящные жесты.

Но главной силой *Temptations* было не сценическое движение, а песни. Песни им писала главная музыкальная сила *Motown* тех лет — трио *HDH*, или **Холланд — Дозьер — Холланд**, сочетавшее в себе функции авторов песен, аранжировщиков и продюсеров. У «Мотаун» были и другие выдающиеся авторы — Смоуки Робинсон, Норман Уитфилд, — но *HDH* в описываемый период, в 1963–66 гг., были основной движущей силой лейбла.

Брайан Холланд был главным образом инженером звукозаписи — именно он спродюсировал одну из самых удачных записей раннего *Motown*, песенку «*Please, Mr. Postman*»



Холланд-Дозьер-Холланд в 2000-е гг.

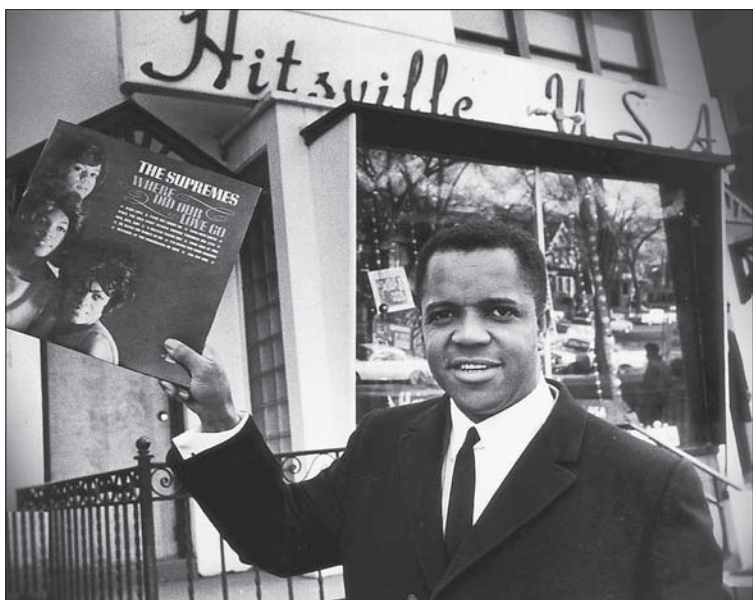
в исполнении девичьего квартета *The Marvelettes* (два года спустя успешно перепетую *The Beatles* в их втором студийном альбоме). **Эдди Холланд**, брат Брайана, в ранние годы небезуспешно записывался для *Tamla-Motown* как вокалист. Наконец, **Ламонт Дозьер** в качестве певца записывался для лейбла сестры Берри Горди — *Anna* (правда, без особого успеха). Втроём эти талантливые уроженцы Детройта сформировали одну из самых успешных продюсерских команд тех лет, в которой были чётко распределены роли и обязанности — и при написании песен, и при аранжировке, и при записи. Брайан занимался гитарами и клавишными, Эдди — ведущим вокалом, а Ламонт Дозьер — бэк-вокалом и ритм-секцией. Что касается сочинения, то мелодия и название песни были обычно за Дозьером, а структура композиции — за Брайаном Холландом. Правда, никто из троих не знал гармонии, поэтому гармонизация придуманной мелодии поручалась кому-то из штатных аранжировщиков компании, причём тональность выбиралась загодя, с учётом возможностей того вокалиста (ансамбля), под кого писалась песня (*HDH* никогда не писали «просто так»). После того как собственно музыка была завершена, Дозьер

и Брайан Холланд шли в студию с сессионными музыкантами и записывали «основной трек» — инструментальное сопровождение (без соло, если оно планировалось). Только после этого они вдвоём шли к Эдди Холланду, который отвечал за тексты песен. Затем результат показывался Горди, и, если он одобрял, вызывались вокалисты и делалась финальная запись. Именно по такой технологии (так разительно отличающейся от того, как делались записи на другом ведущем лейбле соул-музыки тех времен, *Stax*, о чем мы подробно писали в предыдущей главе) в 1963–1966 гг. были записаны десятки песен, из которых двадцать восемь (всего за три года!) попадали в двадцатку лучших поп-песен США, причём двенадцать из них достигали высшей позиции.

Типичная история записи типичного мотауновского хита тех лет — это песня «*Where Did Our Love Go*», ставшая первым значительным успехом для *The Supremes*. *HDH*, вообще-то говоря, написали эту песню для другого девичьего ансамбля — *The Marvelettes*, у которых уже была репутация и популярность, а главное — характерная вокалистка **Глэдис Хортон** с низким, хриплым и очень чувственным голосом. Но Горди забраковал выбор ансамбля и волевым решением передал песню *Supremes*.

Ламонт Дозьер впоследствии вспоминал: «Инструментальные партии были уже записаны, так что *Supremes* ничего не оставалось, кроме как напеть их партии поверх этой записи. Тут выяснилось, что для Дайен Росс — она тогда ещё не называлась **Дайана Росс** — тональность низковата. Мы раньше всегда записывали её в верхнем регистре, и, честно говоря, она там не блистала, благодаря чему только одна их запись до того дня поднималась выше 25-го места. А теперь, стараясь спеть в этой неудобной для неё тональности, она вдруг зазвучала совершенно по-новому — очень чувственно, очень сексуально».

В этой потоковой, чисто индустриальной технологии на один и тот же «базовый трек» могли накладывать вокал три-четыре разных коллектива или солиста, начиная с самых успешных на тот момент, а в случае их неуспеха — точнее, в случае, если результат не нравился Горди, — продолжая всё менее «заслуженными», вплоть до дебютантов.



Берри Горди-младший празднует успех The Supremes
перед входом в здание Motown

Интересно, что в определённой степени такая технология была продиктована довольно скромными техническими возможностями тогдашней студии *Motown*: в ней попросту негде было разместить более или менее крупный состав, и поэтому записи почти всегда делались методом наложения, в последовательности: ритм-секция — вокал — перкуссия — духовые — струнные, причём *HDH* рассматривали третье и пятое наложения как критически важные для их фирменного саунда. Особенно — третье, т. е. перкуссию. Дело в том, что продукция *Motown* предназначалась прежде всего для танцев, а для этого в ней должен был присутствовать очень чёткий, тембрально многообразный и ясно выделенный ритм. Поэтому, делая третье наложение, Холланды и Дозьер выходили в тон-зал сами и начинали с энтузиазмом подчёркивать основные акценты уже записанной ритм-секции при помощи самых разных перкуссивных элементов — тамбуринов, хлопков в ладоши, топанья ногами, щелканья «вудблоками» и даже писком игрушечных пластмассовых молоточков. Этот

приём был настолько характерен для *Motown*, что его взяли на вооружение и другие продюсеры фирмы — так, Айвори Джо Хантер в песне группы *Martha and The Vandellas* «*Dancing in the Streets*» использовал для подчёркивания второй и четвёртой доли... набор потивоснеговых цепей для автомобиля, которыми он гремел об пол студии. И все это срабатывало как нельзя лучше. Продюсер Айзек Хэйз, работавший в те годы на втором главном лейбле соул-музыки — *Stax*, — так отзывался об этой методике: «Конечно, это очень умно — долбить слушателя прямо по башке. Для нас, мемфисских мастеров, в этом не было никакой “души” (*soul*). Зато, блин, как хорошо это продавалось!»

Да, это продавалось, и продавалось здорово: индустриальная технология *Motown* работала почти без осечек. В июле 1965 г. мейджор-лейбл *Columbia* решил выпустить запись 1960 г., сделанную тогда ещё никому не известным детройтским вокальным квартетом *The Four Tops*. Но эта группа на тот момент уже работала, и успешно работала, на Горди. Берри Горди узнал о готовящемся релизе «Коламбии» рано утром и распорядился немедленно перебить конкурентам масть. К полудню Холланды и Дозьер уже написали песню «*It's The Same Old Song*», а участники *Four Tops*, по обычаю большинства музыкантов *Motown* (кроме тех, кто был на гастролях), толклись где-то в здании компании или вблизи него, так что отправить их в студию на репетицию не составило труда. В восемь вечера запись была уже готова, и через три дня песня ворвалась в хит-парады одновременно с релизом «Коламбии», успешно похоронив его («*It's The Same Old Song*» поднялась до пятого места в хит-парадах, тогда как коламбиевская «*Ain't That Love*» — только до 93-го).

К середине 60-х *Motown* превратился в самый крупный по количеству релизов и по объёмам продаж независимый лейбл в мире, а количество выпускаемых им синглов в хит-парадах превысило количество синглов в чартах любого отдельно взятого лейбла тех лет, включая «мейджоры».

Говоря о продюсерской технологии *Motown*, нельзя упустить из виду важнейший момент. Продюсеры компании принимали решения по любым вопросам — кроме, как

это ни парадоксально, сведения! По каждой песне делалось несколько (от трёх до двадцати) вариантов сведения, причём делали их разные инженеры. Если продюсер сам умел выполнять обязанности инженера, он тоже мог сделать свой микс, которому в дальнейшем не отдавалось никакого предпочтения.

Далее все сведённые пленки, сколько бы их ни было, поступали в Отдел записи дисков (*Disc Recording Department*). Отдел изготавливал — в единственном экземпляре — ацетатные диски с каждым из вариантов сведения, которые поступали в святая святых *Motown*, его *Quality Control Department*, говоря в привычных нам терминах — ОТК. Там эти диски придирчиво слушали, выбирали лучший вариант сведения, писали протокол с замечаниями по нему. Приглашали сделавшего этот микс инженера, вручали ему протокол, и... он сводил вещь заново, учитывая сделанные замечания. Работа продюсера на этом этапе считалась уже завершённой.

Образцовое капиталистическое предприятие, *Motown* тех лет обладал не только передовой, по тем временам, технологией производства, но и развитой системой социальной защиты: Горди не только давал своим артистам возможность получить образование или научиться грациозно двигаться, но и предоставлял им юридические и финансовые консультации специалистов своей компании и осуществлял долгосрочное планирование их карьер, что позволяло «конюшням» компании не оскудевать талантами.

Интересно, что на большинстве записей *Motown* тех лет, как и на большинстве записей *Stax*, играет один и тот же инструментальный ансамбль — только не ансамбль Букера Ти, как в Мемфисе, а студийная группа **Эрла Ван Дайка**, в «монтаунской мифологии» иногда именуемая *The Funk Brothers*. Клавешник Ван Дайк сменил в роли руководителя «домашнего ансамбля» своего коллегу **Айвори Джо Хантера**, который сосредоточился на продюсировании; кроме Эрла, в ансамбль входили басист **Джеймс Джеймерсон**, барабанщик **Бенни Бенджамин** и два гитариста, **Роберт Уайт** и единственный белый в ансамбле — **Джо Мессина**. В отличие от «домашнего ансамбля» *Stax*, который был собран из очень

молодых людей (и, кстати, за исключением клавишника Букера Ти и барабанщика Ала Джексона — белых), группа *Motown* состояла из опытных музыкантов, ветеранов детроитской сцены фанки-джаза 50-х, и, если они были менее известны, чем *Booker T and the MGs*, то не потому, что хуже играли, а просто в силу особенностей «конвейера» *Motown*, который выдвигал на передний план только солистов, но не сайдменов. Особенно хорош был исключительно техничный и моторный барабанщик Бенджамин, который в прошлом даже был лидером этого коллектива, но его рассеянность, усугубленная определёнными алкогольными проблемами, вынудила клавишников коллектива принять лидерские обязанности на себя. Горди настолько ценил этот ансамбль, что — в своей обычной манере — буквально купил его на корню, запретив музыкантам ездить на гастроли или записываться со сторонними музыкантами, зато обеспечив им самую лучшую зарплату, возможную для сайдмена в США в те годы — около 50 тысяч прежних, полновесных, не подвергнутых ещё инфляции 70-х гг. долларов в год на каждого! Да, Горди много платил, но многого и требовал. Группа должна была, например, явиться в студию в три утра, если бы это понадобилось, — в полном составе и без жалоб. И — никакой работы на стороне, хотя спрос на эту пятёрку был очень велик. Однажды (в 1965 г.) Горди выяснил, что музыканты всё-таки записались на конкурирующем лейбле, *Ric-Tic*, вместе с тамошним певцом **Эдвином Старром**, — и наложил на них суровый штраф: тысячу долларов на каждого! Тогда владелец *Ric-Tic*, **Эдди Вингейт**, явился на рождественскую вечеринку «Мотауна» и выплатил Горди эти деньги, заявив, что музыканты так хороши, что он будет звать их ещё и ещё и готов каждый раз платить за них штрафы.

Конечно, существование компании, ведущей такую, даже по тем временам, архиконсервативную бизнес-политику, не могло долго продолжаться неизменным. Первая трещина пробежала по политике Горди, когда небольшой бунт внутри компании подняла её самая юная звезда — слепой темнокожий вундеркинд с фантастически гибким и высоким голосом и невероятным умением играть на губной гармонике и клавишных инструментах, которого тогда именовали

Маленький Чудо-Стиви — *Little Stevie Wonder*. К 1966 г. он был с «Мотаун» уже два с половиной года и в один прекрасный день заявил, что ему надоело слушать указания по поводу репертуара, поведения на сцене и вообще по поводу всего. Берри сказал Стиви, что он любит его, но таких, как он, в каждом городе — дюжина на доллар. Стиви предложил Горди обойтись без него. Удивительно, но Горди сдался: на следующем альбоме Стиви Уондера было четыре его собственные песни, и одна из них взлетела до третьего места в хит-параде. Стиви победил, и с этой маленькой победы начались перемены на «Мотауне».

Следующий удар по *Motown* нанесли... перемены в радиоэфире (помните историю лейбла *Black Swan*, который погиб от развития коммерческого радиовещания в 1923-м?). Дело в том, что как раз 1966-й и особенно 1967-й гг. были временем исключительно бурного развития нового коммерческого диапазона ультракоротких волн (того, что в обиходе называется **FM**). Огромные массы молодёжи переставали слушать прежние коммерческие станции на средних волнах и переключались на новых вещателей, которые передавали в основном всякую новомодную, с точки зрения поп-культуры — «неформатную» музыку. «Старые» СВ-станции переориентировались на более консервативную аудиторию, и так получилось, что водоразделом стала продукция *Motown*: она продолжала постоянно звучать на СВ, но на FM (именно поэтому!) её не было. Это отражало более общее изменение баланса сил на музыкальном рынке: чёрные поп-музыканты (а соул в его детройтском варианте, безусловно, был частью поп-культуры) оказались в лагере консерваторов, тогда как на передний край выдвинулись одновременно молодые белые рок-музыканты, радикальные чёрные джазмены и традиционные чёрные блюзмены.

Тем не менее, 1967 г. был весьма удачным для «Мотауна», которому удалось не только не потерять положения на рынке синглов, но и значительно продвинуться на рынке альбомов (в хит-параде альбомов за этот год в верхней десятке побывали шесть альбомов детройтского лейбла).

Но тут последовал ещё один удар. Одним из важнейших и музыкально наиболее изысканных вокалистов лейбла

был тогда **Марвин Гэй** (*Marvin Gaye*) — одарённый музыкант, который, безо всякого указания на то на обложках пластинок, не только пел, но и успешно играл в собственных записях на различных инструментах. Кроме того, он не просто так назывался в рекламных буклетах «принцем Мотауна»: он был женат на Анне Горди, сестре Берри Горди, которая, кстати, была на 17 лет его старше. В 1967 г. он чрезвычайно успешно работал в очень органичном и ярком дуэте с вокалисткой **Тамми Террелл**. И вот во время одного из совместных концертов Террелл упала на сцене, после чего не смогла продолжить петь. У неё диагностировали опухоль мозга. Последовала операция, первая из восьми, которая облегчила её страдания, но привела к тому, что она оказалась не в состоянии запоминать тексты песен. Выступления прекратились. Марвин Гэй самоотверженно поддерживал партнёршу (кстати, она никогда не была его любовницей — это был чисто музыкальный союз), пытаясь помочь ей записываться, но все было тщетно, и в 1970 г. Террелл умерла. Гэй, глубоко потрясённый её смертью, на четыре года прекратил выступления и постепенно отошёл от *Motown* — хотя до этого момента ещё добивался время от времени крупных успехов, как в 1968 г. с синглом «*I Heard It Through The Grapevine*», который продержался на первом месте в хит-парадах семь недель.

Но хуже всего были события конца 1967 г. Подспудно существовавший уже несколько месяцев спор об оплате труда участников продюсерского трио *HDH* вырвался на поверхность. *Motown* подал на них в суд, требуя возмещения четырех миллионов долларов, которые компания якобы недополучила в связи с ненадлежащим выполнением ими контрактных обязательств. Холланды и Дозьер в ответ подали в суд на ту же сумму, вывернув иск *Motown* наизнанку. Конечно, после этой истории их дальнейшее сотрудничество с *Motown* стало невозможным, а между тем некоторые артисты компании в исключительной степени зависели от продюсерской манеры именно этой троицы и не могли столь же успешно работать с другими продюсерами (в первую очередь это касалось группы *The Four Tops*). Последовали проблемы и у других ведущих коллективов

лейбла, прежде всего у *Supremes*, которых раздирали противоречия между основательницей Фло Баллард и солисткой Дайен Росс — теперь уже, впрочем, Дайаной Росс: новое имя ей дал — кто? — правильно, Берри Горди. Годом позже ушел из *Temptations* Дэвид Руффин. Звезда *Motown* начала закатываться, хотя, в отличие от многих других лейблов, эта компания не только не сдалась, но и ещё неоднократно переживала относительно успешные периоды в своей истории. Однако такого процветания и единства, каким детройтский лейбл славился в 60-е, было уже не достичь; естественно, что за всеми этими переменами размылся и характерный «мотауновский» звук, так что продукция лейбла в более поздние годы практически ничем уже не отличалась от коммерческой соул-музыки других лейблов (шаблоны которой были созданы как раз в Детройте). Это не значит, что среди поздних артистов *Motown* не было ярких звёзд с большим коммерческим успехом — были: Стиви Уондер, семейная вокальная группа *Jackson 5*, где самым маленьким певцом был юный **Майкл Джексон**, белая рок-группа *Rare Earth* (Горди выпускал её на одноименном лейбле, принадлежавшем *Motown*), а в более поздние годы — вокальная поп-группа *The Commodores* во главе со сладкогласным **Лайонелом Ричи**...

Но прежнего *Motown* уже не было. В 1972 г. компания ликвидировала свой офис в Детройте и полностью перебралась на Западное побережье, в Лос-Анджелес, закрыв возможно большее количество неприбыльных проектов вроде лейбла *Black Forum*, выпускавшего разговорные записи — от проповедей Мартина Лютера Кинга до декламаций поэта Лэнгстона Хьюза. На следующий год Берри Горди ушёл с поста президента компании, став председателем её совета директоров (президентом стал его заместитель с 1967 г., а до этого — президент лейбла *Vee Jay*, Эуорт Эбнер II). Впрочем, Горди не пристало унывать. В 1976 г. он заметил: «За последние 16 лет я заработал 367 миллионов долларов. Наверное, я что-то делал правильно!» В 1988 г. 59-летний Берри Горди продал всю корпорацию *Motown* концерну *MCA*, и на этом история детройтского лейбла в её чистом виде завершилась.

ЛИДЕР НЕЗАВИСИМЫХ

На ком держался Atlantic

Atlantic. Одно из немногих в истории современной музыки названий лейблов, которое одинаково много скажет ценителям самых разных видов музыкального искусства, особенно периода 1950–1960-х гг. Для кого-то *Atlantic* — это саксофон **Джона Колтрейна** времён «*My Favorite Things*», для кого-то — гитара **Эрика Клэптона**, для кого-то — голоса **Рэя Чарлза** или **Бобби Дарина**. Всё это (плюс многое, многое другое) — один лейбл, более того — одна команда продюсеров и звукоинженеров, на протяжении двух десятилетий (с конца 40-х по конец 60-х) насчитывавшая всего несколько ключевых имен, среди которых — владельцы компании, братья **Ахмет** и **Несухи Эртегун** (*Ahmet & Nesuhi Ertegun*), продюсеры **Джерри Уэкслер** (*Jerry Wexler*), **Херб Абрамсон** (*Herb Abramson*), **Ариф Мардин** (*Arif Mardin*), а также звукоинженер **Том Дауд** (*Tom Dowd*). Эта команда создала не просто лейбл, а крупнейшую независимую (не принадлежавшую так называемым «мэйджорам») компанию звукозаписи, сила творческой политики которой была такова, что даже после вхождения её в состав гиганта *Warner Bros* в 1967 г. менеджмент и направления деятельности лейбла долгое время оставались неизменными.

Все началось с братьев Эртегунов, точнее — с младшего, Ахмета. Эртегуны приехали в Америку из Турции, где их фамилия произносится как **Эртегюн** (сами они именно так её и произносили даже в США, где их называли Эртегунами).

Оба они родились в Стамбуле, который на европейских картах тогда ещё значился как Константинополь — Несухи в 1917-м, Ахмет — в 1923 г. В Америке, где их отец представлял молодую Турецкую республику в качестве посла, они получили хорошее образование, и в 1948 г. 25-летний Ахмет вместе со своим другом Хербом Абрамсоном создал в Нью-Йорке лейбл *Atlantic*, основными направлениями деятельности которого на тот момент были традиционный джаз, ритм-н-блюз и музыка кабаре.

Старший, Несухи, в это время ещё пытал счастья в других местах, хотя и в том же направлении. Страстью Несухи был джаз. Ещё когда он жил в Вашингтоне, где служил отец (1941–1944), Несухи Эртегун пробовал себя в организации джазовых концертов. После смерти отца в 1944 г. он переехал в Лос-Анджелес, где занимался менеджментом ансамбля легендарного нью-орлеанского джазмена-ветерана **Кида Ори**, а затем организовал ориентированную на традиционный джаз фирму грамзаписи *Crescent*. С 1946-го по 1951 г. он руководил другим лейблом, первоначально той же направленности — *Jazzman*; в этот же период он писал о нью-орлеанском традиционном джазе в журнал *Record Changer*, редактором которого служил во второй половине 40-х. Однако его вкусы быстро прогрессировали, и он с энтузиазмом впитывал новые джазовые веяния.

С 1951-го по 1954 г. Несухи Эртегун читал в одном из крупнейших университетов США, *UCLA* (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе), первый в истории официальный курс истории джаза. В данном случае «официальный» означает не содержание курса, а его правовое положение: впервые в истории американской системы образования студенты смогли выбирать для программы своего обучения историю джаза не в качестве дополнительного предмета, а в качестве курса, дающего «кредиты» — баллы, суммирующиеся в конце семестра для подсчета успешно пройденных курсов (студент должен набрать определённое число «кредитов»). Затем последовала работа на двух лейблах, ориентированных уже не на диксиленд, а на современный джаз — *Good Time Jazz* и *Contemporary*. Наконец, в середине 50-х Эртегун-старший переезжает в Нью-Йорк и присоединяется к своему брату

Ахмету и Хербу Абрамсону в качестве директора *Atlantic* по артистам и репертуару. Впрочем, в этом качестве Несухи не слишком много занимался ритм-н-блюзом и другой популярной музыкой того времени, которая в те годы составляла значительную (и весьма коммерчески успешную) долю в продукции лейбла. Он оставался верен джазу. Именно благодаря Несухи на *Atlantic* выходили великолепные записи *Modern Jazz Quartet*, Джона Колтрейна, **Чарлза Мингуса**, **Орнетта Коулмана**, **Эдди Харриса**, **Хэнка Кроуфорда** и других великих музыкантов того времени.

Хотя период активной работы Несухи на *Atlantic* продолжался всего полтора десятилетия, он занимался делами лейбла и продюсировал для него некоторые записи вплоть до своей смерти в 1989 г.

Основной коммерческий успех *Atlantic* в течение 1940–1950-х гг. был связан с популярной музыкой чернокожего населения США, в первую очередь — с ритм-н-блюзом. В этой области компания добилась впечатляющих результатов. В её «конюшне» были такие гиганты, как вокалисты **Джо Тёрнер**, **Рэй Чарлз**, **Клайд Макфаттер**, **Чак Уиллис**, **Айвори Джо Хантер**, певицы **Лаверн Бейкер** и **Рут Браун**, вокальные ансамбли *The Clovers*, *The Drifters* и *The Cardinals*. Более того, один из успешных филиалов *Atlantic* — лейбл *Atco* — тоже выпускал изрядное количество коммерчески успешных записей, из которых в историю популярной музыки вошли хиты вокалиста Бобби Дарина, вокальной группы *The Coasters* и провозвестника будущей эстетики соул-музыки, пронзительно-сладкого ритм-н-блюзового певца **Бена И. Кинга** (*Ben E. King*). Если в 1950–1953 гг. количество выпущенных *Atlantic* хитов в таблицах популярности за год в среднем не превышало 5–6, то уже в 1954 г. их становится 15, а в 1956-м — целых 17 (и это при том, что за весь год в американском *Top 10* побывало всего около 80 песен)!

В начале 50-х одним из основных продюсеров этого направления на *Atlantic* был Джерри Уэкслер, в прошлом — журналист влиятельнейшего журнала *Billboard*. Кстати, именно Уэкслеру, страстному поклоннику и знатоку «чёрной» музыки, принадлежал сам термин «ритм-н-блюз», которым в конце 40-х *Billboard* стал называть популярную

музыку чёрного населения США — вместо ранее употреблявшегося бесцеремонного «расовые записи». Один из самых типичных образцов его продюсерской манеры — великолепная запись 1957 г.: блюзовый певец Чак Уиллис (один из немногих блюзменов, которым удавалось конкурировать в хит-парадах с поп-певцами и исполнителями рок-н-ролла) поёт стандарт «*C. C. Rider*», прославленный ещё в 1927-м исполнением легендарной исполнительницы раннего блюза Ма Рэйни. Чёткий рифф, ведущую партию которого в инструментальном ансамбле под руководством Джесса Стоуна играет маримба, оттеняет повторяющиеся фразы женской вокальной группы на заднем плане — и тут вступает голос Уиллиса, который, в противоположность доминировавшей в те годы продюсерской манере, не довлеет над ансамблем, а глубоко инкорпорирован в его звучание — чтобы уступить место в средней части композиции столь же превосходно вплетённому в звуковую панораму царственному соло тенор-саксофониста **Джина Барджа**. Именно такая манера записи, введенная в практику *Atlantic* Джерри Уэкслером, стала одной из главных составляющих более поздних архетипов звучания как соул и ритм-н-блюза, так и рок-музыки. Не в последнюю очередь успех этой модели звучания был обязан высокопрофессиональной работе студийных музыкантов, которых Уэкслер постоянно задействовал для записи самых разных певцов: пианиста **Джесса Стоуна** и двух его коллег — **Ховарда Биггса** и **Генри Ван Уоллса**, гитариста **Микки Бейкера** и двух превосходных саксофонистов — **Кинга Кёртиса** и **Сэма Тэйлора**. Эта команда заставляла даже вполне белого певца Бобби Дарина (он был итальянского происхождения) звучать в совершенно ритм-н-блюзовом ключе.

Сам Уэкслер так описывал свою манеру продюсирования. «Есть три типа продюсеров. Одни документируют музыку такой, какая она есть, — таков Леонард Чесс. Другие берут песню и создают её заново, с нуля, совершенно не такой, какую её принесли музыканты, — таков **Фил Спектор**. И есть «улучшатели», вроде меня, — те, кто берут артиста и находят правильную песню, правильную студию, правильного аранжировщика, правильных музыкантов... в общем, добиваются того, чтобы раскрыть всё лучшее, что есть в артисте».

«Правильная студия» и особенно правильная звукозапись играли едва ли не самую важную роль в успехе продукции *Atlantic* на рынке — в особенности благодаря звукоинженеру Тому Дауду, который проработал на лейбле 25 лет. Его имя известно очень широко, в первую очередь благодаря легендарным записям звёзд рок-музыки и ритм-н-блюза; однако именно Дауд работал и над самыми значительными джазовыми записями, выпускавшимися *Atlantic* в 1950–1960-е гг. Именно в этих записях — наряду с работами, делавшимися **Руди Ван Гелдером** для лейбла *Blue Note* — была в значительной степени сформирована звуковая эстетика современного акустического джаза, которая в той или иной мере продолжает оставаться актуальной и в наши дни. Дауду удалось создать столь цельный архетип звучания, что многие специалисты и сейчас, более чем сорок лет спустя, на полном серьёзе заявляют, что, скажем, звучание ритм-секции на таких альбомах Джона Колтрейна, как «*My Favorite Things*» или «*Giant Steps*», до сих пор остаётся эталоном для своего жанра (ну, если не считать несколько наивного, старомодного панорамирования, когда ударная установка почти полностью отводилась в одну из сторон стереопанорамы). Интересно, что ещё в 50-е гг. Том Дауд делал эти образцовые записи прямо в офисе *Atlantic*. После окончания рабочего дня мебель сдвигалась в сторону, на полу расстилалось звукопоглощающее покрытие, Том устанавливал всего два (!) микрофона, и начиналась запись. Впрочем, глубокие технические познания Дауда, дипломированного физика (в молодости он даже принимал — в качестве техника — участие в работе над «Манхэттенским проектом», т. е. созданием атомной бомбы), позволили ему быстро продвинуться в техническом плане — учитывая, что в те времена практически не существовало серийно выпускаемого студийного оборудования и многое приходилось разрабатывать и конструировать самостоятельно. Дауд своими руками перевел *Atlantic* сначала на стереоформат, а затем на восьмидорожечную технику записи. В успешной работе с самыми разными музыкантами ему помогло глубокое знание музыки, поскольку он и сам получил серьёзное музыкальное образование. В результате в 60-е гг.

он успешно начал работать и в качестве продюсера, выпустив ряд весьма значительных записей таких артистов, как Эрик Клэптон, Род Стюарт, группы *Lynyrd Skynyrd*, *Chicago*, *MeatLoaf* и *James Gang*.



Том Дауд

Несмотря на глубокое знание формальной стороны музыкантского ремесла, Дауд всегда ценил в первую очередь не столько техническое совершенство исполнения, сколько его эмоциональную насыщенность. Известен случай, когда он продюсировал запись какой-то безвестной техасской хард-роковой группы, работая с ними в голливудской студии *Clover*. Он взялся за эту работу только по большой просьбе Ахмета Эртегуна, который связывал с группой какие-то надежды. Слушая монотонную игру музыкантов в павильоне за стеклом, колоритный бородач Том вдруг нажал кнопку громкой связи и сказал:

— Ребята, что-то не похоже, чтобы ваша жизнь зависела от того, как вы сыграете!

Эта несложная формула с большой точностью определяла, чего ему хотелось бы добиваться от музыкантов, которых он брался записывать.

Впоследствии Дауд покинул штатную должность в *Atlantic* и стал работать как *freelancer* («вольный стрелок»), сначала главным образом для мемфисского ритм-н-блюзового лейбла *Stax* в период его расцвета, в конце 60-х (мы уже рассказали об этом лейбле в соответствующей главе), а затем на студии *Atlantic Records South* в Майами, известной также как *Criteria*.

В 2002 г. он принял участие в работе над документальным телефильмом «Том Дауд и язык музыки», который рассказывает об эволюции индустрии грамзаписи (режиссер Марк Мормэнн). В этом фильме Том постоянно фигурирует как в кадре, так и за кадром — именно он читает дикторский текст.

Тогда же, в феврале 2002-го, Том Дауд получил премию «Грэмми» в категории *Special Merit Award* («Премия за особые заслуги»), которая, согласно статуту «Грэмми», присуждается «лицам, которые в течение своей музыкальной карьеры сделали весомый вклад в искусство звукозаписи в иных областях, нежели исполнение музыки». Впоследствии в журнале Академии звукозаписи появилась посвящённая этому факту статья, написанная одним из самых известных музыкантов, работавших с Даудом, — 15-кратным лауреатом «Грэмми» гитаристом Эриком Клэптоном. Некоторые слова великого музыканта о великом звукоинженере так и просятся, чтобы их процитировали.

«Я впервые встретил Тома Дауда в студии *Atlantic* в Нью-Йорке в 1967 г., после того как Ахмет Эртегун подписал с нашей группой *Cream* контракт на наш первый серьёзный альбом. Правда, один альбом мы уже выпустили — с продюсером **Робертом Стигвудом**, — но по качеству он напоминал домашнее видео, хоть и был сделан от всего сердца. Теперь же нам предстояло выйти на большую воду...

В студию то и дело заходил то один, то другой великий музыкант, пришедший поболтать с Томом или Ахметом. Это напоминало музыкантский рай, и от волнения у меня всё время пересыхало во рту (тем не менее альбом — “*Disraeli Gears*” — мы записали всего за один уикенд).

Именно в те дни, — а потом, во все последующие годы, снова и снова, — Том преподавал нам важный урок, который

не так легко было выучить. Заключался он в следующем. Какой бы альтернативной или специализированной мы сами ни считали свою музыку, мы не имели права прятаться за этой альтернативностью. Как только музыка выходила на пластинке, она попадала на рынок, где продавались пластинки кого угодно — включая тех, кого мы считали своими героями. И судить нашу запись будут не по тому, насколько мы альтернативны, а только и исключительно по её музыкальным качествам».

Лейбл *Atlantic* существует и сейчас. В его каталоге мирно уживаются по несколько десятков наименований альбомов таких разных артистов, как рок-певица Тори Амос и главный голос соул-музыки Рэй Чарлз, как *Led Zeppelin* и Джон Колтрейн, как Бетт Мидлер и *INXS*, а среди нынешних музыкантов его джазового отделения — такие значительные инструменталисты, как Джеймс Картер и Олу Дара. Впрочем, с тех пор как престарелые Эртегуны покинули компанию (Ахмет оставался в её руководстве до конца 80-х, как и Несухи, который в конце жизни возглавлял конгломерат *WEA — Warner, Electra, Atlantic*, — сложившийся внутри колосса корпорации *Time Warner*), главным и безусловно самым прибыльным направлением деятельности лейбла стал современный поп-рок и так называемая «альтернатива». Слушая многих нынешних артистов *Atlantic*, Том Дауд, который ушел из жизни в конце октября 2002 г., мог бы, скорее всего, вновь повторить ту самую фразу, что он сказал безвестным техасским рокерам много лет назад...

Уход ветеранов

14 декабря 2006 г. в Нью-Йорке на 84-м году жизни скончался выдающийся продюсер Ахмет Эртегюн. Созданная им в 1947 г. на занятые у знакомого зубного врача 10 000 долларов компания *Atlantic* начиная с 1950-х гг. была одним из важнейших независимых лейблов в американском и мировой грамзаписи. С 1955 г. Ахмет работал на лейбле совместно с братом Насухи Эртегюном (который в Америке стал Несухи), отлично разбиравшемся в джазе — настолько, что он в конце 40-х

владел в Калифорнии двумя небольшими фирмами грамзаписи, специализировавшимися только на джазе, и читал в Университете Калифорнии в Лос-Анджелесе первый в истории американского высшего образования курс истории джаза. Первый успех лейбла был связан с джазом (которым занимался Насухи, умерший в 1989 г.) и ритм-н-блюзом: именно записи на *Atlantic* принесли славу Рэю Чарлзу



Ахмет Эртегюн в 2005 г.

(что исторически довольно верно показано в биографическом фильме «Рэй», где Эртегюна сыграл Кёртис Армстронг) и сделали **Арету Франклин** «Королевой соул», именно на *Atlantic* сделал первые записи своего великого квартета саксофонист Джон Колтрейн, вышли значительные альбомы контрабасиста и композитора Чарли Мингуса, революционера-саксофониста Орнетта Коулмана и других ярких джазовых звёзд. В 1960-е Ахмет, с присущим ему исключительным продюсерским чутьём, раскрутил в США и сделал суперзвёздами целый ряд британских блюз-роковых групп — от *Rolling Stones* и *Cream* до *Led Zeppelin*. Именно его продюсированию обязаны своей славой полярно разные американские коллективы — *Sonny & Cher* и *Crosby Stills Nash & Young*.

Ахмет Эртегюн горячо любил ритм-н-блюз. В отличие от многих дельцов индустрии грамзаписи, заставлявших афроамериканских музыкантов вписывать себя в соавторы ради будущих авторских отчислений, Ахмет действительно написал несколько ярких ритм-н-блюзовых хитов, например — «*Sweet Sixteen*» и «*Chains Of Love*», которые исполняли «Большой» Джо Тёрнер и Би Би Кинг, и роскошный буги «*Mess Around*», прославленный исполнением Рэя Чарлза. Эти сочинения Ахмет подписывал *A. Nugetre*, выворачивая свою фамилию наизнанку. Кстати, его голос можно услышать в классической записи ритм-н-блюзового суперхита «*Shake*,

Rattle & Roll» в исполнении «Большого» Джо Тёрнера, где Ахмет Эртегюн, звукорежиссёр Джерри Уэкслер и текстовик Джесс Стоун составили полную энтузиазма группу бэк-вокала. Джерри Уэкслер позднее вспоминал, что, хотя братья Эртегюны выросли в семье крупнейшего турецкого дипломата, в молодости вращались в кругах вашингтонской элиты и получили самое блестящее образование, Ахмет обладал поразительным умением находить общий язык с людьми самого разного характера, образования, происхождения и т. п. Именно это качество, вкупе с огромной любовью к афроамериканской музыке, позволило ему стать не просто бизнесменом, работавшим с афроамериканскими музыкантами, но своим в их среде. Эртегюн гордился тем, что был *hip* — «клёвым» с точки зрения афроамериканцев. «Неудивительно, — скромно замечал он. — Я же жил в Гарлеме!»

Множество артистов в самых разных жанрах, от рока до джаза, признавали огромное влияние Ахмета Эртегюна на свою жизнь. Покойный гитарист **Фрэнк Заппа** даже назвал своего сына Ахметом в честь продюсера, сыгравшего важную роль в его карьере.

Эртегюн оставался активным деятелем шоу-бизнеса до самой смерти. Сама причина его смерти весьма символична: 29 октября 2006 г. он присутствовал на концерте *Rolling Stones* в Нью-Йорке, прошёл за кулисы пообщаться с музыкантами, за сценой поскользнулся, упал и ударился головой. Через несколько дней его состояние стало ухудшаться, его отвезли в нью-йоркский Пресвитерианский госпиталь, где он впал в кому и, окружённый членами своей семьи, скончался, не приходя в сознание, 14 декабря.

18 декабря его тело было погребено в саду перед текке (суфийским религиозным центром) Султантепе, в Стамбуле, родном городе братьев Эртегюн. Ахмед Эртегюн покоится рядом со своим братом Насухи, отцом Мюниром Эртегюном (долгие годы служившим послом Турецкой Республики в США, человеком из ближайшего окружения создателя современного турецкого государства Кемаля Ататюрка) и прадедом — суфийским шейхом Ибрагимом Эдхемом Эфенди.

Еще один представитель турецкой диаспоры в США, выдающийся продюсер Ариф Мардин (который ушёл из жизни летом 2006 г.), любил рассказывать о фантастическом продюсерском чутье Эртегюна, который добился огромного успеха не только афроамериканских музыкантов и британских блюз-рокеров, но и таких белых поп-исполнителей, как Бетт Мидлер, *ABBA* и *Hall and Oates*. «Я записывал альбом группы *Bee Gees*, — говорил Мардин, — но не был уверен, как продвигать на рынке то, что мы записали. Ахмет пришел в студию, послушал и тут же сказал: *но это же хиты, это танцевальные хиты!* И у меня словно пелена спала с глаз: до этого я был так сильно сконцентрирован на деталях, что как бы не видел леса за деревьями». При этом Ахмет всегда строил свои отношения с артистами не столько на чистом бизнесе, сколько на тесных личных контактах. Например, хотя ни Бетт Мидлер, ни Арета Франклин уже давно не работали с Эртегюном, Мидлер регулярно обращалась к нему за советами, а Франклин всегда приглашала его в свой дом, когда он бывал в Детройте, где живёт королева соул.



Джерри Уэкслер и коллекция его золотых дисков

А 15 августа 2008 г. в Сарасоте (Флорида) умер на 92-м году жизни и последний из остававшихся в живых основателей *Atlantic* — продюсер Джерри Уэкслер.

Крупнейшей ритм-н-блюзовой звездой *Atlantic* был, пожалуй, Рэй Чарлз (*Ray Charles*). Думается, он и в нашей стране широко известен — не только по двум концертам, которые он дал в Москве в 1990-е гг., но прежде всего по биографическому художественному фильму «Рэй» («*Ray*»), вышедшему в 2004 г. (в России на DVD — в 2005-м). Роль самого Рэя сыграл актёр Джейми Фокс, который, по единодушному мнению критиков (в том числе лично знавших Рэя Чарлза), достиг совершенно завораживающей степени перевоплощения, буквально *став* Рэем Чарлзом. Фильм с 40-миллионным бюджетом получил премии «Оскар» за лучшую мужскую роль первого плана и за лучшее музыкальное сопровождение, премию «Золотой глобус» в номинации «Лучший актёр» и ещё 34 профессиональные премии в области киноискусства. В первые же выходные показа в США «Рэй» поднялся на второе место в чартах лидеров проката, собрав более 20 миллионов долларов. За 24 часа, прошедших с момента официального выхода «Рэя» на DVD и VHS, фильм купили два миллиона американцев. Таким образом, суточный доход от продажи видеоносителей составил свыше 44 миллионов долларов.

Работа над экранизацией биографии артиста длилась около 15 лет, большая часть которых, по словам режиссёра Тэйлора Хэкфорда («Офицер и джентльмен», «Адвокат дьявола», «Доказательство жизни»), ушла на поиск финансирования проекта. При этом в процессе создания фильма участвовал сам Рэй Чарлз, лично одоббивший Джейми Фокса на главную роль, а также разрешивший использовать собственные оригинальные записи. Правда, Рэй не дожил до премьеры: он умер 10 июня 2004 г. в возрасте 73 лет.

Те, кто посмотрел фильм «Рэй», имеют в результате довольно адекватное представление о жизни великого новатора ритм-н-блюза. Но, конечно, жизнь куда сложнее и многограннее её приглаженной и подправленной версии, показанной в фильме.

Настоящее имя артиста — **Рэй Чарлз Робинсон**. Когда он вышел на профессиональную сцену, он отбросил фамилию, оставив только первое и второе имя. Дело в том, что в те годы в шоу-бизнесе уже был Рэй Робинсон — чемпион мира по боксу в среднем весе по прозвищу «Шугар Рэй». Музыкант писал в автобиографии «Брат Рэй», созданной в 1978 г. в соавторстве с писателем Дэвидом Ритцем: «Я подумал, что двух Рэев Робинсонов будет многовато». При этом в детстве Рэя не звали Рэем: по первым буквам обоих его имён его звали «Ар-Си», RC.

Он родился 23 сентября 1930 г. в Олбани, штат Джорджия. Его мать, Арета Уильямс, была издольщицей — собирала хлопок на полях за долю собранного урожая; но, когда родился Рэй и его младший брат Джордж, она стала зарабатывать надомной стиркой. Это было уже на новом месте жительства, во Флориде, в бедном негритянском квартале Джеллиролл на западной окраине городка Гринвилл — семья переехала в соседний штат в поисках лучшей доли. Отец, Бэйли Робинсон, работал на железной дороге ремонтником и механиком, но Рэй его не помнил — Бэйли рано оставил семью.

Это была крайне бедная семья. «Даже по сравнению с другими чёрными мы были на самой нижней ступеньке лестницы, откуда смотрели на всех остальных снизу вверх. Ниже нас никого не было, только земля», — писал Рэй.

В общем, детство певца нельзя назвать простым, хотя сам про себя он говорил, что был в целом «счастливым малышом». Он родился зрячим и в детстве любил смотреть, как соседи копаются в моторах или как владелец соседней забегаловки, Уайли Пит, играет буги-вуги на стареньком пианино. Но в пятилетнем возрасте прямо перед глазами Рэя утонул в стиральной лохани отлучившейся матери младший брат Джордж. В фильме маленький Рэй просто стоит и смотрит, как брат тонет, думая, что тот его разыгрывает. На самом деле, как вспоминал сам Рэй, он пытался вытащить Джорджа — но сил у пятилетнего малыша не хватило.

В фильме главная сила, воздействующая на всю дальнейшую жизнь Рэя, — его мать Арета. На самом деле у него было *две* матери: Арета, которую он называл «мама», и одна из

бывших жён его отца, Мэри-Джейн, которую он звал «мать» и которая была для Рэя всем, чем не могла или не хотела стать Арета. В шестилетнем возрасте Рэй начал слепнуть — у него была то ли недиагностированная глаукома (да и кто диагностировал бы глаукому ребёнку в нищем негритянском квартале крохотного городка в северной Флориде?), то ли глазная инфекция от попадания грязной мыльной воды, недостатка в которой на дворе прачки-надомницы, конечно, не было. В фильме этот процесс показан очень впечатляюще. К семи годам Ар-Си был полностью слеп, и мать, вместо того чтобы водить его везде и помогать ему, научила его всё делать самостоятельно на ощупь или на слух. Она никогда не утешала его, воспитав его совершенно самостоятельным человеком. За утешением он бегал к Мэри-Джейн.

Рэй, лишившись зрения, мог тем не менее делать абсолютно всё. В десятилетнем возрасте он научился ездить на велосипеде — по слуху. По слуху катался он и на мотоцикле, только ему нужно было, чтобы перед ним ехал другой мотоциклист: Рэй ориентировался по звуку выхлопа впереди идущей машины. Есть рекламный ролик, в котором он, уже переваливший за 60-летие, едет по пустыне на мотоцикле — и улыбается.

В юности он регулярно рубил дрова и готовил себе еду — на ощупь и по слуху. Он носил обувь с твёрдыми каблуками, чтобы слышать звук своих шагов и его отражение от стен зданий — и таким образом ориентироваться. «Я научился ходить по слуху, как летучая мышь», — писал он в автобиографии.

Мало того, когда пришла пора начать бриться, Рэй всегда перед бритьём зажигал свет и становился перед зеркалом, хотя и не мог видеть своего отражения. «Слепота ничего не дала мне, — писал он. — Но ничего и не отняла».

В семилетнем возрасте его отдали в бесплатную школу для слепых и глухих детей в Сент-Огюстине, Флорида, за 160 миль (примерно 257 километров) от дома. Школа, как и любое учебное заведение на Юге в 1937 г., была сегрегирована. «Нет, вы только представьте, — писал Рэй. — Что за бессмыслица — отделять чёрных слепых детей от белых слепых детей? Они ж друг друга *не видят!*»

Тем не менее школа оказалась решающим этапом его развития. Там он научился играть на фортепиано, кларнете, саксофоне, трубе и органе. Там его научили читать по системе Брайля (точечный шрифт для слепых) и играть классическую музыку, читая ноты, напечатанные брайлевскими выпуклыми точками (особенно он любил играть Шопена). Читать ноты руками и одновременно играть было невозможно, поэтому он сначала выучивал музыку наизусть. Память у него была невероятная: он мог с ходу запомнить несколько сотен тактов сложного произведения (сам он говорил, что две тысячи). По радио он слышал джаз, который ему очень нравился, и пытался по слуху имитировать то, что слышал. В результате Рэй постоянно выступал на школьных вечерах, исполняя под собственный аккомпанемент на фортепиано тогдашние популярные песенки.

В возрасте 15 лет он узнал о том, что его мать Арета умерла. Отец, давно ушедший из семьи, умер за пять лет до того. Рэй остался один. «Я знал, что мой мир кончился, — писал певец. — Много дней я не мог говорить, думать, спать или есть. Я почти сошёл с ума».

Однако Рэй выстоял. «Ну да, стало труднее, — писал он со своим характерным отсутствием жалости к себе. — Однако всё было лучше, чем брать трость и банку для монет и становиться на углу просить милостыню».

Просить милостыню, и правда, не пришлось. В школе Рэй стал хорошим музыкантом. Он не только учился играть классику: он самостоятельно осваивал джаз. На школьных праздниках Цветного отделения (*Colored Department*) школы для слепых и глухих детей регулярно играл его ансамбль *RC Robinson and the Shop Boys*. В старших классах он ездил на каникулы к знакомой семье Брайантов в Таллахасси, столицу штата Флорида, — по соседству с Гринвиллом, где он рос. Фредди и Маргарет Брайант с удовольствием пускали Рэя посидеть за кассой своего магазинчика (под контролем своей дочери Люсил), но гораздо больше Ар-Си интересовался музыкальной жизнью этого небольшого (150 тысяч населения в то время), но приятного городка. В Таллахасси находится Флоридский сельскохозяйственно-механический университет (*FAMU*), у которого было несколько оркестров,

в том числе знаменитый марширующий духовой оркестр и джаз-бэнд. С этим последним юный Рэй с удовольствием играл на каникулах, а на Рождество 1943 г. сыграл джем с местными молодыми музыкантами — **братьями Эддерли**, саксофонистом Джулианом по прозвищу «Кэннонболл» (Пушечное Ядро) и трубачом Натом. Кэннонболл был всего на два года старше, а Нат даже на год младше Рэя; в будущем оба прославятся как джазовые музыканты, Кэннонболл примет участие в записи самого продаваемого джазового альбома всех времён («*Kind of Blue*» трубача Майлса Дэйвиса, 1959), а совместный ансамбль Кэннонболла и Ната Эддерли станет одной из самых популярных джазовых групп 1960-х гг.

После смерти матери в 1945 г. Рэй Чарлз уже не вернулся в школу. Около года он жил в Джексонвилле в семье друзей матери, выступая в качестве пианиста в танцевальных ансамблях, игравших в знаменитом зале «Ритц» в Ла Вилле, афроамериканском районе Джексонвилла. В «Ритце» Рэй получал четыре доллара за вечер; это была не слишком выдающаяся оплата, но зато здесь он овладел всем тогдашним популярным репертуаром. Потом он жил в Орландо, потом в Тампе, и во всех этих флоридских городах играл с местными танцевальными ансамблями, иногда самыми неожиданными. Например, в Тампе он за 15 долларов за вечер некоторое время играл на фортепиано в белом кантри-ансамбле *Florida Playboys*, где его научили петь тирольский йодль. А работа в джазовом ансамбле гитариста **Госси Макки** привела к возникновению непереносимого в последующем элемента сценического облика Рэя Чарлза — чёрных очков. Причём первые чёрные очки были... нарисованными: уже после того, как группа снялась в студии для рекламной фотографии, Госси решил, что незрячие глаза Рэя будут отпугивать аудиторию, и велел ретушёру нарисовать на них очки. Впоследствии Рэй всегда носил чёрные очки практически одной и той же модели, не менявшейся на протяжении 50 лет.

Все эти годы Рэй играл чужую музыку в ансамблях других людей, но ему хотелось собрать собственный коллектив. Для этого явно надо было ехать в большой город. С другой стороны, Чикаго или Нью-Йорк казались ему слишком большими. И он отправился в Сиэтл.

Сиэтл — самый дальний из больших городов Америки; расположенный в глубоком тихоокеанском заливе Пьюджент-Саунд на побережье крайнего северо-западного штата Вашингтон (не путать с городом Вашингтоном — федеральной столицей США, расположенной на «ничейной земле» специального столичного округа Колумбия между штатами Мэриленд и Вирджиния на Востоке США). Сиэтл начинался как город рыбаков и лесопромышленников, но расцвёл как один из важнейших торговых портов и судостроительных центров на Тихом океане. После Второй мировой в Сиэтле бурно развивалось самолётостроение (здесь расположены сборочные цеха компании «Боинг»), город рос, ритм-н-блюз и джаз были в моде, а своего афроамериканского населения было очень мало. Сиэтл вообще сильно отличается демографически от других американских городов: чёрного населения здесь не более 7 процентов, тогда как азиатских иммигрантов — около 15%. Сиэтл (и вообще американский Северо-Запад) не знали такой острой сегрегации и расовых трений, как Юг. Рэй Чарлз нашёл здесь благодатную почву для своего музыкального развития; здесь он встретил другого невероятно талантливого чёрного подростка, с которым много играл вместе и дружбу с которым сохранил на всю жизнь, — **Куинси Джонса**, будущего успешного бэндлидера и продюсера; здесь, в возрасте 19 лет, Рэй выпустил в 1949 г. свои первые пластинки.

Ранние записи Рэя Чарлза демонстрируют огромное влияние бархатного певца и пианиста **Ната «Кинга» Коула** — одного из самых успешных афроамериканских эстрадных исполнителей середины века. Однако уже песня «*Baby, Let Me Hold Your Hand*», записанная в 1951-м после переезда в Лос-Анджелес, показывает новую, гораздо более блюзовую манеру — да и форму: эта песня — безусловный блюз, хотя и не 12-, а 16-тактный (и хотя в первой части песни Рэй играет не на фортепиано — рояль вступает только на второй минуте, — а на пронзительно звенящей челесте).

Здесь уже ясно слышан будущий Гений Соул. Голос Рэя не только исполнен подлинно блюзового чувства: он исполнен мощи, причём это не бесполоый тенор госпел-проповедника, а напористый, маскулинный, полный чисто

мужской страсти голос подлинного блюзмена. Другое дело, что чисто блюзовую «первобытную силу» Рэй замешивает на своей широчайшей осведомлённости в самых разных стилях современной музыки: и в его собственной игре, и в скупых, но выразительных соло гитариста Госсси Макки (*Gossie McKee*) слышно более чем хорошее знакомство с современным джазом. Кстати, это тот момент формирования уникального музыкального стиля Рэя Чарлза, который совсем упустили из виду создатели фильма «Рэй»: несмотря на своё происхождение с сельского Юга, Рэй прекрасно знал не только «деревенскую» и «городскую» версии блюза, но и сугубо городское искусство джаза; его сольные фортепианные партии показывают глубокую искущённость в самом современном на тот момент джазовом стиле — бибопе, а что касается вскоре пришедших в его ансамбль духовиков, прежде всего саксофониста Дэвида «Фэтхеда» Ньюмана (ставшего ближайшим другом Рэя), то все они происходили не из блюзового, а из джазового сообщества.

Именно эта пластинка попала в 1952 г. в руки Ахмета Эртегюна. «Я прослушал её и сказал, что это самый невероятный певец из ныне живущих, — вспоминал ветеран звукозаписывающей индустрии в интервью журналу *Slate* в 2005 г. — Мне позвонил его агент, Билли Шоу, и сказал: мы никак не можем устроить Рэя Чарлза хэдлайнером — что вы думаете, могли бы вы записать с ним хит? Я ответил: я не думаю, что могу записать с ним хит — я знаю, что могу записать с ним хит! Надо понимать, что я, наверное, во всей стране единственный так думал. И вот он пришёл в офис [лейбла *Atlantic*], и я говорю ему: Рэй Чарлз! Ты — величайший певец. Ты величайший пианист. *Man*, говорю я ему, теперь ты дома! Он ответил: *man*, со мной ещё никто никогда так не говорил!»

Контракт между Рэем Чарлзом и лейблом *Atlantic* был подписан 1 сентября 1952 г. Точнее, «Атлантик» выкупил за 2500 долларов контракт Рэя, подписанный им в 49-м с маленьким лос-анджелесским лейблом *Swingtime*, где выходили его первые записи. Однако настоящая сольная работа Рэя на «Атлантике» не начиналась до конца 1953 г. Первым его успехом в этот период стало участие в записи «*The Things*

That I Used to Do» — чисто блюзовом номере великолепного блюзмена по имени **Гитар Слим** (*Guitar Slim*): Рэй выполнил для этой записи аранжировку и сыграл партию фортепиано. Только в 1954 г. случился его первый настоящий прорыв.

К этому моменту Рэй много гастролировал и не раз сменял местожительство: после Лос-Анджелеса, где он жил в 1950–51-м, был Нью-Орлеан, затем Даллас. Именно в Далласе он собрал свою первую настоящую гастрольную группу большого состава (с участием саксофониста Фатхэда Ньюмана, трубача Реналда Ричарда и других крепких джазовых мастеров), и именно с этой группой окончательно избавился от следов подражания Нату «Кингу» Коулу и запел своим настоящим, одному ему присущим голосом.

В ноябре 1954 г. Рэй пригласил Ахмета Эртегюна и продюсера Джерри Уэкслера (да-да, того самого Уэкслера, который изобрёл термин «ритм-н-блюз» и записал огромное количество лучших музыкантов второй половины XX в. — партнёра Эртегюна по руководству лейбла *Atlantic*) в Атланту, чтобы они послушали его новую программу живьём в клубе *Peacock*. Переглянувшись после концерта, Уэкслер и Эртегюн признали, что это был совсем новый Рэй Чарлз. «Раньше он казался всего лишь ещё одним ритм-н-блюзовым певцом, — вспоминал позднее Уэкслер. — И вдруг на наших глазах он вырвался из кокона, о самом существовании которого мы даже не подозревали».

Сам Рэй в интервью газете «Сан-Хосе Меркьюри Ньюс» в 1994 г. рассказывал: «Я начал петь как я сам — то есть перестал подражать Нату «Кингу» Коулу... когда я запел как Рэй Чарлз, это был церковный звук, звук спиритуэла, звук религиозных песнопений, звук госпелз. У этого звука был оттенок проповеднической манеры. Не сказать, что всем это сразу понравилось. Меня много критиковали».

В декабре Джерри Уэкслер сделал запись Рэя Чарлза, который пел вполне ритм-н-блюзовый по тексту, то есть довольно фривольный и крайне «земной», номер под названием «*I Got A Woman*». Пикантность заключалась в том, что любой член афроамериканских баптистских конгрегаций немедленно опознавал в этом номере один из самых исполняемых негритянских баптистских духовных гимнов под названием

«Иисус для меня — весь мир». Ещё бы Рэя не критиковали! Для убеждённых протестантов-фундаменталистов это не просто граничило со святотатством — это и было святотатство. Вряд ли подействовали бы объяснения, что Рэй и трубач его оркестра Реналд Ричард просто воспользовались формой строфы гимна «*Jesus Is All The World To Me*», создав ритм-н-блюзовый номер с джазовым звучанием и глубоко светским текстом, но сохранив иступлённую, лихорадочную манеру пения чёрных баптистских проповедников.

Впрочем, через пару недель, в январе 1955 г., сингл с этой песней вышел на первое место в ритм-н-блюзовом хит-параде — впервые в карьере Рэя Чарлза.

В 1957 г. песня стала частью долгоиграющего альбома «*Ray Charles, or, Hallelujah I Love Her So*» — первого LP Рэя Чарлза, выпущенного на *Atlantic*. Вот, кстати, ещё один пример соединения секулярного и церковного, блюза и госпелз: заглавная песня альбома «*Hallelujah I Love Her So*». Опять проповеднический пыл, мощная вокальная энергетика, характерные для госпелз вокальные мелизмы — и не просто сугубо «земная» лирика, но лирика с привлечением церковной лексики: прославляя свою земную любовь, персонаж песни устами Рэя восклицает: «Аллилуйя, я так люблю её!».

Конечно, Рэй Чарлз не был первым вокалистом, соединившим блюз и госпелз. Мы помним выдающихся мастеров кантри-блюза 1920–30-х гг., которые не только соединяли две традиции, но и зачастую делали записи в обоих направлениях — например, как Слепой Лемон Джефферсон или преподобный Гэри Дэйвис; но Рэй был первым, кто сделал это в эпоху современной грамзаписи, выпустил результаты на современном звуковом носителе и при этом точно попал в волну первого массового интереса белой молодёжи к чёрной музыке — волну, поднятую приходом рок-н-ролла.

Рэй Чарлз никогда не занимался рок-н-роллом как таковым. Его ранние записи — чистый ритм-н-блюз; начиная с «*I Got A Woman*», в следующие пять лет работы на *Atlantic* он всё глубже и органичнее соединяет блюзовую и госпелз-традицию, закладывая основы того, что в 1960-е гг. станет называться музыкой соул. При этом в течение 1950-х гг. он обращался и к джазовой аудитории — выступал на знаменитом

Ньюпортском джаз-фестивале в штате Род-Айленд, первом джазовом фестивале в США; записал несколько полноценных инструментальных джазовых альбомов с оркестром, к записи которых привлёк своего давнего знакомого ещё по Сиэтлу, аранжировщика и бэндлидера Куинси Джонса, а также с малыми составами — да не с какими-нибудь, а, например, с самим «Модерн джаз-квartetом», одной из выдающихся групп нового камерного джаза конца 50-х (альбом «*Soul Meeting*», сентябрь 1957-го); но мало того — несколько раз успешно гастролировал с джазовым биг-бэндом самого **Каунта Бэйси** в роли джазового вокалиста, исполняя как сугубо джазовый, так и несколько более блюзово ориентированный материал (сохранились черновые концертные записи 1957 г., на основе которых в 2007 г. посредством чудес студийных технологий XXI в. был реализован великолепный джазовый вокальный альбом Рэя Чарлза — «*Ray Sings Basie Swings*»). Но невозможно отрицать, что Рэй Чарлз оказал огромное воздействие на рок-н-ролл — хотя бы потому, что в 1954–1955 гг. его, наверное, самым преданным поклонником в Мемфисе был сам Элвис Пресли, который явно почерпнул кое-что из своего певческого инструментария в вокальной манере «Гения» — так стали называть Рэя к концу 50-х.

И всё-таки аудитория Рэя вплоть до этого момента была по преимуществу афроамериканской. Да, его слушали белые музыканты, в том числе музыканты рок-н-ролла; его слушали белые ценители джаза — но по сравнению с несколькими миллионами слушавших его темнокожих американцев эти сегменты аудитории всё ещё были довольно узкими. И вот в декабре 1958 г. на одном клубном выступлении случилась история, которую, наверное, хорошо помнят зрители фильма «Рэй», где она очень жизненно воспроизведена.

С 1954 г. и вплоть до 1960-х Рэй гастролировал по 300 дней в году с ансамблем из семи музыкантов, а с определённого момента — и с вокальной группой из трёх или четырёх вокалисток, получившей название *The Raylettes*. Одной из этих вокалисток была **Марджи Хендрикс**, с которой у Рэя были весьма, весьма тесные отношения. Надо сказать, что тесные отношения с множеством разных женщин были весьма существенной частью жизни Рэя Чарлза: он

дважды женился и разводился, но основная его активность на этом фронте протекала, как правило, вдали от семейного очага. Достаточно сказать, что у Рэя было двенадцать детей от десяти разных женщин. Уже в 80-е у него работал личным секретарём некто Дэйв Симмонс, которого после ухода от Рэя спросили о любовных делах босса. «Он мужчина занятой, скажем так», — кратко отозвался Симмонс. Но дело сейчас не в этом. Нам главное понять, что взаимоотношения с противоположным полом играли в жизни Рэя Чарлза чрезвычайно важную роль и, естественно, тем или иным образом отражались в его музыке.



Рэй Чарлз в 1959 г. (фото: Larry Taylor)

С 1956 г. Рэй постоянно возил с собой на гастроли электропиано Wurlitzer, потому что не доверял качеству и степени настроенности акустических роялей в ночных клубах. Иногда ему попадались хорошие рояли, но часто приходилось играть на «вурлицере». Именно так обстояло дело в феврале 59-го, когда в одном из ночных клубов (сам певец не помнил, где именно, но Майк Эванс в книге *«The Birth of Soul»* утверждает, что в Бронсвилле, штат Пенсильвания) Рэй закончил играть весь отрепетированный

с группой материал, а до конца последнего сета ещё оставалось 12 минут. Владельцы клуба угрожали как минимум не выплатить гонорар; тогда Рэй сел за электропиано и велел ансамблю «просто следовать за ним», а «Рэйлеттс» — повторять его строки, как это делают при исполнении духовных гимнов в афроамериканских баптистских церквях. Он заиграл несложный, но чрезвычайно прилипчивый блюзовый рифф на электропиано, и ансамбль тут же подхватил тему, а «Рэйлеттс», с которыми — или во всяком случае с одной из которых — Рэй достигал почти телепатического взаимодействия, — точно, сильно и эротически-призывно стали повторять строчки, которые он импровизировал на ходу. Так продолжалось 12 минут; аудитория сходила с ума, выплясывая между столиками, и Рэй стал заканчивать этой импровизированной песенкой буквально каждое выступление, каждый раз отмечая одну и ту же экзотическую реакцию аудитории. 18 февраля 1959 г. Рэй привёл своих музыкантов в студию и записал студийную версию новой песни, получившей название «*What'd I Say*».

Джерри Уэкслер давно понял, что «чтобы добиться от Рэя лучшего результата, надо просто дать ему всё сделать по-своему». Звукоинженер Том Дауд в эти дни как раз осваивал новый восьмидорожечный магнитофон, купленный для маленькой студии *Atlantic*. Том вспоминал, что в момент записи ничего такого особенного не произошло: «Мы записали её так же, как записывали любую другую [песню]. Рэй, девчонки и ансамбль в маленькой студии, никаких наложений. Три или четыре дубля, и готово дело. Следующую!»

Несухи Эртегюн (старший брат Ахмета) был первым, кто обратил внимание на невероятно высокое качество получившейся записи. Маленькое помещение студии и восемь использованных для записи дорожек позволили получить очень плотный и чрезвычайно разборчивый звук, равного которому в тогдашней популярной музыке просто не было: можно расслышать, как Рэй шлёпает себя ладонью по ноге, отсчитывая такт в стоп-таймах!

Тома Дауда после нескольких прослушиваний плёнки беспокоило другое обстоятельство: оригинальная запись продолжалась семь с половиной минут — и это в эпоху,

когда большинство популярных песен продолжались не более двух с половиной минут, а трёхминутная считалась уже «длинной».

А Джерри Уэкслера и Ахмета Эртегюна беспокоило совсем другое. Они только что выпустили на рынок песню в исполнении чернокожего певца Клайда Макфаттера «*Money Honey*», невзирая на запрет на её распространение, объявленный властями штата Джорджия, — из-за «недопустимо непристойных коннотаций». Теоретически, теперь власти Джорджии могли потребовать их ареста. А песня Рэя Чарлза «*What'd I Say*» не то что имела коннотации — она вся была одним сплошным выражением чувственности, мощнейшим манифестом открытой сексуальности. Дело в том, что после определённого момента «Рэйлеттс» повторяют не строчки и даже не слова, а, как бы поприличнее выразиться, призывные стоны Рэя. И повторяют так, что в поведении публики, сходявшей с ума на концертных исполнениях этой немудрящей песенки, не видишь ничего удивительного. Сам Рэй Чарлз в своей автобиографии написал так: «Я обычно не объясняю свои песни, но если вы не в состоянии понять, про что эта песня, то с вами что-то серьёзно не в порядке. Или, может быть, вы просто ещё не привыкли к сладким звукам любви».

Тем не менее вопрос о том, выпускать или не выпускать песню, не стоял. «Мы знали, что это будет хит, без вопросов», — говорил Дауд. Он просто свёл три разные версии песни. Первая была для альбома: она продолжалась шесть с половиной минут, и из неё были удалены (путём немудрящего вырезания ножницами) только самые «смелые» зовы Рэя и отклики «Рэйлеттс» — вроде призыва «*тряхнуть своей штуковиной*». Вторая была предназначена для сингла и представляла собой альбомную версию, разрезанную пополам в том месте, где оркестр на некоторое время прекращает играть, а «Рэйлеттс» стонущими голосами умоляют Рэя продолжить. Третья же была сделана специально для радиостанций, и в ней было ещё меньше «зовов и откликов».

Выпуск пластинки был спланирован на лето: каникулы, молодёжные танцевальные вечера, начало тысяч любовных историй...

Трудно сказать, сколько именно детей в США было зачато в июле — августе 1959 г. под звуки этой песни. Релиз состоялся в июне, но дело поначалу не пошло: секретарша в офисе *Atlantic* была погребена под письмами и звонками дистрибьюторов, пытавшихся отказаться от распространения сингла. Тогда в ход пошла «очищенная» версия для радиостанций. Тут пошло лучше. 13 июля эта версия поступила в магазины. В ту неделю песня появилась в хит-параде журнала *Billboard* на 82-м месте. На следующей неделе она была на 43-м, ещё через неделю — на 26-м месте. Некоторые радиостанции — и чёрные, и белые — по всей стране отказывались передавать песню в эфир, как выразился один критик (удивительно точно угадав эстетическую природу скрещения религиозного экстаза госпелз и мирской откровенности блюза, ставшего основным творческим методом Рэя), «потому, что диалог между певцом и его вокалистками на подпевках, начавшись в церкви, заканчивается в спальне». Но песня продолжала подниматься в таблицах популярности. Через несколько недель она была на первом месте в хит-параде ритм-н-блюза и — впервые в карьере Рэя Чарлза — на шестом месте в хит-параде поп-музыки. Это означало, что песня, написанная и исполненная в классической форме 12-тактового чёрного блюза, «проняла» массовую белую аудиторию. К концу лета сингл достиг «золотых» продаж, то есть точки в один миллион проданных экземпляров, став самой продающейся песней за всю историю лейбла *Atlantic* на тот момент (то есть за двенадцать лет существования фирмы) и первым «золотым» синглом лично Рэя Чарлза.

Удар был нанесён не только по американскому рынку, хотя последствия его ещё аукнутся на американском рынке пять лет спустя, при начале так называемого «британского вторжения». Европа была совершенно ошеломлена. Пол Маккартни, которому было 17 лет, услышав эту песню, понял, что отныне хочет связать свою жизнь с музыкой, и только с музыкой. Шестнадцатилетний Джордж Харрисон тем летом побывал в Ливерпуле на молодёжной вечеринке, продолжившейся всю ночь; в течение восьми часов на этой вечеринке играла только «*What'd I Say*» — первая сторона, потом вторая, потом опять первая, и так до утра. На следующий год

юные *The Beatles* (впрочем, именовавшиеся ещё *The Silver Beatles*) отправились на свои первые заграничные гастроли в Гамбург, и там 20-летний **Джон Леннон** экспериментировал с аудиторией, играя на электрогитаре тот рифф, который Рэй играл на электропиано, и заставляя публику исполнять роль *Raylettes*, хором отзываясь на стоны и вопли, которые Джон издавал на сцене.

Песню исполняло множество артистов, в том числе и белых. Сам Элвис Пресли записал её версию в 1964-м, но особенно популярна была версия Джерри Ли Луиса, записанная в 1961-м (она поднялась до 30 места в хит-параде). Интересно, что те самые радиостанции, которые запрещали диджеям передавать песню в 1959-м, стали передавать её в 1961-м — причём не только в версии Джерри Ли, но и в оригинальной версии Рэя! Автор песни написал через много лет в своей автобиографии: «Многие из станций, запретивших песню, стали передавать её тогда, когда её спели белые. Мне это казалось странным: неужели белый секс чем-то лучше чёрного секса?»

До конца своей жизни, включая два концерта в Москве (летом 1994-го и осенью 2000 г.), Рэй Чарлз исполнял «*What'd I Say*» в конце каждого своего выступления. «Это моя последняя песня на сцене, — писал он. — Если вы слышите “*What'd I Say*”, значит, всё верно: концерт кончился, и я “готов”. Не будет “биса”, не будет больше ничего. Я кончил!»

На волне успеха «*What'd I Say*» Рэй Чарлз объявил руководителям «Атлантик», что с 1 ноября 1959 г. переходит с важнейшего независимого лейбла на крупнейший мейджор-лейбл *ABC-Paramount*, который не только предложил ему неслыханно щедрые финансовые условия, но и согласился с требованием Рэя оставить в его личной собственности «мастера» — оригиналы тех записей, которые он сделает для лейбла. Для тогдашней индустрии грамзаписи это было неслыханно: лейблы всегда оставляли право собственности на «мастера» за собой, а Рэй отличался обострённым стремлением лично всё контролировать. Будучи, скажем так, не самым простым в общении человеком, он утверждал, что предпочитает верить людям, но тем не менее до весьма почтенных лет, пока

гастролировал по ночным клубам (где гонорары выплачивали наличными), требовал, чтобы гонорар ему приносили в однодолларовых бумажках и чтобы он мог их лично пересчитать. «Никто не обманет меня, назвав однодолларовую купюру стодолларовой» — объяснял он (как известно, американские купюры до самого недавнего времени размером или на ощупь не отличались друг от друга, и слепой человек не мог отличить, скажем, десятку от пятёрки: только в самое последнее время на них появились рельефные элементы).

Карьера Рэя на *ABC* была первоначально мегауспешной: трижды его синглы достигали первой позиции в хит-параде поп-музыки, десятки раз попадали в «двадцатку», альбомы продавались огромными тиражами. Особенно успешным был эксперимент Рэя по освоению сугубо белого репертуара — классики кантри-энд-вестерн. Альбом *«Modern Sounds in Country and Western Music»* открыл Рэя самой широкой белой аудитории, но и другие жанры певец не забывал: в 1960-м он получил «Грэмми» в категории «поп-музыка» за исполнение песни Хоуги Кармайка 1930 г. *«Georgia on My Mind»*, в 1961-м — в ритм-н-блюзовой категории за собственный «ударный» номер *«Hit the Road, Jack»*, а в 1962-м — в категории «кантри-энд-вестерн» за *«I Can't Stop Loving You»*. «Это как хорошо одевающийся человек, — пояснял Рэй. — Стили меняются, но тебе не о чем беспокоиться, потому что ты всегда элегантен».

Только к середине 60-х дела пошатнулись: в 1966-м Рэй был в третий раз арестован за хранение героина, к которому он пристрастился ещё в 16-летнем возрасте. Долгое время ему удавалось жить в равновесии со своими зависимостями («Я никогда не был одним из тех чуваков, которые удабывались до невозможности двигаться. Трава, бухло, героин — я никогда не употреблял больше, чем нужно было для небольшого кайфа, а потом принимался опять за работу»), но в 1966-м дела пошли худо, в ближайшей перспективе внезапно замаячил пятилетний тюремный срок, и Рэй добровольно отправился в лос-анджелесский *rehab* — клинику по реабилитации наркоманов, где успешно «переломался». «Лично мне труднее было бросить курить», — писал он позднее. Срок удалось сделать условным, и в течение

первого года своего условного срока Рэй дважды поднимался на сцену за «Грэмми», полученными его синглом 1966 г. «*Crying Time*» за «лучшую запись ритм-н-блюза» и «лучшее мужское сольное исполнение ритм-н-блюза».

Впрочем, Рэй никогда не соглашался играть роль «исцелившегося наркомана». Наоборот, он делал всё, чтобы утвердить «своё право распоряжаться своим телом самому». Всё тот же Дэйв Симмонс, секретарь Рэя в 80-е, рассказывал, что после отказа от наркотиков он ежедневно употреблял «коктейль» собственного изобретения, который, похоже, нравился только ему одному: полстакана чёрного кофе, полстакана джина и две ложки сахара. «Я должен был держать это дело готовым в любой момент, когда бы он ни попросил, — говорил Симмонс. — Это, наверное, был самый отвратительный напиток в мире. Вкус был ужасен — как кислота в батарееке!»

Оставим в стороне вопрос, откуда Дэйв Симмонс знал, какова на вкус кислота в батарееке.

К концу 1960-х Рэй Чарлз перешёл из разряда «звёзд» в разряд «легенд». Он больше не выпускал поп-хитов — он бесконечно гастролировал со своими лучшими песнями 1950–1960-х гг., разъезжая по всему миру с классическим джазовым биг-бэндом (только контрабас в его составе в 1970-е гг. заменила бас-гитара) и всё новыми составами *Raylettes*. С конца 1970-х его статус «легенды» стал регулярно получать официальные подтверждения. В 1979-м «*Georgia on My Mind*» была объявлена «официальной песней



Рэй Чарлз в 1973 г. (фото: Hal Webb)

штата Джорджия» (т. е., фактически, государственным гимном штата) и прозвучала на соответствующей церемонии в здании сената штата Джорджия именно в исполнении Рэя Чарлза, хотя у всех на слуху была более свежая версия кантри-певца **Уилли Нелсона**, ставшая кантри-хитом №1 за 1978 г. В 1980-м Рэй

появился на американских киноэкранах в запоминающейся роли мудрого владельца магазинчика в музыкальной комедии «Братья Блюз», вызывавшей новый и достаточно широкий массовый интерес к блюзовой классике (в фильме снимались в небольших ролях и другие суперзвёзды афроамериканской музыки — блюзмен Джон Ли Хукер, королева соул Арета Фрэнклин, крёстный отец фанка Джеймс Браун и т. д.); это вызвало новый всплеск популярности музыканта. В 1986 г., когда был создан Зал славы рок-н-ролла, Рэй Чарлз был среди первых «введённых» в Зал; на торжественной церемонии в Нью-Йорке об этом объявлял давний друг Куинси Джонс, ставший едва ли не самым успешным продюсером в поп-музыке (спродюсированный им альбом Майкла Джексона 1982 г. «*Thriller*» разошёлся к настоящему времени 110-миллионным тиражом, из них 29 миллионов было продано в США). Два года спустя последовала премия «Грэмми» с формулировкой «За заслуги в течение всей жизни», в 1993 г. Рэй был введён в «Зал славы авторов песен» и т. п. В общем и целом можно сказать, что Рэй Чарлз стал не только одним из самых успешных и признанных деятелей афроамериканской музыки, но и самым широко признанным



Памятник Рэю Чарлзу в Олбани, штат Джорджия

афроамериканским музыкантом *вне* афроамериканской музыки. Ему удалось стать для широкой белой аудитории, причём не только в США, олицетворением афроамериканской музыки вообще: широкая публика считает его и джазовым музыкантом, и блюзменом.

Да, Рэй Чарлз безусловно играл и джаз, и блюз; безусловно, блюз с его земными корнями и госпелз с его экстатической одухотворённостью были оплодотворяющей средой, взрастившей этого действительно гениального музыканта. Заслуга Рэя в том, что ему удалось собрать эти влияния вместе и преломить их в единый, глубоко индивидуальный стиль самого Рэя Чарлза, который тем не менее, в силу колоссальной харизматичности музыканта, остаётся понятным и доступным для каждого слушателя, вне зависимости от степени его знакомства с канонами афроамериканской музыки. Рэй не был «корневым» блюзменом и меньше всего заботился о чистоте жанра — наоборот, его больше всего интересовало слияние жанров, их конвергенция и взаимодействие. Великая сила великого музыканта, ушедшего из жизни в 2004 г., заключается в том, что его наследие оказалось выше жанровых рамок и шире той культуры, которая породила Рэя Чарлза, став поистине всемирным наследием.

БИБЛИОГРАФИЯ

Albertson, Chris. «Bessie: Empress of the Blues» (Yale University Press, 2003)

Bastin, Bruce. «Red River Blues: The Blues Tradition in The Southeast» (University of Illinois Press, 1986)

Calt, Stephen. «Paramount. The Anatomy Of A Race Label» (78 Quarterly magazine, # 3–7, 1998–99)

Charles, Ray, & Ritz, David. «Brother Ray: Ray Charles' Own Story» (Da Capo Press, 1978, 2003)

Charters, Samuel. «The Blues Makers» (Da Capo Press, 1991)

Charters, Samuel. «The Country Blues» (Rinehart, 1959. Da Capo Press, 1975)

Charters, Samuel. «The Legacy of the Blues: A Glimpse Into the Art and the Lives of Twelve Great Bluesmen. An Informal Study» (Calder & Boyars, 1975)

Charters, Samuel. «The Poetry of the Blues» (Oak Publications, 1963)

Cohn, Lawrence, et al. «Nothing but the Blues: The Music and the Musicians» (Abbeville Press, 1993)

Collier, James Lincoln. «The Making of Jazz. A Comprehensive History» (Macmillan, 1978; Hart-Davis, MacGibbon, 1978; Delta, 1979; Dell, 1979; русский перевод Александра Медведева — «Становление джаза», Радуга, 1984)

Davis, Francis. «The History of the Blues. The Roots, The Music, The People From Charley Patton To Robert Cray» (Hyperion Books, 1995)

Dixon, Willie; Snowden, Don. «I Am the Blues» (Da Capo Press, 1989)

Govenar, Alan. «The Handbook of Texas» (Texas State Historical Association, 2009)

Gura, Philip F. «C.F. Martin & His Guitars, 1796–1873» (University of North Carolina Press, 2003)

Hamilton, Marybeth. «In Search of the Blues» (Basic Books, 2008)

Handy, W. C., ed. by Arna Bontemps. «Father of the Blues: An Autobiography» (Da Capo. Macmillan, 1941)

Harris, Sheldon. «Blues Who's Who: A Biographical Dictionary of Blues Singers» (Arlington House, 1979)

Hart, Mary L., & Eagles, Brenda M., & Howorth, Lisa N. «The Blues: A Bibliographical Guide» (Garland, 1989)

Hershey, Gerry. «Nowhere To Run» (Southbank Publishing, 1984)

Herzhaft, Gerard. «Encyclopedia of The Blues» (University of Arkansas Press, 1992)

Kenney, William Howland. «Recorded Music in American Life» (Oxford University Press, 1999)

Larkin, Colin. «Guinness Encyclopedia of Popular Music, 2nd ed.» (Stockton Press, 1995)

Levine, Lawrence W. «Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom» (Galaxy Books, 1977)

Oliver, Paul. «Conversation with the Blues» (Cassell/Oxford Brookes University, 1965)

O'Neal, Jim. «Voice of the Blues: Classic Interviews from Living Blues Magazine» (Routledge, 2002)

Palmer, Robert. «Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta» (Penguin, 1982)

Robinson, Tiny, & Reynolds, John. «Lead Belly: A Life in Pictures» (Steidl, 2007)

Roxon, Lillian. «Lillian Roxon's Rock Encyclopedia» (Grosset & Dunlap, 1969)

Santelli, Robert. «The Big Book of Blues: A Biographical Encyclopedia» (Penguin, 1993)

Scott, Michelle R. «Blues Empress in Black Chattanooga» (University of Illinois Press, 2008)

Stambler, Irwin, & Stambler, Lydon. «Folk and Blues: The Encyclopedia» (St. Martin's, 2001)

Van der Tuuk, Alex. «Remembrance on the Wisconsin Chair Company» (in: «Paramount Historical Walking Tour with the Village of Grafton Historic Preservation Commission», 2008)

V. A. «All Music Guide to the Blues» (Backbeat Books, 1999)

Wald, Elijah. «Escaping the Delta: Robert Johnson and the invention of the blues» (Amistad, 2004)

Wolfe, Charles K., & Lornell, Kip. «The Life and Legend of Leadbelly» (Da Capo Press, 1999)

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
<i>Часть 1</i>	
Начало. Истоки. Первые записи	5
Ранний блюз в грамзаписи: хронология	31
Взлёт и падение «Чёрного лебедя»	47
Блюзовые прорывы 1920-х	66
Императрица блюза	96
<i>Часть 2</i>	
С плантаций — в города	137
Delta Blues	140
Piedmont Blues	158
Texas Blues	179
<i>Часть 3</i>	
Блюз после Второй мировой	211
Белый продюсер, чёрный блюз	213
«Вот где живёт бессмертная душа!»	213
«Мне не нужен хит. Мне нужна хорошая песня!»	225
Империя джукбоксов	239
Звук Нью-Орлеана	248
Chicago Blues	261
Эмигранты и чёрная музыка	261
Эра Диксона	275
Триумф и распад	290

Звук Мемфиса	308
Звук молодой Америки	325
Лидер независимых.....	343
На ком держался Atlantic	343
Уход ветеранов.....	350
Библиография	373

Кирилл Владимирович МОШКОВ

БЛЮЗ

Введение в историю

Издание второе, исправленное

Cyril Vladimirovich MOSHKOW

BLUES

An introduction to history

Second edition, revised

12 +

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Верстка *Д. А. Петров*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007215.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
planmuz@lanbook.ru

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lanbook.ru

www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 28.04.14.

Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная. Формат 84×108 ¹/₃₂.

Печать офсетная. Усл. п. л. 20,16. Тираж 1000 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ОАО «ИПК «Чувашия»».

428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, д. 13.

Тел.: (8352) 56-00-23