

К. МОШКОВ

«ДЖАЗ 100:
СТОЛЕТИЕ РОССИЙСКОЙ
ДЖАЗОВОЙ СЦЕНЫ 1922-2022»

100 ЛЕТ
РОССИЙСКОМУ
ДЖАЗУ

ДЖАЗ 100

ДЖАЗ 100:
СТОЛЕТИЕ
РОССИЙСКОЙ
ДЖАЗОВОЙ
СЦЕНЫ
1922-2022

КИРИЛЛ МОШКОВ

КИРИЛЛ МОШКОВ

**ДЖАЗ 100:
СТОЛЕТИЕ РОССИЙСКОЙ ДЖАЗОВОЙ СЦЕНЫ
1922–2022**

КИРИЛЛ МОШКОВ

ДЖАЗ 100

**СТОЛЕТИЕ
РОССИЙСКОЙ
ДЖАЗОВОЙ
СЦЕНЫ
1922–2022**

100 ЛЕТ
РОССИЙСКОМУ
ДЖАЗУ

ФОНД
ИГОРЯ БУТМАНА

К ПРЕЗИДЕНТСКИЙ
ФОНД КУЛЬТУРНЫХ
ИНИЦИАТИВ

2023 г.

УДК 785.1
ББК 85.318
М 87

Мошков, К.В.

Джаз 100 : столетие российской джазовой сцены 1922–2022 / К. Мошков. — Санкт-Петербург : Летопись, 2023. — 600 с.: ил. — 2000 экз. — ISBN 978-5-904545-88-8

Книга, которую вы держите в руках, издана в год 100-летия российской джазовой сцены и стала результатом многолетней исследовательской работы автора. На этих страницах собраны малоизвестные исторические факты, многочисленные интервью с «носителями языка джаза», рассказы о легендарных персоналиях российского и зарубежного джазового движения, точные и острые авторские высказывания о музыке, звуке, инструментах, стилях и манерах исполнения, обширная подборка уникального фотоматериала. Эта книга — дань памяти и уважения людям, чьи судьбы неразрывно связаны с джазовой сценой России и вплетены в её историю, и одновременно осознанный взгляд в будущее непростой, яркой, интеллектуальной джазовой музыки.

Издание вышло при поддержке Президентского фонда культурных инициатив и Фонда Игоря Бутмана, предназначено для профессиональных музыкантов, любителей джаза и всех тех, кто интересуется историей музыкальных движений в России.

ISBN 978-5-904545-88-8

© К.В. Мошков, 2023
© ИП В.Г. Алантьева, 2023
© Редакционная подготовка.
Издательство «Летопись», 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ХРОНОЛОГИЯ РОССИЙСКОГО ДЖАЗА: ГОД ЗА ГОДОМ	7
1920–30-Е ГОДЫ. КОГОРТА ПЕРВОПРОХОДЦЕВ	19
Валентин Парнах (1891–1951)	19
Советский джаз в звукозаписи. Начало: 1926, 1927 или 1928?	32
Александр Цфасман (1906–1971)	37
Александр Варламов (1904–1990)	56
Леонид Утёсов (1895–1982)	67
Нужен ли джаз в СССР? «Газетная дискуссия» 1936 года	86
Капитан Колбасьев: первый проповедник джаза	93
Джаз в Ленинграде: первопроходцы и последователи	99
Эдди Рознер (1910–1976)	120
«Эпоха разгибания саксофонов» (1946–1954)	147
НОВОЕ НАЧАЛО. ВОЗРОЖДЕНИЕ ДЖАЗА В СССР	157
Олег Лундстрем (1916–2005)	158
Иосиф Вайнштейн (1918–2001)	173
Юрий Саульский (1928–2003)	187
ДЖАЗ 60-Х: «ПОКОЛЕНИЕ ФИЗИКОВ», ДЖАЗОВЫЕ КАФЕ, ПЕРВЫЕ ФЕСТИВАЛИ...	195
Георгий Гаранян (1934–2010)	229
Алексей Козлов (р. 1935)	238
Алексей Зубов (1936–2021)	255
Андрей Товмасян (1942–2014)	268
Игорь Бриль (р. 1944)	276
Алексей Кузнецов (р. 1941)	287
Валерий Пономарёв (р. 1943)	300
Давид Голощёкин (р. 1944)	308
Анатолий Кролл (р. 1943)	322
Борис Фрумкин (р. 1944)	334
Николай Левиновский (р. 1944)	345
Анатолий Герасимов (1945–2013)	356

СОВЕТСКИЙ ДЖАЗ. КОНЕЦ ГЛАВЫ: СЕМИДЕСЯТЫЕ И ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ	364
Независимый до конца: Герман Лукьянов (1936–2019)	366
Одинокая звезда: Леонид Чижик (р. 1947)	376
Рождение советского джаз-рока	385
Советский джазовый авангард	395
Новая история: те, кто пришёл в 70-е	420
ЛИДЕРЫ, НОВАТОРЫ, ГЕНЕРАТОРЫ ИДЕЙ: 70-Е И ДАЛЕЕ	431
Александр Росточкий: на стыке культур	431
Леонид Винцкевич: музыкант и продюсер	443
Даниил Крамер и его «игры в джаз»	452
Андрей Кондаков: весь спектр стилей	455
Игорь Бутман: локомотив новой истории	465
РОССИЙСКИЙ ДЖАЗ. НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ: НОВЫЕ ИМЕНА, НОВЫЕ ИДЕИ	487
На левом фланге. «Новый джаз» в постсоветской России	539
Молодая российская сцена: направления и лидеры	556
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ДЖАЗОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ	577
ФИЛЬМОГРАФИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЖАЗА	581
ЧТО ЕЩЁ ПРОЧЕСТЬ ОБ ИСТОРИИ ДЖАЗА В РОССИИ?	593

ХРОНОЛОГИЯ РОССИЙСКОГО ДЖАЗА: ГОД ЗА ГОДОМ

1922

1 октября: вернувшись в Москву из Парижа после семи лет эмиграции, поэт, переводчик и танцовщик **Валентин Парнах** устраивает концерт «Первого в Р.С.Ф.С.Р. эксцентрического оркестра — джаз-банда», собранного из московских музыкантов — и профессионалов, и любителей. Как танцор, Парнах создавал под музыку настолько впечатляющие, новаторские пластические образы, что театральный режиссёр Всеволод Мейерхольд пригласил его вместе с «Джаз-бандом» участвовать в своих спектаклях — изображать «механистическую цивилизацию Запада». Публику поражали неслыханные звуки саксофона и обилие ударных инструментов в ансамбле. По сохранившимся описаниям (ни записей, ни даже фотографий «Джаз-банда» не осталось) можно предположить, что первопроходцы новой музыки в России находились ещё только на пути к исполнительскому мастерству, но их энтузиазм заражал зрителей. Впрочем, радовались не все. Писатели-сатирики Илья Ильф и Евгений Петров высмеяли участие «банды» Парнаха в мейерхольдовских спектаклях, выведя в романе «Двенадцать стульев» театральных звукооформителей Галкина, Палкина, Малкина, Чалкина и Залкинда, вооружённых «саксофонами, флекстонами, пивными бутылками и кружками Эсмарха».

1926

22 февраля: начинаются первые гастроли «настоящих» джазовых музыкантов по СССР. С конца февраля по конец мая по стране гастролеровали два афроамериканских коллектива. *Jazz Kings* барабанщика **Бенни Пэйтона** выступали в Москве, Харькове, Киеве и Одессе; в их составе были такие звёзды раннего джаза, как тромбонист **Фрэнк Уитерс** и гениальный кларнетист **Сидней Беше**. А 16 марта в Москву из Риги прибыло несколько менее «горячее» эстрадное ревю из перебравшихся в Англию темнокожих американцев «**Шоколадные ребята**» (*The Chocolate Kiddies*). Во главе оркестра этого шоу стоял пианист **Сэм Вудинг**. В составе был ряд афроамериканских музыкантов, базировавшихся в Европе; из известных имён — трубач **Томми Лэдниер** и саксофонист **Гэрвин Бушелл**. С 19 марта по 5 мая на их представления во 2-м Госцирке на Большой Садовой (ныне в перестроенном здании цирка находится Театр Сатиры) валили валом — не только музыканты и интересующиеся музыкой, как на «Королей джаза», но и гораздо более широкая публика, желавшая посмотреть на экзотичных танцоров и особенно танцовщиц с голыми ножками. Съёмки «Шоколадных ребят» вошли — как образ

загнивания буржуазной культуры — в пропагандистскую кинокартину гениального советского режиссёра-документалиста Дзиги Вертова «Шестая часть мира».

1927

Март: после четырёх месяцев напряжённых репетиций в московском Артистическом клубе дебютирует первый советский профессиональный джазовый коллектив — «АМА-джаз» блестящего пианиста **Александра Цфасмана**. В том же году «АМА-джаз» станет первым джазовым коллективом, живьём выступившим в эфире Московского радио, а в 1928 г. — первым советским джазовым ансамблем, записавшимся на грампластинку.

1928

Апрель: пролетарский писатель **Максим Горький** из своей уютной виллы в итальянском городке Сорренто, где он поправлял здоровье, обрушивается на эстрадно-танцевальную музыку, прислав для публикации в газете «Правда» статью «**О музыке толстых**». Писателя, как выяснили исследователи, мучил не джаз как таковой, а танцевальные фокстроты, которые на первом этаже виллы крутил на патефоне его беспутный сынок — но гнев престарелого “буревестника”, излитый, с весьма мрачной образностью, на страницах печатного органа правящей партии, на долгие десятилетия стал воплощением официального советского представления именно о джазе: «...*весь этот оскорбительный хаос бешеных звуков подчиняется ритму едва уловимому, и, послушав эти вопли минуту, две, начинаешь невольно воображать, что это играет оркестр безумных, они сошли с ума на сексуальной почве...*»

1934

Декабрь: на экраны выходит фильм **Григория Александрова** — «**Весёлые ребята**», первая советская музыкальная комедия. Несмотря на непростой путь к советскому зрителю (на Западе картина была показана на четыре месяца раньше, чем на родине), в СССР её ждал оглушительный успех. В главной роли был эстрадный певец **Леонид Утёсов**, который именовал свой оркестр «**Теа-джаз**» (сокращение от «театрализованнный джаз»). Музыка для фильма написал **Исаак Дунаевский**, и это стало началом его многолетнего сотрудничества с Утёсовым. Их лёгкая эстрада с одесскими клезмерскими корнями на долгие десятилетия становится синонимом слов «советский джаз» для большинства отечественных слушателей.

1937–38

После более чем четырёхлетнего перерыва советский джаз вновь записывается на грампластинки — ансамбли **Александра Цфасмана**, **Александра Варламова**, **Виктора Кнушевицкого**, **Якова Скоморовского**, **Леонида Утёсова** и др.

Но развернувшиеся в стране политические репрессии не обошли стороной и джаз. В 30–40-е гг. подвергаются аресту и лишаются свободы (а кое-кто и жизни) некоторые джазовые музыканты, в том числе руководители популярных оркестров: **Георгий Ландсберг**, **Александр Варламов**, **Леопольд Теплицкий**, **Генрих Терпиловский** и др. Практически всех сажали не «за джаз»: наряду с врачами, юристами, рабочими, военными, писателями и т. д. джазменам предъявляли либо экономические, либо политические обвинения — как правило, просто по факту «связей с заграницей».

1939

Сентябрь: начинается Вторая мировая война, гитлеровские войска вторгаются в Польшу, и на советскую территорию бежит множество польских граждан, в том числе и джазовых музыкантов. Среди них — трубач **Ади «Эдди» Рознер**, берлинский джазмен еврейского происхождения, спасавшийся в Польше от нацистов. В Белоруссии собирается множество лучших польских артистов, и минское руководство одобряет создание **Государственного джаз-оркестра Белорусской ССР**, в который входят почти исключительно музыканты из Польши. Рознера назначают художественным руководителем Госджаза БССР. В 1940 г., после первых гастролей по Союзу, начинается сумасшедшая популярность оркестра Эдди Рознера, которая продолжится шесть лет.

1941–45

Великая Отечественная война стала тяжёлым испытанием для всего народа. Многие музыканты не вернулись с фронта — так, почти весь состав **Государственного джаз-оркестра СССР** осенью 1941-го погиб в окружении под Вязмой. Множество оркестров, в том числе коллективы под управлением Леонида Утёсова, Эдди Рознера, Александра Цфасмана, **Бориса Карамышева**, **Бориса Ренского**, Якова Скоморовского и др., выступали для сражающихся советских войск вблизи линии фронта и гастролировали по всей стране, поднимая дух своих слушателей. В годы войны СССР, Великобритания и США — **союзники по антигитлеровской коалиции**, поэтому антиджазовая риторика практически исчезает со страниц советской печати, и советские джазмены не только исполняют американский репертуар, но и записывают его на пластинки. А 9 мая 1945-го, в День Победы, **Государственный джаз-оркестр РСФСР** п/у Леонида Утёсова даёт большой концерт на площади Свердлова (ныне Театральная) в Москве для тысяч ликующих зрителей.

1946

Март: речь бывшего премьер-министра Великобритании Уинстона Черчилля в Фултоне даёт старт «**холодной войне**». Идеологическая машина СССР начинает закручивать гайки в отношении композиторов, писателей, критиков,

музыкантов, которые ориентируются на западную культуру. Зародившийся в США джаз оказался удобной мишенью. Одной из первых жертв антиджазовой кампании становится Эдди Рознер: в ноябре 1946-го он арестован и вскоре осуждён по 58 статье («измена Родине»), номинально — за попытку вернуться в Польшу без разрешения советских властей, квалифицированную как «покушение на незаконный переход границы». С этого момента начинается печально знаменитая «эпоха разгibanия саксофонов»: так впоследствии называл этот период избежавший репрессий Леонид Утёсов.

1947

30 октября: в рамках кампании по репатриации разбросанных по миру советских граждан в дальневосточный порт Находка из Шанхая прибывает работавший в этом космополитичном китайском городе с 1936 г. джазовый оркестр под руководством Олега Лундстрема. Оркестр создали двумя годами ранее на севере Китая, в Харбине, выросшие там молодые «совграждане» — члены семей сотрудников Китайской Восточной железной дороги, построенной Россией ещё до революции. Тем временем в СССР крепнет антиджазовая кампания. В Москву «шанхайцев» не пустили. Оркестр поселяется в Казани. Надежды на статус государственного джаз-оркестра Татарской АССР не оправдались. Играть джаз в «эпоху разгibanия саксофонов» шанхайским джазменам удаётся нечасто — разве что в ресторанах или на танцах.

1948

10 февраля: Политбюро ЦК ВКП(б) принимает постановление «Об опере “Великая дружба” Вану Мурадели», в котором заклеено «*формалистическое направление, чуждое советскому народу*». По результатам постановления вместе с композиторами Дмитрием Шостаковичем и Сергеем Прокофьевым «под раздачу», как буржуазное искусство, попадает и джаз, хотя в тексте постановления он не фигурирует. Зато джазу достаётся в последовавших на «совещании деятелей советской музыки» разъяснениях главного идеолога партии, Андрея Жданова, который определил джаз как «*нервную, судорожную, припадочную музыку*». Само упоминание слова «джаз» в положительном смысле в официальном контексте становится невозможным на долгие семь лет. Под негласный запрет попадают даже некоторые музыкальные инструменты, связанные с западной музыкой — шестиструнная («испанская») гитара (в музыкальных училищах, если и преподают гитару, то только семиструнную, «русскую»), аккордеон (преподают только его «русскую» разновидность — баян) и все виды саксофонов (преподают только кларнет). Тем не менее, множество энтузиастов в стране пытается играть джаз на танцах или «вечерах отдыха», за невозможностью систематически изучать его, стараясь освоить эту премудрость «на слух».

1954

Трубач Эдди Рознер отбыл срок и освобождён из лагерей — где, впрочем, не рубил лес, а руководил оркестром из заключённых. Вернувшись в Москву, он вскоре формирует при Мосэстраде новый оркестр, который (правда, без своего лидера) снимается в дебютном фильме Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» (1956), где барабанщик оркестра **Борис Матвеев** впервые в советском кино играет джазовое соло на барабанах.

1956

1 октября: казанский оркестр Олега Лундстрема, пересидевший «эпоху разгибания саксофонов» в консерватории и в работе по ресторанам и кинотеатрам, принят на работу Всесоюзной государственной концертной организацией (Союзконцерт) как «**Концертный эстрадный оркестр п/у О. Лундстрема**». Начинается работа на советской эстраде — и, наряду с аккомпанементом певцам, сопровождением чечёточников и исполнением эстрадных шлягеров, почти в каждой концертной программе звучит и джаз.

1957

Июль-август: в Москве проходит **VI Всемирный фестиваль молодёжи и студентов**. Впервые на памяти целого поколения приподнятый «железный занавес» первым делом впускает в страну джаз, вызвав мощный всплеск формирования нового поколения советских джазменов. В джаз приходит так называемое «**поколение физиков**» — студенты технических специальностей, ринувшиеся осваивать новую музыку: саксофонист **Алексей Зубов**, изучавший теоретическую физику; его коллега **Георгий Гаранян**, учившийся на инженера-станкостроителя; ставший лучшим в столице джазовым тромбонистом инженер-связист **Константин Бахолдин**, выпускник Ленинградского автодорожного техникума — саксофонист **Геннадий Гольштейн** и др. Тон в московском джазе задают коллективы, базирующиеся в Центральном Доме работников искусств. На Фестивале молодёжи и студентов с успехом выступает **Молодёжный оркестр ЦДРИ п/у Юрия Саульского**, завоевав серебряную медаль фестиваля. Вскоре власти распускают оркестр, но его солисты становятся костяком нового поколения музыкантов, получивших джазовое образование «на слух» — в том числе путём еженощного прослушивания в диапазоне коротких волн джазовой радиопрограммы на «Голосе Америки», которую с 1955 г. ведёт легендарный проповедник джазового искусства **Уиллис Коновер**.

1961

Осень: в Москве под эгидой горкома комсомола открываются первые джазовые клубы — «**Кафе Молодёжное**» и «**Аэлита**». В течение следующих десяти

лет «джазовые кафе» («Романтики», «Синяя птица», затем «Печора», «Ангара» и «Времена года») становятся основной средой формирования московской джазовой сцены. В эти годы в Ленинграде, Воронеже, Риге, Новосибирске, Ростове-на-Дону и множестве других городов создаются и «городские джаз-клубы» — не заведения общепита, а, фактически, любительские объединения энтузиастов. Важнейшую роль в формировании нового поколения ленинградской сцены будет играть именно такое объединение — джаз-клуб «Квадрат», который наследует созданному весной 1961 г. джаз-клубу Ленинградского государственного университета.

1962

Май-июль: СССР с двухмесячными гастролями посещает оркестр легендарного американского кларнетиста Бенни Гудмана; молодые участники его оркестра умудряются, несмотря на бдительный пригляд советских «компетентных органов», общаться и даже играть «джемы» со своими советскими коллегами.

Октябрь: советские джазмены — лауреаты первого Московского джаз-фестиваля — впервые выезжают на зарубежный джазовый фестиваль, **Jazz Jamboree** в Варшаве. Молодые звёзды советского джаза — трубач **Андрей Товмасян**, саксофонист **Алексей Козлов**, гитарист **Николай Громин** и др., — объединённые для поездки в Польшу в ансамбль под названием «Секстет **Вадима Сакуна**», вызывают удивление своих европейских и американских коллег, не подозревавших, что в СССР кто-то играет современный джаз, причём не только копирует американские образцы, но и создаёт собственную музыку с опорой на национальные традиции. Записанная на фестивальном концерте в Варшаве пьеса 19-летнего **Андрея Товмасяна** «**Господин Великий Новгород**» становится первой выпущенной на пластинке записью нового поколения советских джазменов. Правда, пластинка выходит только в Польше, но не в СССР.

1965

Апрель: после первой камерной клубной попытки 1962 г. впервые на большой сцене проходит **II Московский фестиваль джазовых ансамблей**, вошедший в историю, как и фестивали 1966-68 гг., благодаря изданным Всесоюзной фирмой грамзаписи «**Мелодия**» сборникам лучших фестивальных номеров. Первым советским виниловым альбомом современного отечественного джаза как раз и становится сборник «**Джаз-65**», где впервые выпущены записи пианиста **Игоря Бриля**, гитариста **Николая Громина**, саксофонистов **Георгия Гараняна** и **Алексея Козлова**... Первый джаз-фестиваль проходит в это же время и в Ленинграде, тоже с участием пока только местных коллективов.

1967

Май: на Таллинский джазовый фестиваль в Советской Эстонии приезжает ансамбль американского саксофониста **Чарлза Ллойда** с молодыми **Китом Джарреттом** на фортепиано и **Джеком ДеДжонеттом** на ударных, а также коллективы из Польши, Швеции, Финляндии и два десятка ансамблей буквально со всего СССР. Таллинский фестиваль становится первым большим международным джаз-фестивалем в стране. Превосходный репортаж с фестиваля публикует в журнале «Юность» писатель **Василий Аксёнов**. Для советских джазменов многое значит присутствие на шедших подряд в мае и июне фестивалях в Таллине и Москве радиоведущего «Голоса Америки» Уиллиса Коновера, который с интересом знакомился с джазовой жизнью СССР.

1968

Осень: после августовских событий в Чехословакии, куда СССР ввёл войска, чтобы остановить либерализацию местного коммунистического режима, в советской идеологической машине начинается новое «завинчивание гаек» — и прежде всего в культурной жизни. Накал джазового процесса надолго снижается. Последним фестивальным сборником «Мелодии» становится «Джаз-68», на котором представлены квартеты «КМ» саксофониста **Владимира Сермакашева** и «Крещендо» саксофониста **Алексея Зубова**, трио гитариста **Алексея Кузнецова**, квартеты саксофониста **Виталия Клейнота** и трубача **Андрея Товмасына**, квинтет пианиста **Вади́ма Сакуна** и другие ведущие ансамбли столичной сцены. После фестиваля 1968 г. Московские джаз-фестивали в прежнем формате не будут проводиться девять лет.

1971

Сентябрь-октябрь: благодаря продолжающемуся «культурному обмену» с США Советский Союз с двухнедельными гастролями посещает оркестр самого **Дюка Эллингтона**. Сотни фэнов со всей страны колятся вслед за Дюком по всему его гастрольному маршруту. В Ленинграде группа местных музыкантов умудряется прорваться на лётное поле аэродрома и сыграть выходящему из самолёта Дюку классическую пьесу раннего новоорлеанского джаза «Когда святые маршируют», невзирая на неудовольствие «органов». В ленинградском Доме дружбы с народами зарубежных стран Дюк играет джем-сешн с ленинградскими музыкантами, и 25-летний **Давид Голощёкин** удивляет заокеанскую знаменитость, успев за один джем сыграть на фортепиано, контрабасе, трубе и скрипке.

1972

Лето: московские джазмены в клубе «Времена года» играют джем с оркестрантами гастрوليрующего по СССР лучшего американского джазового

биг-бэнда 1970-х — **Thad Jones / Mel Lewis Orchestra**. По некоторым подсчётам, под впечатлением от чувства единения с мировыми звёздами не менее трети советских участников этого джема в ближайшие годы отправятся в эмиграцию — попытать счастья на международной джазовой сцене.

1973

Под давлением Запада власти СССР впервые разрешают массовую еврейскую эмиграцию; воспользовавшись этой лазейкой, из страны с 1973 г. и на протяжении всех 1970–80-х гг. эмигрирует множество джазовых музыкантов, стремящихся играть любимую музыку на её родине — в США, или, по крайней мере, где-то на западной сцене (Германия, Австралия, Израиль...) Трубач **Валерий Пономарёв**, например, через несколько лет окажется в составе легендарного нью-йоркского ансамбля *Art Blakey Jazz Messengers*, а саксофонист **Анатолий Герасимов** — в оркестре Дюка Эллингтона. Судьба одного из эмигрантов этой волны, саксофониста **Владимира Сермакашева**, станет в 1984 г. основой для фильма «Москва на Гудзоне» с Робинот Уильямсом в роли московского джазмена (по фильму он Владимир Иванов).

1974

Сентябрь: благодаря многолетним усилиям энтузиастов джазового образования во главе с композитором Юрием Саульским и джазовым критиком Алексеем Баташёвым в двух десятках средних специальных учебных заведений — музыкальных училищ России впервые вводятся официальные программы изучения джазового исполнительства: сначала «эстрадно-джазовая специализация», а к концу десятилетия и полные «эстрадно-джазовые отделы». Госконцерт впервые официально принимает на работу джазового музыканта как солиста-инструменталиста (пианист **Леонид Чижик**), но в то же время по недосмотру отправляет приехавшего выступить в Москве великого пианиста **Оскара Питерсона** жить в обветшавшую гостиницу низкого класса, так что гастрольный тур со скандалом отменяется, и Питерсон улетает, чтобы больше никогда не вернуться.

1976–82

«**Малый ледниковый период**» в советском джазе. С одной стороны, целый ряд джазовых коллективов впервые «тарифицированы» и приняты на работу в официальную филармоническую систему. Возникают новые джаз-фестивали, в Ленинграде с 1976 г. проводится крупный фестиваль «**Осенние ритмы**», в 1978 г. возобновлены Московские джаз-фестивали. В магазинах фирмы «Мелодия» время от времени появляются виниловые альбомы советских коллективов — записи выпускают оркестр Олега Лундстрема, пианисты **Леонид Чижик**

и Игорь Бриль, саксофонист **Анатолий Вапиров**, джаз-рок-группа «Арсенал» саксофониста Алексея Козлова, ансамбли «Каданс» флюгельгорниста **Германа Лукьянова** и «Аллегро» пианиста **Николая Левиновского** и ряд других — выходят даже пластинки авангардного вильнюсского **Трио Ганелина**. Однако многие музыканты — например, трубач **Константин Носов** и саксофонист **Алексей Зубов** — эмигрируют, так и не дождавшись своей авторской пластинки.

1982

1 октября: в зале ДК «Москворечье», где уже более десяти лет работает первое в столице джазовое учебное заведение — Студия музыкальной импровизации **Юрия Козырева**, московские джазмены скромно отмечают 60-летие советского джаза. Среди публики присутствует несколько десятков ветеранов джазовой сцены, в том числе легендарный Александр Варламов.

1983

Июнь: выходит на экраны фильм Карена Шахназарова «**Мы из джаза**» с музыкой пианиста **Анатолия Кролла**, впервые в популярной форме красивой сказки представляющий широкому советскому зрителю основы истории джаза в СССР. Картину за первый год проката смотрит в кинотеатрах 17 000 000 человек.

1990

Лето: Союз композиторов в лице вездесущего Юрия Саульского и Госконцерт СССР проводят в Москве эпохальный **Первый международный московский джаз-фестиваль**, на котором рядом с советскими звёздами выступают такие титаны мирового джаза, как **Сан Ра**, **Фредди Хаббард**, **Бенни Голсон**, **Лестер Боуи**, **Брэнфорд Марсалис**... Среди американских звёзд на фестивале играет и нью-йоркский трубач **Валерий Пономарёв**, приехавший в родной город впервые за 17 лет. Однако к этому моменту большинство филармонических джазовых коллективов уже больше года практически не работает: на фоне либерализации экономики, в частности — легализации частного предпринимательства в гастрольной деятельности, концертные площадки всей страны захлестывает волна низкопробной поп-музыки.

1991

Декабрь: распад СССР. С концом Советского Союза заканчивается и эпоха «советского джаза», которому отныне предстоит не борьба с государственной идеологией, а повседневная битва за экономическое выживание. Джаз в России погружается в кризис; эмигрирует множество музыкантов, не уехавших даже в самые трудные советские годы; количество выпускаемых джазовых записей

падает почти до нуля. Выйти из кризиса и начать создавать для себя новую среду обитания сцене импровизационной музыки в России удастся только ко второй половине 90-х.

1996

В Россию после нескольких приездов на фестивали окончательно возвращается саксофонист **Игорь Бутман**, который уехал в США ещё в 1987 г. и сделал там стремительную карьеру. Бывший солист оркестра Олега Лундстрема и ансамбля «Аллегро» обнаруживает на Родине новые перспективы для развития джазовой сцены и решает не только остаться в стране, но и приложить полученный на мировой сцене опыт к созданию в России джазового сегмента современной музыкальной индустрии. Менее заметным оказывается ещё одно возвращение «русского американца»: в Москву переезжает уехавший в Нью-Йорк в 1973 г. саксофонист и флейтист Анатолий Герасимов, который одно время был участником оркестра Дюка Эллингтона.

1997–98

В России стартует целый ряд ежегодных **джазовых фестивалей**, которые в следующую четверть века будут определять лицо фестивальной джазовой сцены в стране: «Джаз в саду Эрмитаж» (Москва), «Джазовая провинция» (Курск, Орёл, Воронеж, Липецк, Белгород, Тула и др. города), «Независимый фестиваль Игоря Бутмана» в Москве, ставший предшественником фестивалей «Триумф джаза»... Продолжаются ежегодные фестивали в Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Новосибирске, Самаре, Екатеринбурге, Оренбурге и других городах. Из джаз-фестивалей советского периода в 90-е выжили и проходят до сих пор только три: «Джаз над Волгой» в Ярославле (проводится с 1979 г.), «Джаз у старой крепости» в Новокузнецке (с 1981 г.) и **Международные Дни джаза** в Архангельске (с 1982 г.).

1999

В Москве начинают работать два эстетически противоположных клуба, которые в следующее десятилетие определяют два полюса российской джазовой жизни. Первый — «Ле Клуб» Игоря Бутмана на Таганке (ныне **Джаз-клуб Игоря Бутмана**), средоточие джазового мэйнстрима. Второй — культурный центр «ДОМ», который становится центральной площадкой музыкального авангарда, в том числе и джазового.

2002

Февраль: в концертном зале «Россия» в Москве проводится второй ежегодный фестиваль «Триумф джаза». Впервые со времён I Международного джазового фестиваля 1990 г. на столичной сцене — целое созвездие мировых звёзд

джаза: Рэнди Бреккер, Билли Кобэм, Джо Ловано, Гэри Бёртон, Элвин Джонс, Тутс Тилеманс... Большая часть звёзд играет как специальные гости московского биг-бэнда во главе с продюсером фестиваля — саксофонистом Игорем Бутманом, что даёт возможность обозревателю онлайн-издания «Джаз.Ру» Михаилу Митропольскому назвать свой репортаж «*Триумф джаза в России*» стал триумфом джаза в России».

2003

Сентябрь: московский биг-бэнд саксофониста Игоря Бутмана и джаз-оркестр Линкольн-центра трубача Уинтона Марсалиса играют эпохальный совместный концерт на сцене нью-йоркского зала *Alice Tully Hall*. На ключевой вопрос, стоявший перед множеством русских джазменов долгие десятилетия — «можем ли мы, как американцы» — наконец получен положительный ответ.

2012

Февраль: биг-бэнд саксофониста Игоря Бутмана получает новое название и новый статус — теперь это **Московский джазовый оркестр**. В течение следующих нескольких лет оркестр под новым названием гастролирует и выступает на джазовых фестивалях по всей Европе, в Японии, Индии, Китае и многократно — в США.

2017

Ноябрь: в Санкт-Петербурге в рамках Международного культурного форума впервые проходит форум-фестиваль «Джаз поверх границ» (*Jazz Across Borders*) — одновременно форум российского джазового сообщества и шоукейс российской джазовой сцены для международных и российских профессионалов музыкальной индустрии.

2018

28–30 апреля: Санкт-Петербург становится центром Всемирного празднования Международного Дня джаза ЮНЕСКО, который отмечается каждый год с 2012 г. Площадкой проведения Всемирного празднования ежегодно становится один из крупных культурных центров планеты: Париж, Стамбул, Мельбурн, Нью-Йорк и т.д. Историческая столица Российской Империи (с 1712 по 1918 гг.) и самый северный мегаполис Земли — Санкт-Петербург — принял рекордное по объёму и качеству проведения Всемирное празднование: так, трансляцию гала-концерта из исторического Мариинского театра с участием российских, американских, европейских, азиатских, австралийских и африканских джазменов посмотрели по всему миру рекордные 13 600 000 зрителей.

2019

Декабрь: впервые в истории победителем самого престижного в мире джазового исполнительского конкурса — Международного конкурса Института джаза им. Хёрби Хэнкока (до 2019 г. Конкурс им. Телониуса Монка) — становится российский музыкант, 30-летний гитарист **Евгений Побожий**.

2022

Весь год в России идут фестивали, концерты, музыковедческие и культурологические конференции, выставки, образовательные и просветительские мероприятия, посвящённые 100-летию российского джаза. Большая их часть объединена в общенациональную программу «**100 лет российскому джазу**». В рамках программы 13–19 июня проводится крупнейший за всю историю Московский джазовый фестиваль, где в течение семи дней на семи площадках выступает свыше 700 артистов. При поддержке Министерства культуры РФ снимается документальный **фильм «ДЖАЗ 100»**, а Президентский фонд культурных инициатив поддерживает создание одноимённой **книги**, которую вы держите сейчас в руках.

1920–30-Е ГОДЫ. КОГОРТА ПЕРВОПРОХОДЦЕВ

Валентин Парнах (1891–1951)

Что нам известно о первом джазовом концерте в России? Мы твёрдо знаем, что «Первый в РСФСР эксцентрический оркестр — джаз-банд Валентина Парнаха» впервые выступил в большом зале Государственного института театрального искусства (ГИТИС) в Москве в час дня 1 октября 1922 г. Эту дату обнародовал ещё в 1972 г. историк отечественного джаза Алексей Баташёв в эпохальной книге «Советский джаз»: согласно его исследованиям, это был самый первый джазовый концерт в России. Поэтому мы считаем 1 октября 1922 г. днём рождения джаза в нашей стране, и джазовое сообщество отмечает эту дату как День российского джаза.



Валентин Парнах. Фото: Алексей Темерин, 1924 г. Государственный театральный музей им. Бахрушина

Уроженец Таганрога, первопроходец российского джаза Валентин Яковлевич Парнах (1891–1951) не был музыкантом. Сын богатого таганрогского аптекаря Якова Парноха, он был прежде всего поэт, принадлежавший, как и его старшая сестра София Парнок, к плеяде русских стихотворцев Серебряного века. По литературной части пошла и Елизавета Парнох, сестра-близнец Валентина: под именем Елизавета Тараховская она переводила на русский язык стихи для детей, много писала сама (общеизвестное словосочетание «лестница-чудесница» об эскалаторе метро — это из её стихотворения 1932 г. «Песенка про лестницу»), и в Театре кукол им. Сергея Образцова до сих пор идёт её сказка «По щучьему велению».

Парнах не только писал стихи: он переводил на русский с французского, испанского и других европейских языков, путешествовал по Европе и Ближне-

му Востоку в поисках идей и впечатлений, прожил несколько лет в Париже — и именно там начал эксперименты в области эксцентрического танца, изучал историю танца, овладевал современными танцевальными стилями. Конечно же, он слушал музыку, под которую танцевали в Европе после Первой мировой войны. Именно в Париже летом 1921 г. Парнах увидел и услышал афроамериканский джазовый ансамбль *Louis Mitchell Jazz Kings*. 30-летний поэт и танцовщик-экспериментатор был так захвачен увиденным и услышанным, что загорелся идеей распространения этого искусства и уже в январе 1922 г. собрался ехать в родную страну, чтобы принести туда джаз.

Летом 1922 г. Парнах пишет из Берлина, где он ожидал получения советской визы, в Москву — театральному режиссёру **Всеволоду Мейерхольду**:

«Я хочу привезти в Москву инструменты нового негро-американского оркестра jazz-band (особую систему барабана и гонгов; саксофон — род тромбона; банджо — род мандолины, обтянутой барабанной кожей), оркестр синкоп и диссонансов, представляющий огромный интерес эксцентрического театра, цирковых постановок, представлений на площадях, народных манифестаций и увеселений... Стоят эти инструменты всего 20 000 германских марок, устройте мне ассигновку для этой цели [...].

P.S. ...Мои танцы — эксцентрического характера».

И новатор современного театра прислал Парнаху в Берлин двадцать тысяч марок (в Германии росла инфляция, и это была совсем небольшая сумма), и Парнах привёз в Москву невиданные ещё инструменты — саксофон, банджо, сурдины для трубы и тромбона, ударные инструменты и тому подобное. А ещё — пачку купленных в магазине оркестровок новой музыки и несколько граммофонных пластинок для примера: живого джаза в Москве никто, кроме него, ещё не слышал. В общем, багаж был немаленький; Парнаху для отправки его даже понадобилась помощь друга — поэта Марка Талова, тоже бывшего в тот момент в Берлине.

«Ехал неделю + три дня карантина в Великих Луках, с трудом вырвался оттуда. Спал на узкой доске, на соломе, на чемоданах. Сейчас сплю на скамье в Союзе Писателей: Тверской бульвар, 25, где меня на несколько дней устроил О.Э. Мандельштам. Мейерхольд [...] приезжает на днях. Я привёз jazz-band».

Из письма В.Я. Парнаха писателю А.М. Ремизову от 30 августа 1922 г.

«Джаз-банд Валентина Парнаха» репетировал всего около месяца. Мы не очень твёрдо знаем его первоначальный состав: в разных источниках он приводится по-разному. Вероятно, уже на первом концерте на ударных инструментах играл актёр-мим **Александр Костомолоцкий**. Правда, техникой игры он толком



Газета «Известия ВЦИК и Московского Совета рабочих и солдатских депутатов», 24 августа 1922 г.

сколько драматически размахивал руками с зажатыми в них молоточками для ксилофона, периодически ударяя ими по различным звенящим и трещащим шумовым инструментам... А на фортепиано, по общепринятой версии, играл 22-летний музыкант-любитель, будущий кинодраматург Евгений Габрилович. Именно по его воспоминаниям мы знаем подробности исторического первого джазового концерта в здании ГИТИСа:

«Парнах прочёл учёную лекцию о джаз-банде, потом с грехом пополам (ибо никто в Москве не умел играть на саксофоне) сыграли джазовые мелодии. Когда же сам Парнах исполнил страннейший танец “Жирафовидный истукан”, восторг достиг ураганной силы. И среди тех, кто яростно бил в ладоши и взывал “ещё”, был Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Он тут же предложил Парнаху организовать джаз-банд для спектакля, который тогда репетировался. Парнаху нравилась моя игра на рояле — он находил в ней парижскую непринуждённость. Так вместе с ним попал я в театр Мейерхольда, где проработал пять лет...»

«Рассказы о том, что произошло»: журнал «Искусство кино», № 4-1964

не владел, но был ритмичен и очень зрелищно двигался за рудиментарной ударной установкой, снабжённой множеством звонков, погремушек и клаксонов — Парнах так был впечатлён в Париже визуальной стороной игры барабанщика Луиса Митчелла, что искренне считал пластику движений «барабанщика-джазбандиста» центром всего джазового шоу. Поэтому «мима-ударника» — с выбеленным лицом, подведёнными бровями, белым бантом на шее и в белой рубашке Пьеро — располагали в центре сцены, как главное действующее лицо: он не столько играл ритм,



Валентин Парнах: движения эксцентрического танца. Фото: Алексей Темерин, 1924 г. Государственный театральный музей им. Бахрушина

До сегодняшнего дня считалось, что так всё и было: именно после концерта 1 октября «Джаз-банд Валентина Парнаха» получил предложение Всеволода Мейерхольда поступить на работу в его новаторский театр. Так написано у Баташёва; так утверждал в книге «Джазовые силуэты» (1996) и музыковед Аркадий Петров, который интервьюировал Евгения Габриловича в 1970-80-е годы. Именно так написал и сам Габрилович в своих воспоминаниях, которые выходили в журнале «Искусство кино» в 1964 г. В дальнейшем этот «нарратив» уже не подвергался сомнению.

Театр и искусство.

Хроника искусств.

— В воскресенье, 1 октября, в 1 ч. дня, в Большом зале Гитис'а (М. Кисловка, д. 4, 6. Филармония) состоится доклад приехавшего недавно из Парижа Валентина Парнаха: «Новейшая музыка, поэзия, танец, кино Парижа». После доклада — чтение стихов В. Парнаха и первое выступление первого в РСФСР эксцентрического оркестра «джаз-банд» В. Парнаха.

— Еврейский камерный театр открывается в октябре опереттой-мюзиклом «Боддинг» Гольдфадена. Гольдфаден — первый (отца) «Граф Монте-Кристо», был зятем Дюма, им самим в шестю, пойдя в новой комедии Валерия Бутова и в его шестю пак спектакля Н. А. Удальцова толкает ре. негрот-спектаклей Сервантеса; Анатолию Фре у которых представляющие шес буд са с четкими новелл.

— К. С. Станиславский переедет на границу передал рукописей студии Большого театра, студия МХТ Е. М. Сушасевичу, для в ближайшее время ставит д оперу «Евгений Онегин».

— Дирекция 1-й Сибирской

Газета «Известия ВЦИК и Московского Совета рабочих и солдатских депутатов», 28 сентября 1922 г.

Но в ходе работы над сценарием документального фильма «ДЖАЗ 100» автор этих строк выяснил, что всё было не совсем так: видимо, память подвела Габриловича. Немудрено: память многих подводит. Даже сам Сергей Эйзенштейн писал в своих «Мемуарах», что в своей студии при московском Пролеткульте «в двадцать первом году стал обучаться у щуплого, исходящего улыбкой Валентина Парнаха фокстроту». На самом же деле Парнах в 1921 г. ещё жил в Париже, а Эйзенштейн и его актёры брали у него уроки современных танцев, скорее всего, в 1922 или 1923 гг.

ЭКСЦЕНТРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. В воскресенье 1-го октября в 1 ч. дня в Большом Зале Гитис (М. Кисловка 4, 6. Филармония) состоится:

- 1) доклад приехавшего недавно из Парижа Валентина Парнаха «Новейшая музыка, поэзия, танец, кино—Парижа».
- 2) Стихи Валентина Парнаха.
- 3) Первое выступление Первого в Р.С.Ф.С.Р. эксцентрического оркестра «джаз-банд» Валентина Парнаха.

Вилеты от 150 до 1.000 р. в Петровской и Арбатской теокассах и в здании Гитис (М. Кисловка, д. 4).

Анонс первого концерта Парнаха в журнале «Зрелища» № 5, 1922

Впрочем, главная дата, связанная с Парнахом — дата первого концерта — не подлежит пересмотру: её подтверждают газетные и журнальные анонсы и отчёты московской прессы 1922 г. Первый концерт «Джаз-банд» действительно состоялся 1 октября в час дня в большом зале ГИТИСа — сейчас это 26-я аудитория исторического здания в Малом Кисловском переулке. А вот дальше «наратив» Баташёва можно и нужно поправить и дополнить.

В тот же день, 1 октября 1922 г., всего через несколько часов после выступления в зале ГИТИСа — в восемь вечера — «Джаз-банд» уже выступал в Театре Мейерхольда в здании бывшего «Театра Зон» (по имени последнего дореволю-

ционного владельца здания — антрепренёра Игнатия Зона). Здание это стояло на том самом месте, где сейчас расположен Концертный зал им. П.И. Чайковского. Валентин Парнах со своим коллективом в тот вечер впервые участвовал в спектакле Мейерхольда по новой тогда пьесе бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка «Великодушный рогоносец».

Премьера спектакля состоялась в апреле 1922 г., но 1 октября в здании на Триумфальной площади (ныне пл. Маяковского), куда незадолго до того въехал Театр Мейерхольда, была показана новая редакция пьесы: в третьем действии был введён «Джаз-банд Валентина Парнаха», который исполнял фокстрот *«Japanese Sandman»*, очень популярный в Америке и Европе благодаря белому танцевальному оркестру Пола Уайтмана. Грампластинка с записью этой темы в исполнении оркестра Уайтмана (1920) и вышедшая в том же 1920 г. партитура для 12 инструментов джаз-оркестра легли в основу версии музыкального номера, которая была использована в фильме «ДЖАЗ 100» для создания музыкально-танцевального посвящения Валентину Парнаху. Режиссёр Александр Брынцев снял танцевальный номер, поставленный хореографом Екатериной Агапоновой, в том самом зале ГИТИСа (ныне 26-я аудитория), где 1 октября 1922 г. играл «Джаз-банд Валентина Парнаха». Под музыку, сыгранную крупнейшими в Москве специалистами по историческим стилям джаза — участниками Большого Джазового Оркестра п/у трубача Петра Востокова (который выполнил и адаптацию исторической аранжировки к современному составу), танец-посвящение Валентину Яковлевичу исполнил танцовщик Даниил Никулин.



Съёмка музыкально-танцевального посвящения Валентину Парнаху для фильма «ДЖАЗ 100», историческая 26 аудитория ГИТИС, 2021 г.: малый состав «Большого Джазового Оркестра» и танцовщик Даниил Никулин. Фото автора

В 1924 г. к занятию «Джаз-банда» у Мейерхольда добавился спектакль «Д.Е.», или «Даёшь Европу», по роману Ильи Эренбурга. В 1925-м спектакль «Учитель Бубус», по комедии Алексея Файко, стал третьей и последней постановкой ГосТиМа (Государственного театра им. Мейерхольда) с участием «Джаз-банда Валентина Парнаха». В том же году Парнах покинул театр, оставив и свои роли, и работу репетитора по танцам для актёров ГосТиМа, и даже один из своих танцевальных номеров на барабанщика Александра Костомолоцкого, и опять на несколько лет уехал во Францию.

«Он носил дедушкину визитку и кашнэ — другого у него ничего не было. Рыжеватенький, весь покрытый веснушками очень щуплый человек. Особенно поражали его птичьи ручки. Но лицо у него было тонкое и вдохновенное. С ним я особенно подружилась... Надо отдать справедливость, он был очень ритмичен и музыкален...»

Так писала о Парнахе в период создания «Джаз-банда» театральная художница Елена Фрадкина, назвавшая свои воспоминания о дружбе с Валентином Яковлевичем «Первая джазбандистка в РСФСР». Интересно, что Евгения Габриловича как участника «Джаз-банда» она не упоминает. Согласно её воспоминаниям, на концерте в Доме печати на Гоголевском бульваре, который Габрилович в своих воспоминаниях уверенно называет первым концертом парнаховского «Джаз-банда» (а мы сейчас считаем вторым, зная по газетам и журналам 1922 г., что состоялся этот концерт через два месяца после первого — 3 декабря), на фортепиано играла выпускница Петроградской консерватории Наталья Ефрон, будущая актриса Камерного театра Таирова. Впрочем, «первой джазбандисткой в РСФСР» Фрадкина называет не её, а себя, потому что первый звук в концерте издала именно Фрадкина, «пискнув» в какую-то свистульку... Что это был за инструмент? Вероятно, что-то из привезённой Парнахом перкуSSIONной экзотики:

«...когда открылся занавес и я пискнула на своём странном инструменте, из переполненного зала я услышала "Браво, Леночка!" Я от смеха упала на рояль, и занавес пришлось закрыть. Ну, потом всё наладилось, и мы имели шумный успех...»

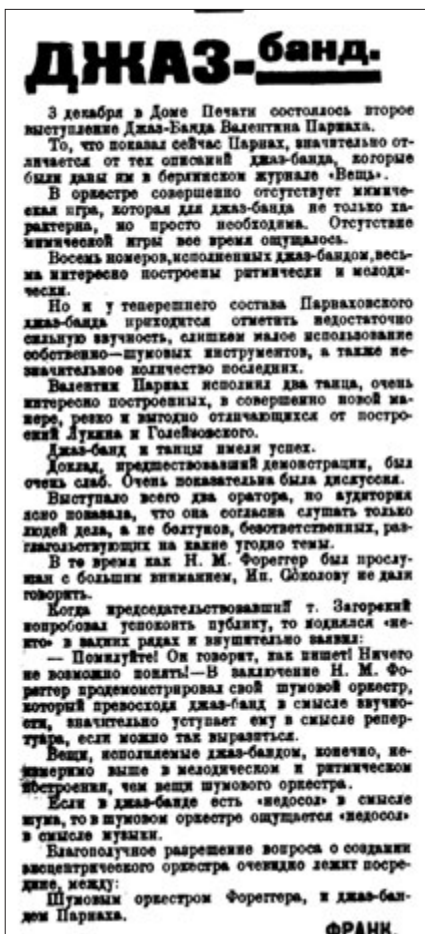
Так, значит, в первом концерте «Джаз-банда» Габрилович не участвовал, но участвовали минимум две женщины — пианистка и «шумовичка»? Возможно, да. Во всяком случае, первый и второй концерты «Джаз-банда» — 1 октября 1922 г. в ГИТИСе и 3 декабря в Доме печати — явно были очень разными. Единственные данные о составе «эксцентрического оркестра» на первом концерте даёт автор журнала «Зрелища» под псевдонимом «Франк», который пишет в № 7–1922:

«В джаз-банде В. Парнаха принимает участие 6 человек (рояль, тромбон, барабан с гудками, гремушками, звонками, медными тарелками и пр., банджо — нечто вроде гитары, ксилофон и дирижёр, играющий трещотками пищалками и т.п.)»

«Дирижёр, играющий трещотками» — это, конечно же, сам Парнах. Саксофон здесь не упоминается...

А в № 16 за 1922 г. тот же автор пишет:

«3 декабря в Доме Печати состоялось второе выступление «Джаз-Банда Валентина Парнаха. [...] Восемь номеров, исполненных джаз-бандом, весьма интересно построены ритмически и мелодически. Но и у теперешнего состава Парнаховского джаз-банд приходится отметить недостаточно сильную звучность, слишком малое использование собственно шумовых инструментов, а также незначительное количество последних. Валентин Парнах исполнил два танца, очень интересно построенных, в совершенно новой манере... [...] Джаз-банд и танцы имели успех».



Возможно, как раз между первым и вторым выступлениями «Джаз-банда» вне Театра Мейерхольда и состоялся приход Евгения Габриловича в качестве пианиста, и сформировался тот состав, часть имён которого сохранил Алексей Баташёв (как в своей эпохальной монографии, так и в посвящённой Парнаху повести 1991 г. «Египетский поворот»).

Среди участников «Джаз-банда Валентина Парнаха», по сведениям Баташёва, был альт-саксофонист Мечислав Капрович, освоивший свой, редкий ещё в то время, инструмент в военном духовом оркестре: он был бывшим «полковым музыкантским воспитанником». В будущем он как минимум ещё один раз возникнет в истории советского джаза — как участник оркестра Александра Варламова в середине 1930-х. Таким образом, можно утверждать, что Мечислав Капрович — первый в нашей стране джазовый саксофонист!

А вот остальные известны только по «Джаз-банду». Парнах, ви-

димо, плохо запомнил, как именно Луис Митчелл играл в Париже на тогдашней архаичной ударной установке — во всяком случае, в «Джаз-банде» басовый барабан стоял возле контрабасиста, и Сергей Тизенгайзен не только играл на контрабасе, но и нажимал на педаль барабана, так как всё равно при игре ритмично притоптывал ногой. Что же до «мима-ударника» Александра Костомолоцкого, то в его распоряжении оставался большой набор привезённых Парнахом из Европы экзотических перкуссионных инструментов, тарелок и т.п. Часть шумовых эффектов, по крайней мере — при участии «Джаз-банды» в спектакле «Д.Е.», производил также Григорий Гаузнер — не музыкант и не актёр, а писатель и театральный критик. В разное время в состав «Джаз-банды» входили тромбонист,

ДЖАЗ БАНД — НЕ „ШУМОВОЙ ОРКЕСТР“..

Появление первого в Р. С. Ф. С. Р. джаз-банды в начале этого сезона вызвало и живые «шумовые оркестры» в Москве. Идея джаз-банды впервые на русский язык формулирована в моей статье в журнале «Весь» (№ 1—2, изд. «Сияфы». Берлин. 1922 г.).

Конкурировать с джаз-бандом, показавшись в Москве, может собрание шумов. Соперник или двойник, так или иначе оркестром, по-настоящему, взаимодействию между джаз-бандой и шумовым оркестром.

Незнание А вызвало смешение его с В.

Джаз-банд, очевидно, был попят, так сказать, кустарно. «Да, конечно, это фабричный продукт, но давайте сделаем его по-вашему, по-кустарному!» — На деле:

ДЖАЗ-БАНД.

Оркестр свингов, прорезанный диссонансами, строго соблюдающий мелодику, не основанный на фантозиобразности и голый звукоподражательности. В основе мелодий — негрятляские и индейские лады, протедные способы американо-южной музыки и Европу. Способен исполнять и другие музыки.

Шум, т. е. треск, гротескный писк, поглаз скрив — лишь приходящий элемент!

Джаз-банд есть самостоятельный строгий, органики, несмотря на все его «переломки».

Как выходящие башня в Пизе, он причудливо сохраняет равновесие, хотя в нем бешено борются живые элементы. Шумы лишь заполняют игровые интервалы между сигналами или акцентируют концы музыкальных фраз. Эффективная башня построена на строгом вычислении равновесия гидравлических прессов.

ШУМОВОЙ ОРКЕСТР.

Неорганизованный сырой материал. Впервые провозглашен в 1913 г. Маршетти и Руссоло. В 1921 г. повыв выступления его в Театре Евангелических Полей в Париже потерпел неудачу, хотя на этот раз была написана специальная мелодия Руссоло.

Является звукоискусью. Как сырой материал может быть полезен для обработки.

Так юные участники прелектурного «Перетру» взяли исходником, пока звукоподражательных номеров, например: «Шаром». Мелодия для «оркестра шумов» у нас пока нет. Как служебный, пособный элемент, «оркестр шумов», конечно, способен существовать, например: в театральном постановках. Бойтесь его расслабленности, как самостоятельного организма!

Благодаря связочному действию вошной педаль при барабано, джаз-банд ощущается, как живой организм, готовый ежеминутно сорваться с места, развиваться, подвижная дыхание слушателей. Выразительность джаз-банды еще подчеркивается намеренной, а бы свекла, односторонностью хода свингов. Так «белый» голос, при чтении стихов, — несравненно выразительней и эмоциональней сильней всех «делаяций». Так читал Блок, читает Солугуб.

Джаз-банд одновременно чрезвычайно прост и чрезвычайно сложен, как и современная жизнь. Его простота — форма. Его сложность — содержание, и неожиданное упрощение

его частей: отшелживание саксофона, диссонансов саксофона, удары барабанных молотков по системе пластинок, дрожь-тенор банды, резкие обрушивающая клавиш пианино и т. д.

Если некоторые элементы джаз-банды и шумового оркестра совпадают, то это потому, что мы ждем и желаем несмысленных гармоний, и в этой жажде создаем эти оркестры.

Конечно, несмысленное ставилось впоследствии докучным. «И речи пришлось докучливо звенят» (Сологуб).

Но в эти годы джаз-банд является палка-травом, способным хоть отчасти утолить жажду несмысленных шумов.

ВАЛЕНТИН ПАРНАХ.

скрипач (или два скрипача) и ещё ряд музыкантов, но точный их список и даты участия в ансамбле пока остаются тайной. Судя по хранящейся в РГАЛИ переписке дирекции ГосТиМа с другими подразделениями театра, среди них были известные нам только по инициалам баритон-саксофонист А. Власов и скрипач И. Ук. Журнал «Музыка и театр» в 1924 г. в составе «Джаз-банда» называет Габриловича, Костомолоцкого, Капровича (правда, с инициалом Б., а не М.) и Гаузнера — плюс ещё двое, которые упомянуты только по фамилиям: «Казаков (ксилофон), Немковский (скрипка)». И это пока всё, что мы о них знаем...

Переоценить роль Парнаха как первопроходца невозможно, хотя, судя по описаниям современников, игра «Джаз-банда» имела только отдалённое сходство с подлинным джазом тех лет. Даже если настоящий джаз в его стилистической чистоте появился в России чуть позже, именно Парнах принёс в Россию идею джаза как особого вида музицирования, связанного с темпом и ритмами современности, с пластикой современного танца. Мало того, именно Парнах придумал даже само написание слова «джаз» на русском языке — фонетическое, не повторяющее графику английского оригинала (как это произошло в испанском, где *jazz* произносится «хасс», или в немецком, где *Jazz* звучит как «йацц»). Кстати, эмигрантская пресса не приняла это написание как «слишком советское»: в зарубежных изданиях на русском языке вплоть до 1940–50-х гг. писали «джасс».

Был Валентин Яковлевич и первопроходцем русскоязычной теории джаза: первая в России теоретическая публикация с упоминанием слова «джаз» — статья Парнаха в московском журнале «Зрелища», вышедшая в №15 за 1922 г.

Правда, слово «джаз» в понимании Парнаха означало ещё не музыку как таковую, а особый оркестр, который её исполняет: не классический, не народный, а «джаз-банд» с саксофонами и барабанами. О музыканте можно было сказать «он играет в джазе», а не «он играет джаз». В таком значении слово «джаз» с лёгкой руки Парнаха прожило в русском языке несколько десятилетий. Старички говорили так ещё в 1970-е.

«...рояль закрыли на ключ, джаз разошёлся...»

Михаил Булгаков, «Мастер и Маргарита» (1928–1940)

Парнах первым написал по-русски стихи о джазе, причём задолго до начала истории «Джаз-банда» — в 1919 г.:

Дрожь банджо, саксофонов банды.
Корчи. Карамба! Дребезжа,
Цимбалят жадные jazz-band'ы
Фоножар.
Взвары язвительной известки,

Переменный электрический ток.
 Озноб. Отскакивания хлётки.
 Негр захватил и поволок
 Неведомых молекул бучи,
 Нахлобучил
 На саксофон свой котелок.
 Он превосходно исковеркал
 Неслыханный чуб фейерверка... [...]

А вот как он описывал в стихах свои танцевальные эксперименты (ещё в 1920-м!):

Лежачий танец

Свой дух подъяв, остервенев,
 Я грохнусь среди танца о пол.
 Я стройно ребрами затопал.
 И — сконцентрированный гнев —
 Запнусь. Внезапных пневм нажимы.
 Забиться. Навзничь и плашмя.
 Оркестр и кость нерасторжимы.
 Я вскидываюсь! И стремя
 Форм нерешенные задачи,
 Являю новизну фигур.
 Рванусь. Полтела. Систр. Лежачий,
 Взрывая ноты, побегу.
 Разряд. Движенья я исторг.
 О полнота! Ладонь болит.
 Бьет угол из груди. Восторг
 Острее зачатий и молитв!

«Джаз-Банд Валентина Парнаха» просуществовал недолго. Летом 1925 г. его создатель опять уехал на несколько лет в Западную Европу, где продолжал литературные занятия — первоначально как представитель Театра им. Мейерхольда. А «Джаз-банд» оставался в театре: Парнах писал Мейерхольду из Парижа, что

«я оставил джаз-банд в полном порядке и обучил Костомолоцкого даже моей “Эпопее” из “Бубуса”».

Следовательно, эксцентрические танцы Валентина Парнаха перешли к другому актёру, а именно к «ударнику-миму» Александру Костомолоцкому. Судя по

воспоминаниям Евгения Габриловича, «Джаз-банд» без Парнаха действительно продолжал какое-то время выступать в спектаклях Мейерхольда, но вскоре ушёл в небытие:

«Потом Мейерхольд к нашему коллективу заметно охладел. Мне кажется, оркестр окончательно распался в 1927 году»...

Вернувшись в 1931 г. в СССР, Валентин Яковлевич уже не занимался музыкой.

Ни звукозаписей, ни тем более съёмки «Джаз-банда Валентина Парнаха» не сохранилось. Есть только четыре фотографии статичных поз Парнаха из его новаторских танцев, которые в 1924 г. запечатлел фотограф и актёр ГосТиМа Алексей Темерин, и одна фотография подобной же позы, которую уже после второй эмиграции Парнаха в 1925 г. сделал в Париже вождь художественного направления «неопластицизм», оно же De Stijl — Тео ван Дусбург. Увидеть Парнаха на киноэкране можно только в эпизодической роли в первой советской музыкальной комедии «Весёлые ребята» (1934, съёмки проходили осенью 1933 г.; в титрах Парнах не упомянут). 42-летний первопроходец джаза в России мелькает среди гостей на вечеринке старорежимных «нэпманов», танцует фокстрот с одной из нэпманских дам, а затем на пару секунд появляется в дверях гостиной и произносит единственную, но очень характерную для него реплику:

«Давайте танцевать!»

После второго возвращения из Франции в 30-х Валентин Парнах до конца жизни жил в Москве, если не считать период эвакуации в Чистополь во время войны. Он занимался скромным литературным трудом (в основном переводами с роман-



Валентин Парнах на съёмках фильма «Весёлые ребята», Абхазия, сентябрь 1933 г. Российский государственный архив литературы и искусства

ских языков) и умер от последствий инсульта 29 января 1951 г., когда его роль в истории советского джаза была практически забыта, да и само слово «джаз» в разгар «эпохи разгибания саксофонов» 1947–1955 гг. старались не упоминать. До признания роли Парнаха как первопроходца отечественной джазовой сцены, провозглашённой сначала Евгением Габриловичем и подтверждённой Алексеем Баташёвым, оставалось ещё полтора-два десятилетия...



Портрет Валентина Парнаха работы Пабло Пикассо, 1920 г. (из книги Парнаха «Карабкается акробат», 1922)



Ладó Гудиашвили. Скetch танцев Парнаха (из книги «Карабкается акробат», 1922)



Графическая работа Валентина Парнаха «Иероглифы танцев», 1922 г. Так Парнах кодировал свои танцевальные движения

Советский джаз в звукозаписи. Начало: 1926, 1927 или 1928?

С первых дней джазовой истории в России эту музыку пытались понять, о ней писали, её оценивали, её самонадеянно судили — как правило, практически не зная её. Негде было услышать! По радио (а в 1920-е музыка по радио звучала почти исключительно «живьём», в прямом эфире из радиостудии) отечественный джаз впервые прозвучал в 1927-м. На грампластинку то, что мы с уверенностью можем определить именно как джазовую музыку, в России было впервые записано в 1928-м... Мы не знаем записей множества первых советских джазовых коллективов, деятельность которых хорошо документирована афишами, фотографиями, рецензиями прессы на выступления и т.п. Но мы знаем имена музыкантов, до нас дошли свидетельства очевидцев — иногда и самих артистов, к которым уже в 1960–70-е гг. обратились первые историки отечественного джаза.

С 1984 по 1991 гг. Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия» выпустила 24 виниловых альбома серии «Антология советского джаза» с записями, сделанными с 1926 г. по середину 1940-х гг. Впоследствии была начата и программа их переиздания на компакт-дисках — и завершилась (пока?) в 2008 г., толком не начавшись: была выпущена только подборка самых ранних записей под общим названием «Первые шаги». Часть виниловых выпусков «Антологии», минуя выпуск на CD, в последние годы появилась и на цифровых платформах.

Редактором этой серии был журналист и киновед Глеб Скороходов (1930–2012). В своей вводной статье к «Антологии» он, в частности, писал:

«Любителям джаза не стоит сетовать на то, что... они не найдут записей оркестров, о которых рассказывают различные фолианты, в том числе и фундаментальное исследование Алексея Баташёва "Советский джаз". Таких записей обнаружить не удалось и, судя по каталогам двадцатых годов, они вряд ли существуют.

Грампластинки открыли другое: Первый инструментальный ансамбль "Джаз-банд" под управлением А.К. Львова-Вельяминова, записавший в 1926 году несколько танцевальных пьес; оркестр-джаз под управлением виолончелиста Большого театра Сигизмунда Корта, появившегося на пластинках с входившими в моду фокстротами; и другие имена, о которых ни в одном специальном труде нет ни слова.

Вместе с тем грамзапись вносит поправки в распространенные среди музыковедов представления. Она свидетельствует, к примеру, что "Теа-джаз" Леонида Утёсова не только обслуживал его руководителя, но и охотно играл инструментальные пьесы, фантазии, танцы, что весомый вклад в развитие советского джаза внес такой талантливый коллектив, каким был джаз-оркестр под управлением Якова Скомо-

ровского, или один из джазовых пионеров Александр Цфасман со своим "АМА-джазом", и так далее. При этом надо иметь в виду, что грампластинки 20-х, начала 30-х годов зачастую дошли до нас в уникальных экземплярах. И без помощи коллекционеров подготовить выпуски "Антологии", особенно первые, было бы невозможно...»

Действительно, подавляющее большинство оригинальных матриц, с которых делались тиражи первых советских джазовых звукозаписей, не сохранилось. Некоторые записи, известные по не всегда полным каталогам 1920–30 гг. прошлого столетия, невозможно найти и в тиражных копиях: часть была напечатана крошечными тиражами, растворившимися во времени, а часть пала жертвой различных «реперткомов» и тому подобных цензурных органов. Например, пластинка оркестра Александра Цфасмана «Парень с юга» (в американском оригинале — «*The Man From The South*» Руби Блума и Харри Вудса) была записана на Московской экспериментальной фабрике звукозаписи летом 1938 г., вышла крайне малым тиражом и вскоре, как явно «чуждый советскому слушателю» номер целиком на английском языке, была и вовсе запрещена, так что для «Антологии советского джаза» её восстанавливали с чудом сохранившихся тиражных экземпляров. А по некоторым наименованиям и тиражных экземпляров не нашлось.

Скорыходов, судя по всему, гордился найденными им «первыми записями советского джаза», на два года опережавшими общепризнанный дебют советского джаза в грамзаписи — пластинку «АМА-джаза» Александра Цфасмана «Аллилуйя / Семинола» (1928). Но на самом деле практически никакого отношения к джазу, кроме упоминания слова «джаз» на этикетке грампластинки, эти записи не имели. К сожалению, Скорыходов был склонен к мифотворчеству, зачастую на основе неверной интерпретации данных (я воздержусь от слова «выдумка») — во всяком случае, доверять его уверенным утверждениям в книге «Тайны граммофона», статьях на обложках «мелодиевских» винилов и других источниках нужно с крайней осторожностью: даже сейчас, через 10 лет после ухода Глеба Анатольевича из жизни, форумы филофонистов — коллекционеров старых записей продолжают распутывать загаданные им загадки и пытаться выяснить реальную историю записей, первым публикатором которых в современную эпоху зачастую оказывался именно он.

Так, упоминаемый им **Львов-Вельяминов**, само имя которого осталось в истории только инициалами А.К. (хотя справочник «Вся Москва» за 1927 г. приводит и адрес его на Тверской улице, и даже номер телефона, но — опять-таки только инициалы имени и отчества), руководил довольно известным духовым оркестром, который — под названием «духовой», позднее «салонный» — делал записи для Объединения музыкальных предприятий Народного комиссариата просвещения (Музпред НКП) ещё в 1925 г. Мало того, именно в исполнении

«салонного оркестра под упр. Львова-Вельяминова» как раз в 1925 г. Музпред выпустил первую советскую пластинку с упоминанием слова «фокстрот» на этикетке (точнее, там написано «*фокстротт*»). Хотя мелодия Имре Кальмана из оперетты «Баядера» пригодна для того, чтобы под неё танцевать модный американский танец, к джазу игра этого небольшого духового состава никакого отношения не имела. Собственно, в раскопанной Скороходовым «механической» (т.е. выполненной без микрофонов, через большой жестяной рупор с прямым воздействием на иглу механического рекордера) записи 1927 г. (а вовсе не 1926-го) г. звучит точно тот же самый духовой оркестр, играющий модную танцевальную мелодию — только названный не «духовым» или «салонным», как в более ранних (и более поздних!) записях Музпреда, а не иначе как «Первый инструментальный ансамбль «Джаз-Банд», дирижёр А.К. Львов-Вельяминов». Видимо, предполагалось, что фокстрот в исполнении «Джаз-Банда» получит более широкое распространение, чем более ранние записи «фокстротов» в исполнении того же оркестра, но «салонного»: тиражи фокстротов в исполнении «Салонного оркестра» не превышали 3000 экземпляров, судя по тому, что указано на их этикетках.



Этикетка грампластинки «Сахара», 1927 г.

Однако первые записи «Джаз-Банда» Львова-Вельяминова — вовсе не «Вечер в Неаполе», включённый Скороходовым в «Антологию советского джаза», а фокстрот «Сахара» Горацио Николлса (матричный номер 4x430, автор указан на этикетке как Михельс — возможно, это фамилия аранжировщика, но — вероятно — и неправильно услышанная фамилия настоящего автора) и «Судьба» («*Fate*») Байрона Гэя (матричный номер 4x432; автор указан как Гау, что опять-таки заставляет предположить неправильное чтение фамилии настоящего автора). Обе записи сделаны в 1927 г. и выпущены «Фабрикой памяти 1905 г.» (будущий Апрелевский завод грампластинок) тиражом всего 1000 экземпляров с каталожным номером 10078.

А вот «Вечер в Неаполе», который Скороходов называет первой советской джазовой записью, имеет каталожный номер 10080 и номер матрицы 0x436, то есть записан позднее, чем «Сахара». Возможно, Скороходову просто не удалось тогда, в первой половине 1980-х, найти тиражную копию более ранней пластинки, и он не стал её упоминать.



Этикетка грампластинки «Вечер в Неаполе», 1927 г.

В любом случае, игра духового оркестра Львова-Вельяминова, пусть даже и названного «Джаз-Бандом», как уже было сказано, никакого отношения к джазу как особому виду музицирования не имеет. То же самое касается и другого коллектива, включённого Скороходовым в «Антологию советского джаза» — и вот этот-то оркестр действительно записался на грампластинку (тоже «механическим» способом, то есть с крайне низким качеством звука) в 1926 г., то есть за два года до общепризнанной первой советской джазовой пластинки. Это коллектив, который Скороходов упоминает как «**Оркестр-джаз под управлением Сигизмунда Корта**». В его исполнении в «Антологию» включён короткий (1 минута 20 секунд) номер под названием «Американский фокстрот». Но где именно Скороходов нашёл такое название и трека, и оркестра?

Солист оркестра Государственного академического Большого театра виолончелист Станислав Сигизмундович Корт родился в Варшаве; настоящее его имя было Соломон. В Москве работал с начала 1920-х гг., по некоторым данным играл (как и ряд других солистов ГАБТ) в «Персимфансе» — новаторском оркестре без дирижёра, выступавшем с 1922 по 1932 гг., и в тот же период сотрудничал с Кабинетом напевов (так именовали тогда студию звукозаписи на Кузнецком мосту) в качестве тонмейстера, то есть, в современных терминах — звукорежиссёра. В те годы работа тонмейстера требовала понимания специфики игры для записи «механическим» способом, то есть прежде всего особенностей раскладки музыкантов вокруг звукоприёмного рупора и допустимых динамических перепадов в игре: для качественной записи перед рупором нельзя было играть ни

слишком тихо, ни — тем более — слишком громко. Этими премудростями Корт овладел неплохо, собрал небольшой состав из коллег по «яме» Большого театра и в течение второй половины 1920-х сделал десятки записей популярных мелодий самых разных направлений и стилей в Кабинете напевов.



Этикетка грампластинки «Американский танец», 1926 г.: оригинальный тираж и более поздняя допечатка Музтреста

Есть среди них и запись 1926 г. под названием «Американский танец» с матричным номером Ох359 (каталожный номер, или «заказ» — 8004). Пластинка была напечатана тиражом 2000 экземпляров, об исполнителях на ней написано так: «исп. духовой оркестр п/упр. арт. Г.А.Б.Т. Корта, С.С.» На более поздних тиражах, уже под лейблом «Музтрест», упоминание фамилии руководителя исчезло — остался только «Духовой оркестр». Судя по всему, оркестр играет на этой записи мелодию, известную ещё в предреволюционной России как «Гоп-ца-ца» (происходящую, в свою очередь, от столь же простенькой мелодии «Ки-Ка-Пу»). Никакого отношения к джазу она опять-таки не имеет: это американский бытовой танец начала 1900-х гг., восходящий к кекуоку 1880–90-х гг. (*cakewalk*).

Видимо, это и есть находка Скороходова, так как среди пластинок с записями оркестра Станислава Корта на самом деле нет ни одной с названием «Американский фокстрот» или указанием на «оркестр-джаз». Возможно, составитель «Антологии советского джаза» в этом случае, как и в ряде других, слегка подправил реальность.

Поэтому я предлагаю, как ни стремился составитель «Антологии» отнести начало советской джазовой звукозаписи на пару лет пораньше, считать началом документированной грампластинками истории джаза в России записи, которые в 1928 г. сделал для Музтреста ВСНХ РСФСР ансамбль «АМА-джаз» под управлением пианиста Александра Цфасмана.

Александр Цфасман (1906–1971)



Александр Цфасман. Фото: Моисей Наппельбаум, 1946. Российский государственный архивлитературы и искусства

Бэндлидер Утёсов — по специальности певец. Он умел немножко музицировать на нескольких инструментах, но главной его специальностью было эстрадное пение.

Бэндлидер Цфасман — по специальности композитор и инструменталист, и инструменталист блестящий: пианистов такого уровня почти не было в так называемом «советском джазе» — синкопированной эстрадной музыке 1930-х, да и в советском джазе, в более узком значении этого термина, пианистов уровня Цфасмана было крайне мало вплоть до конца 1950-х.

Лазарь Вайсбейн рано понял, что для эстрадного успеха в России ему нужно поменять имя и фамилию. Пусть это произошло ещё до революции, но популярным артистом стал уже не Вайсбейн, а Леонид Утёсов.

Александр Цфасман всю жизнь выступал под собственным именем.

Утёсов сделал себе имя на эстраде, работал в кино и на театральных сценах. Джазом он заинтересовался только в возрасте 32 лет и прежде всего потому, что увидел в шоу западных джаз-оркестров возможность широкой театрализации, введения музыкальной эксцентрики в эстрадное шоу и приёмов эстрадного шоу — в оркестровую программу. Джаз Утёсова, даже в тех скромных объёмах, в которых он присутствовал в программах его «Теа-джаза» (это и означало

У феномена, именуемого «советский джаз», два самых известных лица. Одно лицо — символ популярности, известности, укоренённости в массовой культуре своего времени: это Леонид Утёсов (1895–1982). Рассказывая о нём, приходится многое объяснять: почему сам Утёсов считал свою музыку «джазом», почему его имя навсегда оказалось связано (до степени синонимии!) с самим понятием «советский джаз», и какое, в конце концов, «советский джаз» в варианте Утёсова имел отношение к собственно джазу.

Второе лицо — это Александр Цфасман.

Разница с Утёсовым — буквально во всём.

«театрализованный джаз», причём слово «джаз» означало не вид музыки, а тип оркестрового состава!) — всецело подчинён театральному элементу: это эстрадный музыкальный театр на основе биг-бэнда «эстрадного» состава (со струнной группой). Сам он песен и тем более инструментальных пьес не писал, пользуясь продукцией профессиональных авторов.

Александр Цфасман сделал себе имя прежде всего как пианист, затем — как композитор. Советская публика знала его игру и его музыку. Его танцевальные пьесы звучали повсюду: по радио, на пластинках, на танцплощадках, в «домах культуры» и даже на катках. Его пианизм был самого высокого уровня, за ним стояла великая русская классическая фортепианная школа.

Впрочем, начнём по порядку — с обязательных «анкетных данных».

Родом пианист был из Александровска (теперь это украинский город Запорожье). Отец его, Наум Цфасман, был парикмахером. «Отец мой очень любил музыку и играл по слуху на скрипке, — писал Цфасман в лаконичных автобиографических заметках, сохранённых и впервые опубликованных в 2004 г. журналом Глебом Скороходовым. — Я начал учиться музыке с семи лет — сначала на скрипке, но после двухмесячных занятий оставил скрипку и через два года стал учиться на фортепиано. В конце 1917 г. наша семья переехала в Нижний Новгород, где я поступил на фортепианное отделение Музыкального техникума по классу С.Г. Тиграновой...»

В момент поступления Цфасману было 12 лет. В стране разгоралась гражданская война, а он учился в «музыкальном техникуме» (училище, в нынешних терминах). Блестяще играл классический репертуар: известно, что 13-летним (то есть в 1919 г.: вокруг были разруха, «военный коммунизм», страна голодала) Александр Цфасман занял на областном конкурсе пианистов первое место, исполнив Одиннадцатую рапсодию Ференца Листа.

В 1923 г., когда в стране поднимал голову НЭП («новая экономическая политика»), и голод остался позади, 17-летний Цфасман приехал в Москву, где стал работать заведующим музыкальным отделом Драматической студии им. Грибоедова. Через два года он поступил в Московскую консерваторию, в фортепианный класс профессора Феликса Блуменфельда — с одной стороны, ученика Николая Римского-Корсакова и Генриха Нейгауза, с другой — учителя Владимира Горовица. Окончил консерваторию в 1930 г. с золотой медалью.

Его приход к джазу произошёл как раз в годы обучения в Московской консерватории. После первого исторически документированного джазового концерта в столице, случившегося 1 октября 1922 г. (см. главу о Валентине Парнахе), новые формы эстрадной музыки стремительно распространялись в обществе. Конечно, о подлинном знании и понимании этой музыки речь ещё не шла: первые московские «джазбандисты» ещё не слышали подлинного джаза даже на

записях, ведь джаз с 1917 г. записывали на пластинки в основном белые подражатели, а первые записи творцов стиля — афроамериканских джазменов — появились даже в самих США только в 1923 г. Но необычные ритмы, новая музыкальная лексика, новая инструментальная манера, доносившаяся до москвичей преимущественно из Западной Европы, многих увлекала и захватывала. И едва ли не первым среди них оказался молодой Цфасман.

Он жил тогда в коммунальной восьмикомнатной квартире на Сретенке, заселённой потомками зубного врача Михаила Мессерера, среди которых была и внучка почтенного дантиста — будущая великая балерина Майя Плисецкая. Ей было всего пять лет в тот год, когда Цфасман окончил консерваторский курс, но впоследствии она уверенно вспоминала:

«...в самой последней комнате обитал пианист-виртуоз Александр Цфасман. Он окончил Московскую консерваторию с медалью, но, помешавшись на входившем тогда в моду джазе, пустил классику побоку».

Так и есть. Уже на втором курсе консерватории у 20-летнего Цфасмана был — правда, вне стен консерватории — свой джаз. Напомню, что словом «джаз» в то время называли тип оркестра, а не вид музыки.

Так вот, джаз-банд Цфасмана репетировал в помещении АМА — Ассоциации московских авторов. Эта небольшая организация совмещала функции профсоюза эстрадных композиторов и издательства, где выходили ноты эстрадной музыки. АМА опубликовала и первые сочинения Цфасмана — танцевальные пьески, фокстроты под экзотическими «иностранными» названиями: «Джимми», «Скай-трот», «Эксцентрический танец»... Причём эта нотная продукция очень хорошо продавалась. Поэтому не удивительно, что АМА предоставила Цфасману место для репетиций и даже субсидировала его первый оркестр.

Цфасман и его музыканты в 1926 г. посетили выступления обоих афроамериканских джазовых ансамблей, гастролировавших в СССР — секстета *Jazz Kings* барабанщика Бенни Пэйтона (с тромбонистом Фрэнком Уитерсом и самим Сиднеем Беше — ещё на кларнете, а не на сопрано-саксофоне) в феврале и «Негро-оперетты» — афроамериканского ревю *Chocolate Kiddies* с оркестром пианиста Сэма Вудинга — в марте. Влияние американских гастролёров на музыку Цфасмана трудно переоценить: полученные им впечатления прослеживались в его музыке больше десятилетия, сделав его ансамбль самым, пожалуй, джазовым по звучанию из всех ранних советских «джазов».

Четыре месяца всё свободное от занятий в консерватории время семь молодых музыкантов репетировали в АМА, и наконец в марте 1927 г. состоялся премьерный концерт в Артистическом клубе в Леонтьевском переулке, где септет Цфасмана выступил под предсказуемым названием «АМА-джаз». Помимо пианиста

Цфасмана, это были саксофонисты Николай Буров и Александр Трахтенберг, тромбонист Анатолий Миловидов, трубачи Николай Бучкин и Андрей Романенко, исполнитель на банджо Владимир Печаткин и барабанщик Иван Бачеев (обратите внимание: наличие басового инструмента в то время ещё не было непременным условием соответствия термину «джаз-банд» — его в ансамбле и не было).

Успех «АМА-джаза» был несомненен. Последовало приглашение выступать на летней сцене сада «Эрмитаж», затем — в ресторане «Казино» на Триумфальной площади; «АМА-джаз» стал таким образом первым профессиональным джаз-ансамблем Москвы, получившим широкое признание — на него ходили толпами, и среди публики было много музыкантов, для которых «АМА-джаз» оказывался первым услышанным «настоящим» джазовым коллективом. Так случилось, например, с будущим музыкальным руководителем Государственного джаз-оркестра СССР Виктором Кнушевицким, который позднее описывал свои впечатления от цфасмановского ансамбля так:

«Мне казалось, что всё это недосыгаемо для меня, я просто не знал, как это делается, хотя у меня был уже большой опыт в инструментовке. Позднее я услышал оркестр Утёсова, и хотя там тоже всё было сделано профессионально, такого потрясения, как в первый раз, я не испытал».

В конце 1927 г. «АМА-джаз» стал первым советским джазовым коллективом, выступившим на радио. Записывать эфир в то время было ещё технически невозможно, но факт хорошо задокументирован: Цфасман и его оркестранты играли в прямом эфире на всю страну из студии Радиокomiteта на Никольской улице, только что переименованной в «Улицу 10-летия Октября» (сейчас в этом здании находится ФГУП «Российская телевизионная и радиовещательная сеть»).

В следующем, 1928 г. Музтрест ВСНХ РСФСР (предшественник фирмы «Мелодия») пригласил — первыми из советских джазовых музыкантов — Цфасмана и «АМА-джаз» записаться на пластинку: это были первые опыты «электрозаписи» — уже не через механический жестяной рупор, а через электрический микрофон. Матрицы сделанных Цфасманом «электрозаписей» имеют номера 12 и 13, то есть были сделаны в числе самых первых по новой технологии. Характерно, что для этой первой записи в «Кабинете напевов» на Кузнецком мосту Цфасман выбрал не свои сочинения, а американские стандарты в своей аранжировке: «*Hallelujah*» Винсента Юманса и «*Seminola*» Роберта Кинга и Гарри Уоррена (на «яблоке» пластинки было написано «Семинолла»). Обратимся опять-таки к Булгакову:

«...что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: “Аллилуйя!” — это ударил знаменитый Грибоедовский джаз...»

Когда Михаил Афанасьевич писал эти строки, пластинка Цфасмана с пьесой Юманса была у всех на слуху.



Этикетка граммпластинки «Аллилуйя», 1928 г.

В следующем, 1929 г. «АМА-джаз» сделал записи ещё шести пьес; все они, кроме треков «Из русских песен» и «Всегда рядом», написаны американскими авторами и аранжированы Цфасманом.

В 1930 г. у Цфасмана появился новый ансамбль, получивший модное английское название **Moscow Boys**; в 1933 г. Александр Наумович увеличил его состав до так называемого «тройного» (три медных инструмента — две трубы и тромбон, три деревянных — саксофоны и кларнеты, плюс три инструмента ритм-секции). В этот период с ним начинают работать трубач **Михаил Фрумкин** и тромбонист **Иван Ключинский**, в середине десятилетия на саксофонах в разное время играют **Михаил Ланцман** и **Владимир Костылев** (альт), **Александр Васильев** и **Илья Хазановский** (тенор), на контрабасе — **Генек Скленаджик**, а вместо банджо появляется гитара (**Анатолий Вонсович**). Концерты на «филармонических» сценах были редки: этот коллектив создавался по договору с обществом «Отель» (предшественником «Интуриста» — советской монополии, занимавшейся обслуживанием иностранных туристов), так что в основном работал в ресторанах для непростой публики («Савой», «Националь», «Метрополь»), а летом уезжал гастролировать по курортным областям Крыма и Кавказа. Характерный момент: для коммерческого успеха Цфасман приглашал «негритянских артистов», из числа живших на тот момент в Москве, — прежде всего вокалистов или чечёточников (в нынешних терминах — степистов или тэп-дансеров). Владимир Фейертаг в книге *«История джазового исполнительства в России»* приводит интересную цитату из своей переписки с Цфасманом: Александр Наумович признавался, что эти «артисты» на самом деле были

«...босяки, случайно оказавшиеся под рукой. Но публика визжала от восторга, и выстаивались в очереди за автографами».

Этот состав можно увидеть (и услышать) на нескольких метрах киноплёнки в фильме «С Новым годом», который кинорежиссёр Михаил Слущкий снял в 1935-м к новому, 1936 году. Фильм имеется в Российском государственном архиве кинофотодокументов в Красногорске в единственном экземпляре: в нём было слишком много съёмок первых лиц советского государства, армии и культуры, которые были репрессированы в 1937–38 гг. Поэтому фильм был запрещён, а все его копии смыты — кроме одной, чудом сохранившейся. Оркестр Цфасмана записал для фильма музыку, которую сочинил композитор Зиновий Дунаевский (брат более известного Исаака Дунаевского); в тех полутора минутах сцены новогодних торжеств, что оркестр мелькает в кадре, мы видим, что эта съёмка — «не синхрон», то есть музыканты изображают музицирование под заранее записанную фонограмму: записывать сложное музыкальное звучание синхронно с киносъёмкой тогда ещё умели плохо. Но зато мы можем разглядеть и самого Александра Наумовича за роялем — видимо, это первая киносъёмка играющего Цфасмана, которому в тот момент было 29 лет — и его оркестрантов: в составе видны банджо, две скрипки, три саксофона (альт и два тенора), две трубы, тромбон, туба и барабаны, то есть слегка расширенный «тройной» состав. Историкам ещё предстоит соотнести с этой съёмкой известные нам имена музыкантов, работавших в тот период с Цфасманом.



Александр Цфасман и его оркестр в фильме «С Новым годом», 1935 г. Российский государственный архив кинофотодокументов

Во второй половине 30-х произошло большое обновление состава: в силу входил новый джазовый стиль — свинг, новое звучание, новая ритмика. Точнее будет сказать, что Цфасман в этот период вообще отказался от концертного состава, собирая оркестр только для работы в студии. В конце жизни Цфасмана, когда Алексей Баташёв брал у него интервью в период работы над монографией «Советский джаз», Александр Наумович рассказывал:

«Поняв, что мои устремления находятся в полном противоречии с требованиями эстрады, на которой мы уже прочно обосновались, я решил оставить свой постоянный оркестр и работать только для грамзаписей, собирая для этих целей любой необходимый мне состав. Многие коллеги по эстраде сочли мой уход чудачеством, даже безумием. Немалую роль в таком решении сыграло и то, что мне надоело зависеть от вокалистов... Возвращаться же в ресторан я уже не хотел».

Этот, выражаясь современным языком, нарратив, изложенный Баташёвым в эпохальной книге 1972 г., кочует из статьи в статью, из книги в книгу. Но целый ряд новых источников, ставших доступными в постсоветский период, заставляет несколько пересмотреть ситуацию. Да, возможно, Цфасман не желал «возвращаться в ресторан». Но «оставить свой постоянный оркестр» он решил не из соображений развития своего творчества — или, как минимум, не только из этих соображений.

Цфасман был крайне осторожен в словах. В 1930–40-е гг. он избежал репрессий, но, видимо, это далось ему немалыми усилиями. Он формулировал свою оценку событий второй половины 1930-х с чрезвычайной аккуратностью. Но перспективу восприятия этих событий меняют книга филофониста Алексея Щербакова (1938–2017) «Александр Цфасман — “некоронованный король” джаза», сетевая публикация которой состоялась к 115-летию со дня рождения Цфасмана в 2021 г., а особенно — вышедшая в США книга Юрия Елагина (1910–1987) «Укрощение искусств». Елагин был в 1938 г. концертмейстером Государственного джаз-оркестра СССР, в котором осело много «цфасмановцев», и многие факты знал из первых рук, хотя оценки этого автора неизбежно окрашены его антисоветской позицией: в годы войны он попал в немецкий плен, находился в лагере для перемещённых лиц и после войны оказался в США. Книга его выходила в середине 1950-х гг. в Нью-Йорке в эмигрантском «Издательстве им. Чехова» и в России была издана уже только в начале 2000-х гг.

Если учитывать эти источники, то получается вполне логичная картина. В 1936 г. Комитет по делам искусств Совнаркома (предшественник Министерства культуры СССР) начал работу по созданию Государственного джаз-оркестра СССР, который проектировался как образцовый творческий коллектив, призванный представить не только наивысший исполнительский уровень в области джазовой музыки, но и новый репертуар — пресловутый «советский джаз», дискуссия о котором как раз в конце 1936 г. разразилась на страницах

двух главных газет страны — «Известий» и «Правды». Руководителем нового оркестра был назначен популярный композитор-песенник Матвей Блантер, а за джазовую специфику отвечал музыкальный руководитель — Виктор Кнушевицкий. Но откуда же взялись музыканты Госджаза? Напомню, они должны были представлять самый высокий исполнительский уровень в области джаза.

Юрий Елагин пишет об этом так:

«Организован был этот огромный оркестр поистине тоталитарным способом: из всех лучших джазов страны были выбраны лучшие музыканты и без всяких разговоров мобилизованы в новый правительственный джаз. Из 14-ти музыкантов джаза Цфасмана было мобилизовано таким образом 11. Самому Цфасману предложили играть партию второго рояля (вероятно, имея в виду его предосудительное в новых условиях “низкопоклонничество” перед Америкой). С негодованием и обидой он отверг это предложение, а начальство не слишком настаивало».

И действительно: хотя концертная премьера Государственного джаз-оркестра Союза ССР состоялась только в ноябре 1938 г., репетиции и записи на тот момент шли уже полтора года, и в его штатном расписании с 1936 г. среди 43 артистов сценического состава числилось и несколько музыкантов цфасмановского оркестра, в том числе, например, альт-саксофонист Михаил Ланцман и барабанщик Иван Бачеев. В то время работать одновременно в двух оркестрах было невозможно, и трудно винить музыкантов прежнего оркестра Цфасмана, что они выбрали работу в Госджазе: во-первых, направлены туда они были в приказном порядке, а во-вторых — в Госджазе в ранний период его существования (в 1936–39 гг.) платили небывало много. В книге Юрия Елагина читаем:

«Условия работы для музыкантов джаза были прямо сказочные. Оклады вдвое выше, чем в лучших симфонических оркестрах Москвы, а норма выступлений — вдвое ниже (всего 11 выступлений в месяц)».

Видимо, потеря основной части состава прежнего оркестра, «мобилизованной» в Госджаз СССР, и стала главной причиной перехода Александра Цфасмана в 1937–38 гг. от работы с постоянным коллективом к разовым составам, которые он собирал только для грамзаписи, — как сейчас сказали бы, к «студийным проектам».

Единственный музыкант из времён «АМА-джаза», иногда возникавший в этих студийных проектах второй половины 1930-х — барабанщик Иван Бачеев; в других случаях, особенно для записи дуэтных версий американских джазовых стандартов, по приглашению Цфасмана в студию приходил молодой исполнитель на ударных Олег Хведкевич, который вообще-то постоянно работал в составе Александра Варламова. В некоторых записях Цфасмана этого периода звучат малые составы; в других — типичный свинговый оркестр с тремя секциями (сак-

софоны, трубы, тромбоны), с неизбежным для «советских джазов» добавлением скрипок (Израиль Робей и Лев Беймшлаг) и аккордеона (Игорь Гладков). Неизменным оставался только один элемент: виртуозная фортепианная игра самого Цфасмана, который уверенно овладел происходящим от регтайма начала XX столетия фортепианным стилем «страйд», внимательно прослушивая записи западных страйд-пианистов — причём не только американских. Несомненное влияние на игру Александра Наумовича оказали британские пианисты Айвер Мортон и Дейв Кей, работавшие в популярном лондонском оркестре Гарри Роя, пластинки которого не просто были доступны в СССР, но даже довольно широко тиражировались Музтрестом/Грампласттрестом и его дочерними предприятиями.

Эти сборные составы Цфасмана в 1937–38 гг. записали для Грампласттреста семнадцать инструментальных пьес, и некоторые из них стали классикой «советского джаза» и советской эстрады. Из номеров, которые можно назвать джазовыми безо всяких кавычек, это прежде всего «Звуки джаза» — своего рода программная пьеса, написанная Цфасманом (правда, не без использования гармонической сетки американского стандарта «*I Can't Give You Anything But Love*», сочинённого композитором Джимми Макхью в 1928 г. — но в джазе написание своих мелодий на известную последовательность аккордов совершенно обычная практика и не составляет предмета заимствования). Здесь слышна сильная ансамблевая игра и завидный ритмический «драйв». Правда, вместо актуальной на тот момент свинговой четырёхчетвертной пульсации звучит более архаичный двухдольный ритм, вероятно — наследие диксилендового в своей основе звучания «АМА-джаза» и *Moscow Boys*, характерный не для 1938 г., а в лучшем случае для американского оригинала 1928 г. Но главное — здесь много (семь за три минуты!) коротких интересных

соло вполне джазового характера, хотя, по свидетельству цфасмановских оркестрантов, большая часть этих соло была выписана в нотах самим композитором, который не только сочинил, но и аранжировал пьесу.

Наибольшую известность снискали, конечно, не инструментальные номера (которые всегда, во всяком случае в нашей стране, уступали по популярности песням), а вокальные. И прежде всего — «Утомлённое солнце» и «Неудачное свидание».



Этикетка грампластинки «Звуки джаза», 1938 г.

Первая пьеса — это сочинение популярнейшего польского композитора Ежи Петербургского, в годы его жизни в СССР известного как Юрий Петербургский. Мрачноватое танго «*To ostatnia niedziela*» («Последнее воскресенье») на текст Зенона Фридвальда стало в исполнении певца Мечислава Фогга самой популярной польской песней 1935 г. Цфасман сделал новую, более жизнеутверждающую аранжировку и, главное, задействовал пусть печальный, но не настолько депрессивный, как в польском оригинале, русский текст Иосифа Альвека. Вариант Цфасмана (с вокалом Павла Михайлова, который в этот период постоянно с ним записывался) был настолько популярен, что Цфасману начали даже приписывать авторство этого номера. Впрочем, специалисты всегда знали, что «Утомлённое солнце» — аранжировка Цфасмана, но не его сочинение.

А вот «Неудачное свидание», как считалось долгие годы, Цфасман написал сам — на забавный, слегка абсурдный текст Бориса Тимофеева. Фраза «*Так значит, завтра, на том же месте, в тот же час*» вошла в городской фольклор, а сама песенка стала, пожалуй, первым советским джазовым стандартом — пьесой, которую с удовольствием исполняют современные российские джазмены, особенно в традиционной диксилендовой стилистике, чтобы подчеркнуть свою связь с историей советского джаза.

Увы, на самом деле «Неудачное свидание» — заимствование из американского джазового репертуара, пусть и очень талантливо переработанное. Ещё в 1934 г. номер с идентичной мелодией под названием «*You're Tired of Me*» записал со своим ансамблем техасский вокалист Милтон Браун, один из создателей стиля «вестерн-свинг» — своеобразного сплава традиционного джаза и ранней кантри-музыки. В американской версии песня мало чем примечательна, кроме

занимающего значительную её часть яркого соло на электрической стил-гитаре — совершенно новом для того времени инструменте: соло гитариста Боба Дана считается первым в истории звукозаписи образцом звучания этого инструмента на грампластинке. Что до советской аранжировки, которая считалась авторским сочинением Цфасмана, то она значительно отличается от американского оригинала и, в отличие от пластинки Брауна, оставшейся в истории музыки любопытным дискографическим



Этикетка грампластинки «Неудачное свидание», 1937 г.

курьёзом, в нашей стране стала попросту одним из самых популярных номеров в истории отечественного джаза.

Важнейший этап в жизни и творчестве Александра Цфасмана — его работа в качестве руководителя **Джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета** с 1939 по 1946 гг. Вообще 1939-й был для него годом перемен. Родился сын Роберт — от первой жены, американки финского происхождения Гертруды Грандель (Грэндел), ксилофонистки, выпускницы Ленинградской консерватории. С ней Цфасман вскоре расстался, женившись на Ксении Кухтиной, которая вырастила сына Александра Наумовича от первого брака. Ксения Григорьевна была с Цфасманом до конца его жизни. Сразу после свадьбы они поселились в квартире на Беговой улице (дом 24), которую музыкант получил уже как руководитель оркестра Радиокомитета. На этом посту он сменил **Александра Варламова**.



Александр Цфасман. Российский национальный музей музыки

Вот как сам Цфасман описывает начало своей работы с оркестром Радиокомитета в скупых автобиографических заметках, которые он передал Алексею Баташёву для будущей книги «Советский джаз»:

«Когда в 1939 году я приступил к руководству оркестром, на трубах играли Марк Савыкин, Виктор Быков и Виктор Зотов. Иногда их подменяли Фрумкин и Кожеуров. Прекрасная была тромбоновая секция: Тойк Кохонен, Иосиф Давид и Михаил Фурсиков. Было пять саксофонов: Александр Ривчун и Михаил Крымян — альты, Александр Савонин и Аркадий Тевлин — теноры, Борис Лернер — баритон. Позднее в саксофонную секцию пришли тенористы Эмиль Гейгнер и Николай Крылов, баритонист Спиридон Зубченко. Случалось играть и в шесть саксофонов. Лучшим нашим солистом был Гейгнер, замечательный по тем временам импровизатор и одарённый аранжировщик. Много солировали также Давид, Ривчун, Крылов, Зотов, Лернер, Михаил Фрумкин; скрипачи Борис Колотухин и Владимир Дьяконов; барабанщик Лаци Олах. Это был, как мы теперь говорим, оркестр солистов. Каждую новую пьесу мы начинали готовить по группам. Сначала одни саксофоны, потом одни медные, потом аккомпанемент. Потом вместе, затем снова порознь. Непременно учили партии наизусть. Стремилась к тому, чтобы каждая группа играла как один человек, чтобы было одно дыхание: ведь если кто-нибудь делает неточный штрих, сразу разваливается вся группа, разваливается оркестр. И всё-таки, знаете, репетировать музыканты обожали! Потому что работать в джазе и не любить его — невозможно. Где угодно можно, а здесь — нет. Половину репертуара составляли пьесы советских авторов. Но и на другой половине репертуара, зарубежной музыке, уже лежала печать нашего творчества, нашего стиля. С оркестром постоянно работала группа талантливых аранжировщиков. Мы все очень старались друг перед другом, шло в хорошем смысле слова соревнование. Я был требователен, и, если аранжировка казалась мне неудачной, возвращал автору. Зато были и настоящие удачи. До сих пор помню партитуры, написанные Теодором Ходорковским: *“Сент-Луис блюз”* для трёх скрипок и эллингтоновскую *“Серенаду любви”*, помню, как искусно передал Анатолий Арский мистику *“Night and Day”* Кола Портера в своей собственной оркестровке. Прошла пора педантичного списывания с пластинок. Всё больше работали мы над отечественным репертуаром. Нас увлекало это творчество, и порой мы сами находили такие приёмы и краски, которые я до этого нигде не встречал...»

Из семи лет во главе Джаз-оркестра ВРК четыре года пришлось на Великую Отечественную войну. Оркестр работал в Москве, затем был эвакуирован в Куйбышев (ныне Самара), но затем, разбившись на группы, выехал на фронт (1942).

Цфасман всего за месяц восстановил давно заброшенное владение аккордеоном (возить на фронтовые позиции рояль, конечно, не было возможности) и за пять месяцев дал около 90 концертов для войск под Смоленском, Вязьмой и Калугой — там, где в это время проходила передовая.

В интервью Анатолию Голубеву, автору книги «Александр Цфасман. Корифей советского джаза» (2006), участник Джаз-оркестра ВРК саксофонист Эмиль Гейгнер рассказывал:

«22 марта 1942 года мы получили предписание от имени Политуправления РККА выехать на Центральный фронт. А за пять дней до этого у Цфасмана случился приступ аппендицита. И ему сделали операцию. Он лежал в больнице, ещё швы не сняли, а надо было выезжать на фронт. Мы думали уже, что не поедем. А он говорит: “Нет, я поеду. Я должен быть там”. И поехал, с неснятыми швами. Приехали в первую воинскую часть, там были полевые врачи, они сняли ему швы, а потом в каждой следующей части ему делали перевязки. А ехали — знаете, как мы ехали? Грузовики-полуторки с сеном, мы там лежали вповалку, а дороги все разбитые, трясло нас ужасно. И несмотря на всё это, Цфасман выехал и был с нами до конца, все пять месяцев...»



Александр Цфасман и музыканты Джаз-оркестра Всесоюзного радиокomiteта: выступление перед воинами действующей армии, 1942 г. Российский национальный музей музыки

Вернувшись в Москву, Александр Наумович сочинил ряд песен на военную тематику, но не забывал и инструментальный джаз. В 1944 г., когда американские союзники открыли в Европе второй фронт, Цфасман написал виртуозное «Интермеццо для кларнета с оркестром» и отправил ноты самому Бенни Гудману. В советских источниках писали, что Гудман несколько раз исполнил музыку Цфасмана со своим оркестром на концертах. Правда, обнаружить студийную запись этой пьесы в дискографии великого свингового бэндлидера или хотя бы свидетельства её исполнения Гудманом не удалось. В оркестре Цфасмана её играл кларнетист Михаил Крымян, который в 1972 г. исполнил эту пьесу и на праздновании 50-летия советского джаза в лектории общества «Знание» в Политехническом музее. В наше время «Интермеццо» входит в репертуар некоторых академических кларнетистов.

К сожалению, основная масса музыки, исполнявшейся Джаз-оркестром ВРК при Цфасмане, не сохранилась: по большей части музыканты играли новые пьесы (а они готовили очень много новой музыки) в прямом эфире, который в то время записывался чрезвычайно редко. Поэтому уцелело преимущественно то, что оркестр записывал в студиях Грампласттреста — но, учитывая и отдельные сохранившиеся матрицы Радиокомитета, это не так уж и мало: более сорока отдельных пьес.



Афиша концерта в Большом зале Московской консерватории с участием Александра Цфасмана, 1945 г. Российский национальный музей музыки

Пожалуй, последняя вершина в творческой жизни Цфасмана — июль 1945 г., последние месяцы союзнических отношений по антигитлеровской коалиции

между СССР и США. В Большом зале Московской консерватории впервые в истории была исполнена «*Rhapsody in Blue*» Джорджа Гершвина — первое произведение «серьёзной» американской музыки, в котором были использованы ритмы, интонации и образы джаза (1924; исполнялась поздняя, симфоническая редакция «Рапсодии в блюзовых тонах», выполненная Фердом Грофе в 1943 г.) Партию фортепиано, требующую высочайшей академической техники и, одновременно, точного ощущения джазовой импровизационной стихии в сложнейших сольных каденциях, исполнял Александр Цфасман.



Александр Цфасман на сцене Большого зала Московской консерватории, 1945 г. Российский национальный музей музыки

А 15 июня 1946 г. Александр Цфасман оставил руководство оркестром ВРК. По свидетельству саксофониста Эмиля Гейгнера, сошлись два вектора. С одной стороны, руководство Радиокomiteта стремилось избавиться от Цфасмана. В системе ВРК уже некоторое время функционировал параллельный, второй оркестр — эстрадный, и два оркестра радио со схожим репертуаром, но радикально разной манерой игры, казались избыточными. Вполне возможно, что эстрадный оркестр ВРК под руководством Виктора Кнушевицкого и создавался в 1945 г. как своего рода «административная бомба» для избавления от Цфасмана. Незадолго до увольнения Александра Наумовича в докладной записке на имя председателя Всесоюзного радиокomiteта было прямо сказано:

«Освобождение Цфасмана приведёт к оздоровлению оркестра, а также к тому, что мы наконец освободим оркестр от увлечения западным джазом, без которого Цфасман немислим».

С другой же стороны, у самого Цфасмана возник личный конфликт с начальником музыкального отдела Радиокomiteта, которому подчинялся оркестр, и музыкант написал заявление об увольнении по собственному желанию — предположительно, стремясь таким образом избежать возможных проблем при увольнении по инициативе начальства.

Увольнение Цфасмана и последовавший распад Джаз-оркестра ВРК сопал с началом мощнейшей идеологической кампании против западных влияний. Начинаясь «холодная война», и самыми страшными обвинениями становились «космополитизм» (часто с уточнением «безродный» — так намекали на «нерусскую» национальность данного конкретного космополита) и «низкопоклонство перед Западом», которое могло выражаться в чём угодно — ношении западной одежды, чтении книг на иностранных языках и, конечно, в слушании западной музыки. Партийные органы начали идеологическую кампанию погромом в литературе; очередь до музыки дошла в феврале 1948-го, когда ЦК ВКП(б) выпустил постановление «Об опере „Великая дружба“ Вано Мурадели». Не оставляя камня на камне от «формалистического, антинародного» (читай — современного) направления в академической музыке, постановление впрямую не упоминало джаз, но вскоре последовало «совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)», и в своём вступительном слове на этом совещании главный идеолог Политбюро, Андрей Жданов, не оставил и тени сомнения в том, что джаз вполне подпадает под положения нового постановления.

К этому времени Цфасман был там, где начинал в 1927-м — руководил «эстрадно-симфоническим оркестром» при московском саде «Эрмитаж». В стране массово расформировывали «джазы» и переименовывали оставшиеся в «эстрадные оркестры» — заметим, в большинстве случаев новое название совершенно точно отражало их истинную природу. В этот период Александр Наумович покинул квартиру на Первой Мещанской (ныне проспект Мира), в которой жил после возвращения с фронта, и въехал в кооператив на улице Горького, где прожил с женой и сыном всю оставшуюся жизнь.

Несмотря на все перемены, джаз он не оставлял, хотя его работа в любимой стилистике приобретала иногда довольно парадоксальные черты. Например, в 1949 г. он записал музыку Дмитрия Шостаковича к фильму «Встреча на Эльбе»: для карикатурных сцен «распущенности» в американской зоне оккупации нужен был джаз американского звучания, и Шостакович написал крупный музыкальный эпизод, продирижировать которым (и сыграть партию фортепиано) пригласил знаменитого «джазиста». Цфасман позднее вспоминал (эти слова приводил в сборнике 1987 г. «Советский джаз. Проблемы. События. Мастера» редактор-составитель Александр Медведев):

«Я ехал домой к Дмитрию Дмитриевичу и, признаюсь, сильно сомневался. Шостакович и джаз, что тут общего? Но едва я взглянул

в партитуру, сомнения мои улетучились. Остроритмичная, напористая музыка, безукоризненно точная по стилю, с интересными тембровыми находками — это был настоящий джаз, без какого-либо намёка на стилизацию. Дмитрий Дмитриевич сказал мне, что перед написанием музыки он подолгу слушал советские и зарубежные джазовые записи и многое постиг интуитивно».

Доверие Шостаковича к Цфасману было велико. Известно письмо композитора к Александру Наумовичу от 1951 г.:

«Обращаюсь к Вам с большой просьбой. Я написал для картины “Незабываемый 1919-й” нечто вроде фортепианного концерта. Для Вас он не представляет трудностей. Сам же я сыграть его не могу. Очень прошу Вас не отказаться и сыграть его...»

И действительно, Цфасман исполнил вполне академическое сочинение Шостаковича, требовавшее виртуозного классического пианизма. Видимо, права была вторая жена Цфасмана, Ксения Григорьевна, которая иногда подначивала супруга: *«Был бы пианистом уровня Гилельса, так нет же — связался с эстрадной шпаной»*.

«Эпоху разгибания саксофонов» (1948–1954) Цфасман пересидел в упоминавшемся выше симфоджазе сада «Эрмитаж». Этой работой он гордился, чувствуя в симфоджазовых звучаниях определённое новаторство, и ему нравились пришедшие в оркестр молодые музыканты, которые выросли со знанием джаза и шли, по его выражению, *«по лыжне, уже проложенной джазовыми музыкантами старшего поколения»*. Но гораздо большую известность заработали его записи с малым составом, как правило — квартетом: изящные эстрадные миниатюры «Ожидание», «Танцующие пальцы», «Я люблю танцевать» и т.п. и сейчас воспринимаются живо и в каком-то смысле актуально, хотя следов джазовой интонации и тем более импровизационности в них уже практически нет.

В 1956 г. Цфасману исполнилось 50. Наступившая «оттепель», которая проявлялась не только в политике, но и в культуре, позволила ему отметить эту дату творческим вечером в Колонном зале Дома Союзов на Охотном ряду — в те времена это была одна из самых престижных государственных концертных площадок. Хотя о юбилее со сцены не упоминалось (Цфасман не любил ритуальных славословий), поздравить музыканта пришло всё руководство Союза композиторов и даже легендарный футбольный тренер Михаил Якушин: все знали, что Цфасман — страстный болельщик московского «Динамо» и дружит со многими футболистами. В ходе вечера Цфасман много играл — почти исключительно эстрадные миниатюры последних лет. Джаза не было.

В 1957-м Александр Цфасман, первым из эстрадных композиторов и музыкантов-инструменталистов, стал заслуженным артистом РСФСР. К этому



Цфасман и его розы на дачном участке. Фото 1960-х гг. Российский национальный музей музыки

время он построил скромную дачу в Новодарьино, на Успенском шоссе, в нескольких километрах от Николиной горы, и всем сердцем отдался своему хобби — разведению роз. У сына композитора, Роберта Цфасмана, на той самой даче до начала XXI столетия хранились тетради отца, в которых Александр Наумович записывал... не ноты, нет: рецепты подкормок и расписания работ по саду.

Соседей по даче и немногочисленных гостей музыкант с гордостью водил по участку, показывая свои любимые сорта роз: всего у него росло около ста розовых кустов. После смерти музыканта вскоре исчезли и розы — за ними некому стало ухаживать. Осталась только высаженная Цфасманом лесополоса: несколько десятков сосен, которые он посадил двухметровыми саженцами, а в начале нового века уже плотной стеной отделявшие территорию дачи от шоссе.

От джаза он постепенно совсем отошёл. Точнее, джаз отошёл от него: по общему мнению, пианистическая и композиторская манера Цфасмана навсегда осталась такой, какой сформировалась в 1920–30-е гг., и произошедших в джазе 1950–60-х изменений он не принял. Его кумиром в композиции навсегда остался Джордж Гершвин, а в джазовом мире — Дюк Эллингтон. Что же до пианизма, то тут нужно признать — Цфасман просто оставался самим собой. Его манера и стиль были глубоко индивидуальны. В зрелые годы, пройдя период заочного ученичества у британских пианистов Айвера Мортон и Дейва Кея, он никого не копировал, никому не подражал (хотя его иногда не вполне обоснованно упрекали за якобы чрезмерное цитирование гершвиновских каденций) — Цфасман всегда звучал только как он сам, что хотелось бы (да не всегда выходит) сказать о некоторых других отечественных джазовых пианистах, пусть и пошедших в пианистическом искусстве и особенно в импровизации намного дальше Цфасмана.

В 1960-е гг. «железный занавес» несколько приподнялся. С опозданием на десятилетия Цфасману удалось немного поехать по Европе. В Варшаве он несколько раз участвовал в жюри фестиваля *Jazz Jamboree*, в Праге вместе с Алексеем Баташёвым поставил свою подпись под учредительными документами Международной джазовой федерации при ЮНЕСКО (1966). Туристом ездил в Великобританию, Италию, Швецию. Но все — и семья, и коллеги — отмечали, что он словно бы потерял интерес к музыке, да и вообще к прежней жизни. Всё больше времени он проводил на даче, занимаясь своими драгоценными розами или играя с соседями — академиком Николаем Басовым и поэтессой Агнией Барто — в теннис. Зимой ходил на лыжах. Много читал, наигрывал Рахманинова на стоявшем в дачной комнате пианино. Джаза не играл совсем и, по свидетельству сына, старался как можно меньше общаться с коллегами.

В 1969 г., несмотря на внешне здоровый образ жизни, 63-летний Цфасман перенёс инфаркт. После нескольких недель в привилегированной Центральной клинической больнице музыканта выписали домой, посоветовали съездить в санаторий. С этим Цфасман долго тянул, поехал в подмосковный санаторий только отметив 65-летие, в январе 1971 г. И в тот день, когда должен был выпиваться — 20 февраля 1971 г. — умер от сердечного приступа.

Александр Варламов (1904–1990)

В когорте первых советских джазменов композитор, аранжировщик, бэндлидер, вокалист Александр Варламов обычно упоминается среди первых: Парнах, Варламов, Цфасман, Теплицкий, Утёсов, Скоморовский, Кнушевицкий, Терпиловский...



Александр Варламов. Обложка винилового сборника ВФГ «Мелодия», 1974 г. (использовано фото 1930-х)

Александр Владимирович родился в Симбирске (ныне Ульяновск) 19 июня 1904 г. Он был наследником целой музыкальной династии: брат его прадеда, тоже Александр Варламов (1801–1848) — знаменитый преподаватель вокала и автор двух сотен романсов и песен, в том числе «На заре ты её не буди». Мать Варламова — оперная певица... Александр Владимирович начал писать музыку ещё ребёнком в Симбирске, и в родном городе у восьмилетнего мальчика даже вышли ноты двух авторских сочинений. В 1918 г. он переехал в Москву, начал было заниматься в Музыкально-драматическом институте (ныне ГИТИС), но музыка победила: через несколько лет Варламов поступил в музыкальный техникум Гнесиных (ныне музыкальное училище им. Гнесиных), где учился теории у Рейнгольда Глиэра, а композиции — у Михаила Гнесина.

1 октября 1922 г. 18-летний Варламов был на легендарном первом концерте отечественного джаза — выступлении «Первого в Р.С.Ф.С.Р. эксцентрического оркестра — джаз-банда Валентина Парнаха». Увиденное навсегда изменило его жизнь. А тут ещё преподаватель оркестровки, Дмитрий Рогаль-Левицкий, посоветовал студенту внимательно изучить принципы аранжировки для джазового оркестра. И случай вскоре представился.

В феврале 1926 г. в Москву впервые приехали американские джазовые музыканты. Среди слушателей был 22-летний Александр Варламов, которого новая музыка буквально зажгла. Впоследствии он рассказывал:

«...когда приехали «Шоколадные ребята» и ансамбль Уитерса и Беше, то тут уж я не только услышал, но и увидел, наконец, настоящий джаз!»

Но к собственному оркестру он шёл довольно долго. После выпуска из Гнесинки он работал заведующим музыкальной частью Театра миниатюр.

Первым собственным коллективом Варламова стал «Первый вокальный квартет современной эстрады» («Первоксэ», 1930). Затем был оркестр «Танго-джаз» (1933). В том же году Варламов начинает готовить к выходу на концертную эстраду собственный джаз-оркестр, который после 14 месяцев репетиций впервые выступил в Зелёном театре парка Центрального дома Красной Армии (ЦДКА) летом 1934 г. Тогда же этот оркестр дебютировал в грамзаписи: в помещении Октябрьского зала Дома Союзов звукорежиссёры Вилли Генрих и Георгий Дудкевич два рабочих дня — 28 и 29 июня — записывали четыре пьесы «Джаза Александра Варламова» для Грампластреста и его экспортного лейбла **SovSong**. Запись давалась непросто: в первый день работали шесть часов — записали два номера, и те оказались испорчены физически некачественным материалом мастер-диска... Только в 1974 г., для переиздания ранних работ Варламова на долгоиграющем виниле, эти номера были восстановлены с применением современных (на тот момент) технологий реставрации звукозаписей. В записях 1934 г. звучит весьма достойный эстрадно-джазовый биг-бэнд и женский вокал с безупречным американским английским: это пела



афроамериканская студентка **Селестин Коул** (*Celestine Cole*, на советских пластинках её имя писали как «**Целестина Коол**»), приехавшая в СССР по приглашению своего дяди Роберта Робинсона, знаменитого рабочего-афроамериканца, ставшего в Советском Союзе депутатом Моссовета — изучать оперное пение. Джазовым её вокал назвать было довольно трудно, она всё же была академической певицей, но её природный английский давал «Джазу Александра Варламова» неоспоримое преимущество: аутентичность.

Целестина Коол (*Celestine Cole*). Фото 1938 г.

В 1989 г., в интервью газете «Московский комсомолец» по случаю своего 85-летия, Варламов рассказывал филофонисту Игорю Макарову:

«Как-то случайно мы узнали, что в Москву для учебы в консерватории должна приехать из США известная негритянская певица Целестина Коол. Наш администратор Феликс Данилевич загорелся идеей записать её к нам в ансамбль. “Это будет фурор, это будет сенсация!” — приговаривал он. Развил бурную деятельность. Через американское посольство проследил весь путь певицы от Нью-Йорка до Москвы. И вот мы, прихватив с собой переводчицу, едем на вокзал встречать поезд из Ленинграда. Один состав прибыл, второй... Нет Целестины. Наконец из третьего выносят гору чемоданов, а за ними выходит Целестина. Мы, правда, были не во фраках — это уже в фильме для пущего комизма придумано (*речь о фильме Карена Шахназарова “Мы из джаза”, в основу сценария которого легли некоторые факты из биографии Варламова. — К.М.*). Стали уговаривать её с нами подружиться. Привезли в гостиницу театра Красной Армии. Но вот беда — Целестина категорически отказывается петь в джазе, так как, по её мнению, белые будут эксплуатировать её негритянский талант. Твердит: “Ноу, ноу, ноу!” Как быть?

Тогда находчивый Данилевич принес откуда-то плакат “Дружба народов”: взяли за руки китаец, негр и белый. Показываем на картинку и уговариваем: “Дружба, братство, интернационализм. У нас не Америка. Советский джаз — это не буржуазное мероприятие. Вы будете работать в системе театра Красной Армии — армии победившего пролетариата. Мы обеспечим вас лучшими преподавателями, спецпайком и т.п.”...

Еле уговорили».

Селестин Коул не только записывалась с Варламовым — она и выступала в составе оркестра. 11 июня 1934 г. Виктор Эрманс писал в газете «Советское искусство»:

«Есть также в варламовском джазе солисты — балетная пара Деллан и певица, артистка Нью-Йоркского негритянского театра Целестина Коол, которая несомненно является украшением всей программы ЦДКА и весьма незаурядным явлением на эстраде вообще...»

Селестина Коул работала и с другими джазовыми коллективами в СССР, но в 1938 г., когда ей был всего 31 год, вынуждена была в одночасье уехать в США, где слегка изменила имя: стала писать его Селеста, вместо уменьшительного Селестина. Впоследствии она открыла в Детройте «Оперную мастерскую Селесты Коул» — *Celeste Cole Opera Workshop* — и несколько десятилетий

б. Арто¹⁴ 16, 17 сентября

Закрытие летнего сезона

2 ДЖАЗА 2

В ОДИН ВЕЧЕР

Учест-уют:

Московский Государственный Джаз Варламова
 Знаменитый Целестина Коол
 Москва Государств Женский джаз
 Амос Вольской София Новикова
 Исполнительница песни в драматическом Лучшее сатарак
 Лучшее танцоры Эд и Вао
 Загравичный аттракцион Артист джаз-оркестра 2 Деллан

3 Ефимовы К. А. Гузынин

Вечера состоятся при всякой погоде. В случае дождя перенесётся в крытый театр. Н. чехослав. РА. подучает скидку 50 проц. Начало в 9 час. 30 мин вечера

АНО с 18-го сентября

вечер грузинской эстрады

Подробности в афишах

Сад ДНА 18 сентября

Закрытие летнего сезона

ЖЕНСКИЙ ДЖАЗ

под рук. Амос Вольской
 София Новикова Исполнительница песни в драматическом Лучшее

Подробности в афишах

Газетное объявление о концертах Целестины Коол с оркестром Александра Варламова, 1935 г.

преподавала там оперный вокал, с гордостью подчёркивая, что получила музыкальное образование в России.

Основная масса записей «Джаза Александра Варламова» была сделана с января 1938 по июнь 1941 гг. Это записи двух разных составов. Один, септет солистов большого оркестра, звучал в чисто джазовой манере; важную роль играли короткие джазовые соло инструменталистов. Это были трубачи Виктор Быков и Пётр Борискин (последний играл также на альт-саксофоне и кларнете), саксофонист и кларнетист Александр Васильев, тромбонист Николай Шмельёв (который играл также и на баритон-саксофоне), пианист Михаил Петренко (в некоторых записях его сменил Александр Рязанов), контрабасист Сергей Чанышев (некоторые источники приводят его имя как Семён, но на самом деле Чанышева, татарина по национальности, звали Сулейман), барабанщик Олег Хведкевич. «Семёркой» были записаны несколько «горячих» номеров американского джаза в обработках Варламова, и эти записи демонстрируют, вероятно, самый высокий из попавшего на записи уровень игры в тогдашнем советском джазе. Один из самых известных номеров этого состава — «Дикси-Ли» (в американском оригинале *Casa Loma Orchestra* — «*Dixie Lee*»), записанная в 1938 г. Сам руководитель ансамбля в записях ни на чём не играл, выступая только в роли дирижёра.



Этикетка пластинки «На карнавале» (в американском оригинале мелодия называлась «She's a Latin From Manhattan»), 1938 г.

Другой — полный состав джазового оркестра — тоже записывал американские стандарты, но на пластинки попали и авторские пьесы Александра Варламова. В некоторых звучал и его голос: спокойный, какой-то нарочито безэмоциональный. Нигде на пластинках не было упомянуто, что поёт сам руководитель оркестра: он стремился запомниться именно как бэндлидер, а не как певец. Один из самых популярных треков с вокалом Варламова — «Уходит вечер» (1938). Сам он рассказывал:

«Включение голоса в танцевальную пьесу для меня не было самоцелью. Я рассматривал его как оркестровую краску, не стремясь превратить ансамбль в аккомпаниатора. Текст песенок в этом случае служил для выражения содержания и настроения оркестровых произведений, он помогал найти характер исполнения».

А вот широко известная цитата советского сатирика Ильи Ильфа (половина дуэта писателей, известного как «Ильф и Петров») Варламова раздражала, хотя саркастичный Ильф описывает его выступления с оркестром в Доме отдыха милиции в подмосковной Малаховке вполне позитивно:

«Хорош был старик Варламов, трубивший нежные слова любви в рупор, сшитый из зелёного скоросшивателя. Он был во фраке и ботинках».

Илья Ильф. Записные книжки (1925–1937)

В тот год, что были написаны эти слова, «старик» Варламову было чуть за тридцать. «Стариком» его, говорят, прозвали с молодых лет: он рано поседел. А при чём тут рупор? А при том, что в те времена музыканты выступали ещё без электрического звукоусиления: даже перед вокалистами микрофоны начали появляться только на рубеже 1930–1940 гг.

Осенью 1938 г. Александр Варламов получил предложение возглавить Джаз-оркестр Всесоюзного радиокомитета. Эта работа продлилась всего год, и в сентябре 1939 г. Александра Владимировича по внезапному решению руководства Радиокомитета сменил на посту руководителя биг-бэнда другой известный советский джазовый музыкант — пианист Александр Цфасман (см. предыдущую главу).

Однако сохранилось несколько записей оркестра Радиокомитета под руководством Варламова — например, «Игра на пальцах», выполненная им обработка темы Ричарда Роджерса «*Dancing Fingers*». Кстати, именно выступление оркестра п/у Александра Варламова стало в 1939 г. одной из первых музыкальных телевизионных передач из новой студии московского телевидения на улице Шаболовка, дом 37. Считается, что за год работы Варламов заложил в бэнде основы высокой культуры джазовой оркестровой игры и передал Цфасману слаженный, хорошо сыгравшийся оркестр. В этом составе играли, помимо прочих, пианист Тофик Кулиев (впоследствии известный композитор, народный артист Азербайджана), финский тромбонист Тойво «Тойк» Кохонен (он эмигрировал из Финляндии ещё в начале 30-х, а родился, по некоторым сведениям, в США), альт-саксофонист из Армении Михаил Крымян и барабанщик Ладислав «Лаци» Олах — цыган родом из Венгрии, оставшийся в СССР после гастролей в составе чехословацкого джаз-оркестра Антонина Циглера в 1936 г. Костяк коллектива остался играть в оркестре и при Цфасмане (см. предыдущую главу).

В 1939–40 гг. Варламов руководил любительским джаз-оркестром в МВТУ им. Баумана (ныне МГТУ) — причём подготовил его так, что оркестр наняли играть в ресторан гостиницы «Националь», в которой жили иностранцы, и, как считалось, всегда играл лучший в Москве джаз. А в 1940 г. последовало новое назначение. Вот как описывал эти события первопроходец советской джазовой историографии Алексей Баташёв в своей статье «Хорош был старик Варламов» (альманах «Джаз-Арт», 2004):

«В 1936 году решением Комитета по делам искусств были созданы исполнительские коллективы на полном государственном обеспечении: в их числе Государственный симфонический оркестр, Государственный ансамбль песни и пляски, по сию пору руководимый Игорем Моисеевым (умер в 2007. — К.М.), и Государственный джаз-оркестр Союза ССР.

К первому руководству Госджаза (композитору Матвею Блантеру и музыкальному руководителю Виктору Кнушевицкому. — К.М.) у начальства накопились профессиональные претензии в части, как ни покажется странным, джазовых качеств исполнения (вялый ритм, неслитность звучания, бедность тембров и т.п.). Дело в том, что начальник, наводивший критику, был в прошлом трубач, “понюхавший пороху”

в джаз-оркестрах (Владимир Сурин, который в 1939 г. стал начальником управления музыкальных учреждений Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР — К.М.). Летом 1940 года поправить дела в Госджазе пригласили Варламова. Начальство подошло к своему патефону, поставило пластинку Эллингтона и сказало: “Вот вам образец. Слепо не копируйте, но отнеситесь творчески”.

Для музыкантов началась серьёзная учёба: Александр Владимирович предложил проводить уникальные занятия танцами и специальной гимнастикой. Шли ощупью, но эти уроки помогли эстрадным и академическим музыкантам овладеть нужными приёмами джазовой игры, фразировки, грамотным синкопированием. Через несколько месяцев оркестр стало не узнать. Но началась война.

Почти весь состав Госджаза погиб осенью сорок первого».

Значительная часть музыкантов бывшего Государственного джаз-оркестра СССР, летом 1941 г. срочно переименованного в **Образцово-показательный джаз-оркестр Народного комиссариата обороны** (не путать с Государственным джаз-оркестром РСФСР, который продолжал выступать под руководством Леонида Утёсова), вместе с дирижёром **Юрием Лаврентьевым** действительно погибла в начале октября 1941 г. в катастрофическом окружении под Вязьмой, в котором были разгромлены Западный и Резервный фронты Красной Армии, и общие потери советских войск составили более миллиона человек. Погиб барабанщик Иван Бачеев — бывший участник ансамблей Александра Цфасмана. Погибли несколько десятков музыкантов, некоторые пропали без вести — в том числе выдающийся саксофонист **Владимир Костылев** (в 50-е гг., правда, ходили неясные слухи, что он уцелел, но попал в плен и после войны осел в Париже, где играл на саксофоне в собственном небольшом кафе)... Уцелели и вышли из окружения считанные единицы — вокалист **Георгий Виноградов**, саксофонист **Товмас Геворкян**, тромбонист **Иван Ключинский**... Уцелели и музыкальный руководитель оркестра **Виктор Кнушевицкий** (1906–1974), и художественный руководитель Александр Варламов: когда оркестр отправился на фронтовые гастролы, они оставались в Москве.

Попыток воссоздать Госджаз СССР предпринято не было. Варламов был назначен музыкальным руководителем Всесоюзной студии эстрадного искусства, при которой собрал новый коллектив — «**Мелоди-оркестр**» (он производил «Мелодй», с ударением на последний слог). Это был симфоджаз, то есть джазовый оркестр с большой струнной секцией; с ним Варламов готовился выступать на Северном флоте перед советскими и английскими моряками. Но в январе 1943 г. Александр Владимирович был арестован прямо во время репетиции оркестра.

В 1987 г. он впервые рассказал об обстоятельствах ареста филофонисту Алексею Щербакову в интервью, запись которого сохранилась и доступна на платформе «Старое радио»:

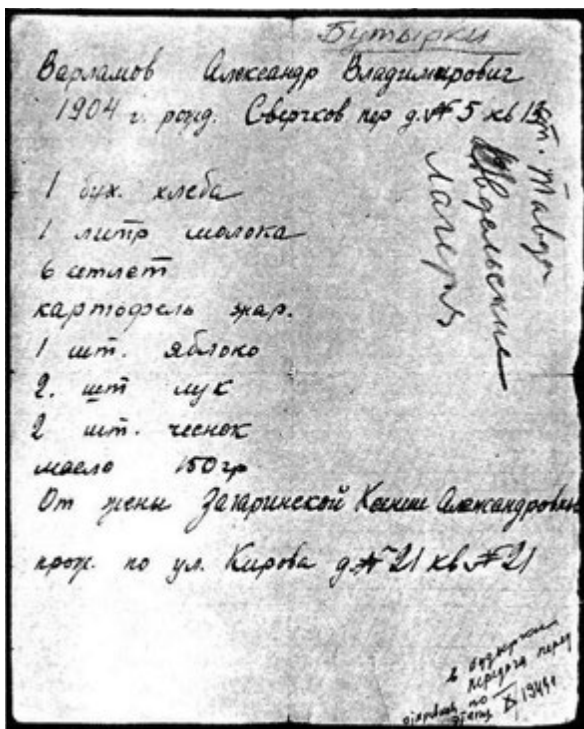
«...репетировали мы в клубе Ногина (сейчас в этом здании на Варварке находится книжная экспедиция Управления делами Президента РФ. — К.М.). В полуподвальном таком помещении. И вот как-то на одной из репетиций вдруг гаснет свет, как будто, понимаете, выключили пробки, что ли. И, значит, подошли ко мне в темноте какие-то два человека: “Мы вас просим пройти с нами”. Потом, когда мы вышли в коридор, где уже был свет, я увидел, что — два военных человека. А они мне сказали: поедemте к вам. Нам нужно с вами поговорить. Я говорю: “Может быть, здесь?” Нет, здесь неудобно... Поедemте. И даже предчувствие у меня не сработало, настолько я был далёк от мысли, что это как-нибудь касается меня. Ну, приехали домой ко мне, они начали обыск. Я говорю: вы что хотите, вы что ищете? То, что нам надо, то и ищем. И стали вытаскивать мои все рукописи, ноты, которые, понимаете ли, у меня были подобраны — программа была у меня сделана для Госджаза, у меня хранились эти все партитуры для текущей работы. И всё это свалили в одну кучу на пол. Всё это разлетелось, они ходили ногами по ним, топтали эти ноты. Тут уже я понял, что это мне не здесь-то надо разговаривать по этому поводу. Что с ними я ни о чём не договарюсь... Ну, возьмите вещи, возьмите ценности. — У меня нет никаких ценностей. — Ну, часы у вас есть? — Есть. — Часы возьмите, пожалуйста.

И у меня была кошка. Мне некому было её оставить. Я говорю: дайте я кошку соседям, что ли, отнесу. — Да не надо ничего, мы поедem, потом вернётесь и покормите вашу кошку тогда. Мы вышли, и кошка вышла за нами, они поставили пломбу какую-то на дверь. Посадили в машину, сели по бокам, я в середине. И приехали на Лубянку...»

Это было в ночь с 17 на 18 января. Было жёсткое следствие, а через несколько месяцев суд. Постановлением Особого совещания при НКВД СССР от 24 июля 1943 г. (то есть во внесудебном порядке) Варламов был приговорён к восьми годам заключения по статье 58-10/11 УК РСФСР («Пропаганда или агитация, содержащая призыв к свержению, подрыву или ослаблению Советской власти или к совершению отдельных контрреволюционных преступлений; всякого рода организационная деятельность, направленная к подготовке или совершению предусмотренных в настоящей главе контрреволюционных преступлений, приравнивается к совершению таковых...»).

Нет, джаз был тут ни при чём. По одной версии, Варламов знал, что семья его тогдашней жены Эммы больше года прятала родственника, дезертировавшего

из Красной Армии. Знал, но не донёс. А вот на него — донесли. «Недонесение» было составом преступления. Но есть и другие версии: кто-то оговорил артиста, дав на него показания — мол, ожидал прихода нацистов в Москву и рассчитывал при новой власти открыть собственный мюзик-холл. В деле Варламова, часть документов которого была опубликована в 1997 г., есть вопросы следователя, который приписывал музыканту «слушание фашистских радиопередач». Варламов, судя по протоколу, отвечал, что слушал вовсе не нацистскую пропаганду, а «джазовую музыку, передаваемую из Англии». Следователь сообщал музыканту: «Вы арестованы за преступления, совершённые против советской власти». Варламов отвечал: «Преступлений против советской власти я не совершал»...



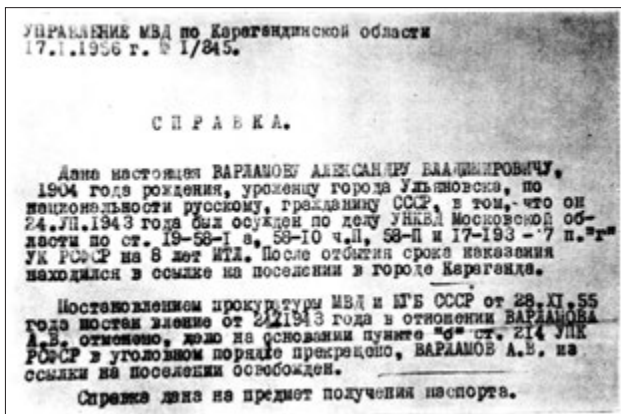
Опись тюремной передачи для арестованного Александра Варламова от его жены Ксении Загаринской, 1943 г.

Сам музыкант впоследствии утверждал только, что его оговорили. И он знал, кто — потому что на следствии услышал от чекистов факт, который был известен, кроме самого Варламова, только одному человеку. В интервью Алексею Щербакову (1987) Александр Владимирович даже назвал имя того, кто дал на него показания:

«На даче у нас было спрятано килограмм 10 картошки на всякий пожарный случай. И, когда уже наступил голод, мой товарищ, [называет имя], который играл у меня в “Мелоди-оркестре”... Я сказал ему, что у меня есть 10 килограмм картошки, лежит на даче, я с вами поделюсь.

(...) Я ему отдал половину. И на следствии мне [об этом] сказали... Он получил за это дело машину. А когда я приехал уже в Москву из ссылки, он уже умер...»

Джазмен отбывал срок в Ивдельлаге на Северном Урале, руководил лагерным оркестром. В ноябре 1950 г. ему с «зачётом рабочих дней» заменили лагерь ссылкой, но даже после окончания срока у него был «минус» — запрет на проживание в больших городах. Последние месяцы ссылки Варламов отбывал уже не в Карсакпае Джезказганской области Казахстана, куда его отправили после лагеря, а в Караганде — шахтёрском областном центре, большую часть населения которого составляли ссыльные. Там он провёл ещё несколько лет... Только в ноябре 1955 г. Центральная комиссия по пересмотру дел прекратила дело Варламова и освободила его. Музыкант смог вернуться в Москву.



Справка о прекращении уголовного дела в отношении Александра Варламова, 1955 г.

Впрочем, работу ему, бывшему эзку, давать поначалу никто не спешил: ведь он не был реабилитирован — его дело было прекращено, но оправдания не последовало. Спасла студия «Союзмультифильм»: ещё в 1930-е Варламов писал музыку для первых советских звуковых мультфильмов и записывал её со своим оркестром. Именно здесь композитор нашёл пристанище в 1956-м. Всего он написал музыку более чем для 50 мультфильмов, среди которых «Дикие лебеди», «Шайбу! Шайбу!», «Три толстяка», «Тараканище» и др.

Обретя постоянную работу, а затем и статусное членство в Союзе композиторов, Александр Варламов в значительной степени утратил связь с более молодыми поколениями джазового сообщества. Новые музыканты играли новую музыку, а музыка Варламова ушла от переднего края развития импровизационного искусства. Впрочем, авторская пластинка Александра Владимировича 1980 г. «Композиции в танцевальных ритмах», составленная из записей 1975–79 гг. — оркестрами при записи дирижировали в том числе и маститые джазмены Георгий Гаранян и Владислав Кадерский, а соло на рояле в нескольких треках играл виртуознейший Николай Капустин — показала, что знание

джазовой фактуры и любовь к джазу (по крайней мере, к джазовому мейнстриму) никуда не ушли, и это был прежний Варламов, только как бы закапсулировавшийся в своём прошлом — дорогим и близким множеству людей.

В 1982 г., когда советское джазовое сообщество впервые отмечало день рождения советского джаза — 1 октября, по тому историческому концерту Валентина Парнаха 1922 г., на котором побывал и юный музыкант родом из Симбирска — оказалось, что в зале ДК «Москворечье» присутствует 78-летний Александр Владимирович Варламов. Будущий обозреватель «Джаз.Ру» **Михаил Митропольский** передал ему микрофон (это руки Митропольского видны слева в кадре), а джазовый фотограф **Александр Забрин** сделал этот снимок, ставший одним из самых узнаваемых изображений Варламова.



Александр Варламов на праздновании 60-летия советского джаза, 1982 г. Фото: Александр Забрин

В июне 1989 г. к Александру Владимировичу в квартиру приехало телевидение — поздравлять с 85-летием, и Варламов с удовольствием рассказывал на камеру интервьюировавшему его Алексею Баташёву о джазе своей молодости.

20 августа 1990 г. Варламова не стало. Легендарного музыканта похоронили на Домодедовском кладбище под Москвой. А полная его реабилитация по делу 1943 г. в соответствии с Законом РФ «О реабилитации жертв политических репрессий» состоялась только через три года после смерти Александра Владимировича, в 1993 г.

Леонид Утёсов (1895–1982)

Когда начинаешь вслушиваться в звуковые документы истории советского джаза, прежде всего приходится выучить следующую аксиому: для нашей страны минимум до конца 1950-х гг. слово «джаз» означало не стиль музыки, не вид музыкального искусства, а определённый тип оркестра. Есть в оркестре саксофоны и барабаны — значит, джаз. Правильно было говорить не «музыкант играет джаз», а «музыкант играет в джазе». Казавшиеся в детстве таинственными слова в «Мастере и Маргарите» Булгакова — *«рояль закрыли на ключ, джаз разошёлся»* — означали всего-навсего, что разошлись по домам музыканты *джаз-банда* (так тогда писали «джаз-бэнд»).

Что же касается собственно музыки, то советские «джазы» вовсе не обязательно исполняли собственно джаз. По большей части они играли некую гибридную музыку, в которой смешались влияния европейских танцевальных оркестров с их усреднённо-модными танго, вальсами и румбами, румынско-молдавских плясовых ритмов, одесско-еврейского клезмера и только чуть-чуть настоящего американского джаза, который казался абсолютному большинству советских людей малопонятной экзотикой, дискомфортной из-за своей подчёркнутой ритмики. Крупнейший исследователь истории советского джаза Алексей Баташёв ещё в 1970-е гг. предлагал называть музыку этих советских «джазов» не джазом, а *МСМ, минорной синкопированной музыкой* — и был в чём-то прав.

Естественно, «минорная синкопированная музыка» советских «джазов» была советскому народу куда ближе, чем американский джаз. И, естественно,



Леонид Утёсов и его оркестр в фильме «Концерт фронту», Центральная студия кинохроники, 1943 г. Российский государственный архив литературы и искусства

у движения «советских джазов» была своя мегазвезда, свой лидер, музыка которого зарубежным исполнителям собственно джаза казалась такой же экзотикой, какой казались советским людям американские блюзы и буги-вуги. Это был певец, скрипач-самоучка, эстрадный талант и популярный актёр, которого звали Лазарь (на его родном языке идиш — Лейзер) Вайсбейн. Никогда не слышали этого имени? Неудивительно. Имя, под которым этого артиста знают все — на самом деле псевдоним: **Леонид Утёсов**.

Он родился в Одессе в 1895 г. Сама дата рождения будущей звезды «советского джаза» представляла собой многолетнюю загадку: официальные источники, включая Большую советскую энциклопедию, называли 21 марта, сам же Леонид Осипович отмечал свой день рождения днём позже, а на вопросы отшучивался: «она энциклопедия, ей виднее». Только в XXI столетии подтвердилось, что прав был Утёсов, а не энциклопедия: выяснилось, что в книге метрических записей канцелярии Одесского городского раввина за 1895 г. имеется запись о рождении 10 марта близнецов (двойняшек) у приписанного к городу Херсону мещанина — одесского портового маклера Иосифа Кельмановича (Осипа Калмановича) Вайсбейна — и его жены Малки. Сыну было дано имя Лазарь, дочери — Перля (в быту Полина). 10 марта «по старому стилю», то есть по принятому в России до 1917 г. юлианскому календарю, для XIX столетия соответствует 22 марта «по новому стилю», то есть по современному григорианскому календарю (а в XX–XXI веках расхождение достигает уже даже не 12, а 13 суток).

Попытка пустить младшего сына по деловой стезе у Осипа Вайсбейна не удалась: юного Ледю отчислили из частного коммерческого училища за то, что он нехорошо пошутил над раввином — учителем Закона Божьего. В 15 лет юноша дебютировал на одесской эстрадной сцене. Он не был музыкантом, хотя был очень музыкален, пел, неплохо играл на скрипке и на гитаре: он был прежде всего актёром, эстрадным актёром широкого профиля. Первые полтора десятилетия его творческой жизни связаны исключительно с театром, причём с эстрадным театром — театром миниатюр, опереттой, водевилем. Даже по датам можно догадаться, что джазом тут пока что и не пахло. Сценические умения Утёсова (он выступал под этой фамилией, придуманной им самим, с 1911 г., с первых своих дней на сцене) включали пение и игру на нескольких музыкальных инструментах, но эти умения вовсе не были главными в его ремесле.

Тем не менее, он очень любил музыку и большую часть своей сценической деятельности строил на совмещении своих актёрских и музыкальных талантов — что в Одессе, что в Москве, где выступал в бурные послереволюционные годы, что в Ленинграде, где осел в 1922 г.

Только к концу 1920-х гг. можно говорить о том, что Утёсов заинтересовался джазом и пытается привнести в свои эстрадно-театральные миниатюры звучание этой музыки. Впрочем, у него были чрезвычайно своеобразные представления

о сущности и истории джаза. Со сцены он прямо утверждал, что джаз родился в Одессе, где первыми в мире стали импровизировать местные музыканты-любители, не знавшие нот — «слухачи»; а с кораблями торгового флота эта музыка якобы попала за океан, в Нью-Орлеан, где и получила своё имя. В приглаженном и не таком радикальном виде (без утверждения одесского приоритета) эти его «теоретические» воззрения попали и в автобиографию Утёсова, чаще всего доступную сейчас в своей третьей редакции, «Спасибо, сердце» (1976). Вот что думал Утёсов об истории джаза:

«...в Америке... негры, как и бедные одесские музыканты, тоже не пользовались нотами, а свободно и вдохновенно варьировали темы знакомых мелодий. Особенно много подобных оркестриков было в Нью-Орлеане.

От одесских эти нью-орлеанские оркестры отличались только составом инструментов. Они играли на своем национальном инструменте банджо, а также и на саксофоне, трубе, тромбоне и других.

Надо думать, что такая вольно-импровизационная манера игры вообще свойственна народным, любительским оркестрам прошлого, когда больше полагались на любовь к музыке и фантазию, чем на музыкальную грамоту. В Америке такие оркестры стали быстро распространяться по стране, и за ними так и утвердилось название нью-орлеанских. В России же они только потому не называются одесскими, что развитие эстрадной музыки у нас пошло в ином направлении. А когда мы позже вернулись к этой вольно-импровизационной манере, она вошла в наш быт под иностранным названием “диксиленд”».

Сущностные особенности джаза — иной, нежели в европейской музыке, ладовый строй («блюзовые ноты»), иные принципы ритмометрической организации музыкальной ткани (свинг, как ритмический метод — да и вообще первичность ритма перед мелодией, изначально свойственная джазу), — всё это было чуждо и непонятно Утёсову и, смею утверждать, большинству ранних советских «джазбандистов». Что они сразу услышали, оценили, ухватили и принялись осваивать — это важная роль импровизации и, до определённого предела, новая техника игры: экстремальное звукоизвлечение, вокализация инструментальной интонации и т.п. В области импровизации им всё казалось знакомым, так как, игнорируя сущностные особенности джаза (прежде всего укоренённость в афроамериканском фольклоре и его характерной фразировке и интонации), они моментально связали его с тем типом импровизационности, который был им хорошо знаком по молдавской («румынские оркестры») и еврейской («клезмер») народной музыке, широко звучавшей в юго-западных областях бывшей Российской империи и к началу XX в. широко представленной и в столицах.

В области ритмических новаций джаза для них главным было понятие «синкопы», трактуемое по-европейски механистично, упрощённо. Боюсь, сущность

свингующего ритма (постоянно сдвигаемого на микродлительности от регулярного метра) так и осталась неосознанной и не до конца понятной для большинства музыкантов первых двух поколений «советского джаза» — первопроходцев 1920-х и их последователей 1930-х: участников коллективов Теплицкого, Ландсберга, Кнушевицкого и, конечно же, Утёсова. Лишь немногие (как, например, Александр Цфасман) инстинктивно, неосознанно воспроизводили упругий свинговый ритм, но только с Александра Варламова начинается глубокое осознание ритмических особенностей ансамблевого музицирования в джазе.

И нельзя сказать, что Утёсов не понимал этого. Он понимал, более того — прямо утверждал, что подлинный ранний американский джаз был для подавляющего большинства советской публики — и даже для большинства музыкантов! — чуждой, непонятной музыкой. Впрочем, предоставим слово самому Леониду Осиповичу — это опять обширная цитата из его автобиографии, в третьем издании (1976) называвшейся «*Спасибо, сердце*».

«...Ещё до поездки в Европу я слышал два, и очень неплохих, джазовых оркестра. В начале 20-х годов к нам приезжали маленький диксиленд-оркестр Фрэнка Уитерса и оркестр Сэма Вудинга с негритянской труппой “Шоколадные ребята”.

Я помнил, какое странное впечатление произвели тогда эти оркестры на многих, даже на любителей музыки — это было необычно и поэтому трудно понимаемо. Некоторые даже просто недоумевали, как это можно каждый вечер импровизировать на одну и ту же мелодию, заново создавать инструментовку. Меня импровизация не удивляла, я был знаком с ней ещё в ранней юности — так играли в моей родной Одессе и по соседству, в Молдавии. Меня поражала не форма, а совершенство формы. Негры добивались здесь большого мастерства [...]

Поначалу западные джазы не очень прививались у нас. Эта музыка была нам чужда. [...] Мне было пока ясно одно: мой оркестр не должен быть похожим ни на один из существующих, хотя бы потому, что он будет синтетическим. Как видите, идея синтеза в искусстве преследует меня всю жизнь. [...] Что ж, я прихожу в джаз из театра и приношу театр в джаз.

[...] Прежде всего нужны, конечно, единомышленники. Не просто музыканты, наделённые талантом, но соратники, которые бы поверили в необходимость и возможность джаза у нас, так же как поверил я. И я начал искать.

Ясное дело, хорошо было бы собрать таких, которые уже играли в джазовой манере. Но собирать было некого — в джазовой манере играл у нас один только Леопольд Теплицкий, но он дал в Ленинграде лишь несколько концертов — постоянного оркестра у него не было, он

сам собрал своих музыкантов на три-четыре вечера, а потом они снова разбрелись по своим местам.

Правда, в Москве уже начинал звучать “АМА-джаз” Александра Цфасмана. Находят же другие. Найду и я.

В Ленинградской филармонии мне удалось уговорить одного из замечательнейших в то время трубачей — Якова Скоморовского. Это была большая удача, потому что у него среди музыкантов были безграничные знакомства, и он помог мне отыскивать нужных людей. В бывшем Михайловском театре мы “завербовали” тромбониста Иосифа Гершковича и контрабасиста Николая Игнатъева (последний стал нашим первым аранжировщиком). Из оркестра Театра сатиры мы выманили Якова Ханина и Зиновия Фрадкина. Из Мариинского — Макса Бадхена, а из других мест пригласили нескольких эстрадных музыкантов — гитариста Бориса Градского, пианиста Александра Скоморовского, скрипача и саксофониста Изяслава Зелигмана, саксофониста Геннадия Ратнера.

Оркестр, не считая дирижёра, составил из десяти человек: три саксофона (два альты и тенор), две трубы, тромбон, рояль, контрабас, ударная группа и банджо. Именно таков и был обычный состав западного джаз-бэнда.

Я не скрывал от своих будущих товарищей трудностей — и творческих и организационных. Тогда ведь не было ещё студий, где можно было готовить новый репертуар. Артист всё делал на свой страх и риск, в свободное от основной работы время.

Но все были полны решимости преодолеть любые трудности, и мы приступили к делу. Отдавать своё свободное время — это еще куда ни шло. Но сколько пришлось помучиться в ежедневной репетиционной работе, отстаивая свои творческие принципы, делая непривычное для музыкантов дело.

Среди своих новых друзей-сотрудников я был, пожалуй, самым молодым. И я требовал, казалось бы, совершенно невозможного от взрослых, сложившихся людей, ломая их привычки и навыки...»

«Теа-джаз» (писали также «Теаджаз»: это сокращение от «театрализованый джаз») Леонида Утёсова был создан осенью 1928 г. и через полгода репетиций, 8 марта 1929 г., впервые вышел на сцену. Ирония судьбы заключается в том, что «новаторский советский оркестр» был создан по американскому образцу: путешествуя в 1928 г. по Европе, Утёсов побывал на концерте американского джаз-оркестра Теда Льюиса, который поразил его театрализацией своей концертной программы.



Первый состав «Теа-джаза»: Макс Бадхен, Изяслав Зелигман, барабанщик Зиновий Фрадкин, Геннадий Ратнер, Борис Градский, сидит на корточках Леонид Утёсов со скрипкой, Яков Скоморовский, Николай Игнатьев, Яков Ханин, Иосиф Гершкович, Александр Скоморовский. Фото из типографской программки, 1929 г.

Ted Lewis and his Band был одним из самых популярных белых джазовых оркестров 1920-х гг.; трудно назвать их пионерами джазового музицирования, но в разные годы через оркестр прошло много известных в будущем джазовых солистов (например, Бенни Гудман), манера игры оркестра была свингующей, иногда до экстравагантности, а сам Тед Льюис представлял собой характерный тип шоумена-развлекателя, который не только пел и играл на кларнете, но и танцевал, и разыгрывал со своими музыкантами (зачастую облачёнными в какие-то клоунские балахоны) юмористические скетчи. Именно в таком «синтетическом» шоу, соединявшем джазовое музицирование, эстрадный театр миниатюр и популярные песни, Утёсов увидел своё артистическое будущее.

Первая программа утёсовского «Теа-джаза» была в определённом смысле ученической; почти никакого оригинального репертуара у оркестра не было, и «Теа-джаз» пытался играть американский джаз, старательно копируя западные аранжировки. Например, в знаменитой пьесе «Конго» оркестр имитировал аранжировку самого Кинга Оливера. Но джаз составлял только часть репертуара этого «джаза». Более объёмная часть программы состояла из «песен разных народов» (в основном народов СССР — так, одним из самых популярных номеров оркестра стала грузинская песня «Где б ни скитался я») и вообще песенных номеров, включая прославленную ещё участием Утёсова в спектакле «Республика на колёсах» одесскую уличную (тогда ещё не говорили «блатную») песенку «С одесского кичмана» (впоследствии в репертуар Утёсова вошли и другие «перлы» этого жанра — «Лимончики» и «Гоп со смыком»). Тем не менее, значительная часть программы была инструментальной. Верный своему театральному кредо, Утёсов пытался разнообразить сценическое воплощение музыкальной

программы — инструменталисты у него получили актёрские амплуа, разыгрывали какие-то сценки, расхаживали по сцене. К вящему удовольствию публики, в представлениях «Теа-джаза» было много эксцентрической комедии, в которой Утёсов буквально купался. Но это нравилось не всем участникам оркестра: за первый год выступлений «Теа-джаза» сменилась почти половина его музыкантов. В частности, музыкальный руководитель, трубач **Яков Скоморовский**, увёл часть состава, чтобы создать собственный джаз-оркестр, в котором хотел решать чисто музыкальные задачи. Во второй половине 1930-х коллектив Скоморовского станет Джаз-оркестром Ленинградского радио.

Критика не была единодушна в отношении «Теа-джаза», но в историю вошёл отзыв театроведа Симона Дрейдена, опубликованный в журнале «Жизнь искусства» (№ 6, 1929).

«Наши американцы» успели в достаточной степени скомпрометировать джаз.

Соберутся пять-шесть унылых людей в кружок и с измученными лицами — жилы натянуты, воротнички жмут, улыбаться неудобно — «Мы же иностранцы!» — начинают «лязгать» фокстрот. Весело, как в оперетте!..

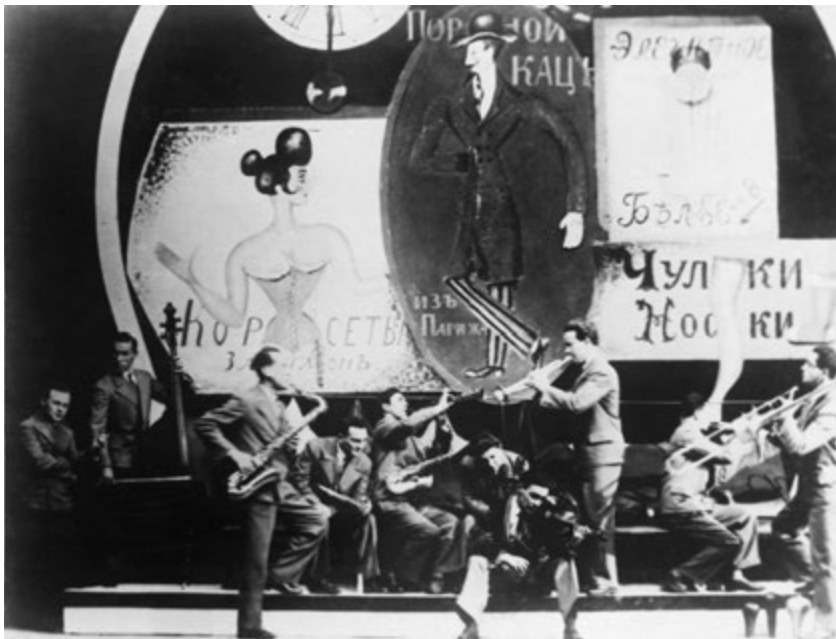
И вот — теаджаз. Прежде всего — превосходно слаженный, работающий, как машина — чётко, безошибочно, умно, — оркестр. Десять человек, уверенно владеющих своими инструментами, тщательно прилаженных друг к другу, поднимающих «дешёвое танго» до ясной высоты симфонии. И рядом с каждым из них — дирижёр, верней, не столько дирижёр (машина и без него задвигается и пойдёт!), сколько соучастник, «камертон», носитель того «тона, который делает музыку».

Вторил Дрейдену, хотя и в ином ключе, и рецензент харьковской газеты «Пролетарий», который так отреагировал на гастроли «Теа-джаза» (статья подписана «С. Гец»):

«Репертуар утёсовского теаджаза весьма разнообразен и многосторонен. Тут и негритянская колыбельная в её чистом этнографическом виде, но с умелыми словесными комментариями, тут и классический “Золотой петушок” Римского-Корсакова, неожиданно по-новому зазвучавший, переведённый на синкопический ритм, тут и своеобразный пионерский марш, тут, наконец, и яркая подача [стихов] Багрицкого под джаз-бандный аккомпанемент.

Всё это наполнено бодростью, жизнерадостностью, смехом, весельем.

Буквально вентилируешь усталые за день мозги, получив порцию утёсовского теаджаза... Учащённый (синкопический) ритм и темп соответствуют бурным, стремительным темпам нашей жизни.



Леонид Утёсов и «Тea-джаз» в концертной программе «Джаз на повороте», 1931 г. Российский государственный архив литературы и искусства

ДЖАЗ НА ЭСТРАДЕ

МОЖЕТ ЛИ ДЖАЗ СТАТЬ СОВЕТСКИМ?

Вопрос о приемлемости для Советской России джазовой музыки, в свое время обсуждался достаточно много. Что же, в конце концов, джаз для нас — прогресс? Или только одна из оболочек хаоса?

Следует сразу же отговориться, что речь идет о джазе «чистейшей формы», — джазе встраиваемой в ритмическую и мелодическую структуру классики, джазе, сыгравшем свою роль, войдя в состав элементов в «большую музыку», охватившую все жанры, включая ряд современных направлений.

Между словами о «крайнежности» и «примемлемости» джаза, в Ленинграде и Москве почти одновременно появились несколько джаз-оркестров, некоторые из них — как самостоятельные эстрадные ансамбли.

Подобно тому, как теорией кино и выстроить дом и устроить человека, — джаз сам по себе не является ни «худшим», ни, наоборот, «лучшим», «благим». Ассоциация с «разлагающейся буржуазией» и «престижем капитализма», которые, однако, вымывают само слово «джаз» — являются тоже только на поверхности истоки джаза надо искать и в исторической народной песне, а не в джазовых и не в джазовых, куда была вложена определенная джазовая форма. Потому, говоря о джазе в Советской России, на советской эстраде, следует, в первую очередь, учитывать — как исполнителей музыкальные и эстрадные возможности того или иного джаз-ансамбля, какова его творческая активность и основная установка.

Собчас, отходя в сторону откровенно классической «Гурьевой джаза» и ее рабочей «Аль-джаза», есть немало два джаза, о которых можно серьезно говорить. Это «Тea-джаз» (худ. руководитель Л. Утесов и П. Споровский) и «Джаз-ансамбль» (худ. руководитель Л. Заксбергера и С. Каган).

Появление «Тea-джаза» было встречено энтузиастами прогресса. На это энтузиасты, как основная масса, полагают, что «Тea-джаз» станет богатым авангардом обновленной, советской эстрады, быстро выйдет за пределы эстрады репертуара и на распахнутом пространстве культуры, достигнет превращения в авторско-инструментальной, творческой художественное мастерство и политическое воспитательное репертуар эстрады ансамбля. «Тea-джаз» не обманул надежд. Он, правда, не только назад, но зато и не шагнул вперед. Все в этом

то и заключается основная беда. Что было приемлемо два года назад, то не годится теперь. «Тea-джаз» — прежде всего — эстрадный, а не музыкальный ансамбль. Это дает ему особенно сильное оружие в руке. А на деле? Утесов очутился талантливый актер. Последней, блестящей чертой в его виртуозной подаче является «диск». Утесов имеет секретный талант художника, выходящий этим, продукт ей не только и не только остроумные анекдоты на персональный товар. Сказавши, что это джаз — ансамбль Бернса — проносясь через все программы «информативности» Утесова над всеми музыкальными (не лица, а подруги: «молодые женщины», «де лаин», «Марияно пале...») и соединяясь с парадоксическими выдумками некоей авторской Чеховки дает совсем не тот эффект, который мы вправе ждать от Утесовского «Тea-джаза».

«Тea-джаз» круто, наконец, сделал правильный выбор между красивой Чеховкой и актуальными советскими репертуаром.

В противоположность «Тea-джазу» — «Джаз-ансамбль» стремится к типу ансамбля эстрады — полнее на музыкальное исполнение. Зовут исторически известной нотой у «Джаз-ансамбля» ансамбля эстрады, но «Джаз-ансамбль» есть и у нас. Она отстоит, главным образом, в текстах.

Как истинное достижение «Джаз-ансамбля» хочется приветствовать «ансамбль «Людского джаза», который был сообразен ей ранее и ощущаемые успехи ансамбля в отношении исполнения (особенно следует отметить группу сопрано-фона и мезоприпевательного джазового ансамбля Каган).

Что слово «Джаз-ансамбль» по отношению репертуара? «Петербургский ансамбль», «Ленинградский ансамбль», «Стихи на провозимых ансамблях» — стильника серьезны, но заметные шаги вперед.

Одним, в отношении «реконструкции» репертуара на «Джаз-ансамбль», не другим делом не следует останавливаться на факте. Производя джаз советских композиторов, музыкальные ансамбли, фантасирующие, приспособленные марши и, можно быть, отдаленные тучные моря на легкой ансамблевой музыке — вот что далеко на нашей эстраде нарушить мановали: Кинька, Отто Пруда и Гейдиров.

Джаз от этого не останется был джазом, но станет советским.

А. Раузицкий.

Споры о «Тea-джазе» и ленинградской «Джаз-капелле» в советской прессе. Журнал «Рабочий и театр», № 43, 1930 г. Центр исследования джаза



Леонид Утёсов и «Тea-джаз» в концертной программе «Музыкальный магазин», 1932 г. Российский государственный архив литературы и искусства



Леонид Утёсов и «Тea-джаз» в неудавшейся съёмке концертной программы «Музыкальный магазин», использованной в Союзкиножурнале № 27, 1932 г. Российский государственный архив кинофотодокументов

Первая запись оркестра Леонида Утёсова была сделана самым первым составом ещё в 1929 г., всего через год после первых записей «советского джаза» (напомню: первым из советских джазовых коллективов записался на пластинку «АМА-джаз» Александра Цфасмана в 1928 г.), но это всего одна пьеса — «Пока», и сказать по ней что-то определённое трудно: это ещё совершенно ученический опыт. Значительная часть номеров из ранних программ «Теа-джаза» была записана с 1932 по 1934 гг., а два номера из программы «Музыкальный магазин» в 1932 г. даже сняты на киноплёнку.

Однозначно определить эти записи как чистый джаз довольно сложно. Скорее можно воспользоваться определением Баташёва и назвать это «минорной синкопированной музыкой». Тут есть всё: и клезмер, и молдавская плясовая, и сладостный русскому уху минор, и пресловутые синкопы — куда же без них. А в «Конго», камерном номере «Блюз для троих» и особенно в пьесе «Арабелла», слышны попытки музыкантов «Теа-джаза» импровизировать — попытки ещё очень наивные, неуклюжие, но искренние; и при этом неизгладимый одесско-молдавский оттенок минорной синкопированной музыки всё равно невозможно не ощутить.



Рекламный плакат фильма «Весёлые ребята», 1934 г.

Но даже эти инструментальные записи почти совершенно тонут в огромном (минимум вчетверо большем) количестве пластинок той поры, на которых «Теаджаз» просто аккомпанировал Утёсову, певшему самый разнообразный и, как правило, совершенно неджазовый репертуар. Впрочем, и здесь встречались свои маленькие шедевры, особенно в более поздний период, когда после обусловленного политико-административными причинами «великого молчания» 1935–37 гг. советские «джазы» снова стали записывать на пластинки.

Первый период борьбы с джазом Утёсов прошёл безболезненно — потому, что в 1934 г. внезапно стал одним из самых популярных киноактёров

в СССР. Ему приходилось сниматься и раньше (ещё в немом кино), но роль пастуха Кости Потехина, который превращается в лидера популярного оркестра, стала ярчайшей работой Утёсова на киноэкране. Фильм «Весёлые ребята» («джаз-комедия», как было написано на плакатах к фильму и в оригинальных титрах), снятый режиссёром Григорием Александровым с музыкой Исаака Дунаевского и Утёсовым в главной роли, оказался одной из самых популярных картин советского кино за всю его историю. Основными факторами популярности фильма, по всей видимости, оказались грубоватый и простоватый юмор, понятный максимально широкой аудитории, мощные мелодии Дунаевского и типично голливудские трюки, «гэги» и драки, дословно скопированные Александровым из виденных во время поездки по США фильмов, прежде всего из музыкальной комедии «Love Me Tonight», которую снял в Голливуде его однокашник по московской ваханговской студии — Рубен Мамулян, эмигрировавший в Америку в начале 1920-х.

История фильма оказалась непростой. Начнём с того, что авторы сценария «Музыкального магазина» Николай Эрдман и Роберт Масс с энтузиазмом включились в работу по переделке текста эстрадного шоу в сценарий кинофильма — в результате чего вместе с режиссёром Александровым фактически написали сценарий заново, так что от всего текста «Музыкального магазина» осталось только имя главного героя — Кости Потехина. В фильме из продавца музыкальных инструментов он превратился в колхозного пастуха, который учится играть на скрипке и руководит сельским джаз-оркестром. Но когда осенью 1933 г. в Абхазии начались натурные съёмки, Эрдман и Масс внезапно были арестованы — Эрдман за публичное чтение в Москве политически рискованных басен собственного сочинения, ну а Масс, похоже, за компанию, как постоянный соавтор. В результате единственным автором сценария в титрах фильма остался Григорий Александров, который в дальнейшем приписывал авторство исключительно себе, а Эрдмана и Массу не упоминал вовсе.

Затем, уже после съёмок, Утёсов тайком от режиссёра заказал поэту Василию Лебедеву-Кумачу новый текст открывающего фильм «Марша весёлых ребят», потому что ненавидел первоначальный текст, написанный Робертом Массом («Так будь здорова, товарищ корова, счастливый путь, уважаемый бугай...»). Фонограмма была перезаписана с новым текстом, и получилась известная песня, которая понравилась всем, включая самое высокое начальство: «Легко на сердце от песни весёлой, она скучать не даёт никогда...» Правда, у Утёсова на экране артикуляция не совпадает с текстом, потому что уже невозможно было переснять легендарный марш колхозного джаза по кругу вокруг Бзыбского ущелья, новаторски снятый оператором Владимиром Нильсеном с применением невиданных в СССР технологий: камера плавно катилась по рельсам, проложенным так, что они ни разу не попадают в кадр. На съёмках-то Утёсов пел прежний текст, утверждённый цензурой ещё в Москве: «Ах, горы, горы, высокие горы!» Поэтому

Костя Потехин на экране и поглядывает то и дело вверх, как бы на горы, хотя в новом тексте ни о каких горах уже нет ни слова... Но это было полбеды — не искушённая ещё звуковым кинематографом зрительская аудитория особо ничего и не заметила.

Хуже было то, что несмотря на покровительство руководителя советской кинематографии Бориса Шумяцкого, фильм никак не мог выйти на отечественные экраны — Главрепертком (цензурная организация Народного комиссариата просвещения) упорно не пускал его в прокат. В сентябре 1934 г. фильм уже был показан на Венецианском кинофестивале и в нескольких странах Западной Европы, а в советских кинотеатрах всё не появлялся. Только личное заступничество Сталина, которому Шумяцкий ещё в июле ловко подsunул не до конца смонтированные материалы фильма для знаменитых ночных просмотров в Кремле, позволило «Весёлым ребятам» в декабре 1934 г., с задержкой в четыре месяца, всё-таки добраться до массовой аудитории в СССР.

И даже это было ещё не всё! В середине 1950-х Александров переделал фильм — заменил титры (в частности, исчезло определение «джаз-комедия»), но главное — переозвучил его, заменив в фонограмме голос Утёсова — и в речи, и в песнях. Заменена была в фонограмме и игра «Теа-джаза»... Последовал вал возмущённых писем, особенно после показа фильма с искалеченным звуком по Центральному телевидению, но лишь много лет спустя утёсовский голос и игра



Леонид Утёсов и его оркестр в студии Московского радио: концерт для полярников-папанинцев, 1937 г. Российский государственный архив литературы и искусства

его оркестра начали постепенно возвращаться в звуковую дорожку фильма. Только 14 марта 2010 г. фильм был продемонстрирован по российскому телевидению с полностью восстановленным первоначальным звуком, а также оригинальными начальными мультипликационными титрами. Правда, при этом фильм из оригинального чёрно-белого был компьютерным способом сделан цветным; реставрированный фильм в двух вариантах — чёрно-белом и цветном — был впоследствии выпущен на DVD, и теперь оба варианта доступны на цифровых платформах.

Когда во второй половине 1930-х накал «классовой борьбы с джазом» несколько спал, Утёсов записал несколько первоклассных номеров, в которых «миная синкопированная музыка» достигает значительных эстетических высот (один из лучших образцов — великолепный «клезмер-джазовый» номер «Дядя Эля»). Пожалуй, пойдя развитие «советского джаза» именно по этому пути — синтеза американских джазовых влияний и местного фольклорно-городского музыкального «субстрата», — в будущем могла бы получиться весьма оригинальная и ни на что в мире не похожая музыка достаточно высокого уровня; но история не знает сослагательного наклонения. Исторические условия заставили Утёсова углубиться в «советскую массовую песню», прежде всего — в материал, который писал для него Исаак Дунаевский, чьё творчество после успеха «Весёлых ребят» оказалось на гребне движения «советской песни». Оркестр Утёсова ещё записывал иногда и инструментальные номера, в том числе джазовые (например, музыку Коула Портера, Фрэнки Трамбауэра, Дюка Эллингтона), причём демонстрировал весьма выросшее мастерство и растущее понимание джазового музицирования (хотя в плане ритмики значительно уступал коллективам Варламова или Цфасмана).

Но по джазовому пути Утёсов так и не пошёл. Почему? Не так сложно понять.

«...Исполнителя ряда новых массовых мелодий Л. Утёсова долгие месяцы травили, распространяя о нем всякого рода бытовые слухи... Да, у нас много недостатков в обслуживании населения джазовой музыкой, в частности, всё ещё невысока её культура, и наряду с хорошими коллективами имеется немало халтурщиков и проходимцев. Но отсюда вовсе не следует, что надо снимать джаз с эстрады... Наоборот, следует поднимать качество, культуру этого вида музыкального творчества, столь популярного у народов СССР».

Из заметки «Запутались». Газета «Правда» — орган ЦК ВКП(б), декабрь 1936 г.

«...Почему же, минуя все споры о нужности смеха, Леониду Утёсову удалось создать по-настоящему ценный и добротный образец советского эстрадного смеха, доброкачественный номер советской эстрады, каким является его “Музыкальный магазин”, показанный в последней программе “Мюзик-Холла”?»

Номер Утёсова предельно оптимистичен... Общественная ценность номера Утёсова в том-то и заключается, что, отведав бодрящего ритма его труб, саксофонов и барабанов, посмеявшись над его весёлыми остротами и жестами, вкусивши безграничного оптимизма его номера, хочется с двойной энергией приниматься и за интернациональное воспитание детей, и строить силосы, и горячо помогать управдомам, и даже бороться с коррозией металлов!.. Джаз Утёсова может стать великолепным общественным, политическим пропагандистом... Джаз Утёсова кладет конец ещё одному выхолощенному спору — об «органической упадочности» джаза. Последняя работа утёсовского ансамбля с особенной яркостью опровергает эти докучные вымыслы и ещё раз доказывает, что джаз — чудесная вещь и на советской эстраде».

Журнал «Рабочий и театр», 1933

А потом была война.

Теперь Государственный джаз-оркестр РСФСР базировался не в Ленинграде, а в Москве. Именно так — Госджаз РСФСР — с 1940 г. стал называться оркестр Утёсова, в который набирали по конкурсу, хотя ряд ветеранов «Теа-джаза» в него тоже вошёл. Госджаз Российской Федерации, как и другие оркестры того времени, совершал поездки на фронт, записывал много песен патриотической тематики. Среди этих песен был «Барон фон дер Пшик», переделанный из еврейской народной песни «*Bei mir bistu schein*» (в 1932 г. авторские права на неё зарегистрировал в США Шолом Секунда, дореволюционный ещё еврейский эмигрант из южных областей императорской России). Запомнилась и песня «Бомбардировщики», в которой была ставшая поговоркой строка «*на честном слове и на одном крыле*» (1944). Авторами песни на пластинке были указаны Болотин, Сикорская и Островский. Все понимали, что это песня про героических союзников — английских или американских летчиков, бомбивших Германию. В одном из вариантов записи вторая солистка оркестра — Эдит Утёсова, родная дочь Леонида Осиповича, выступавшая с оркестром с 1936 г. — пела часть текста по-английски. Далеко не все тогда знали английский и могли разобрать, что в оригинальном тексте нет ничего про «честное слово», а поётся «*On A Wing And A Prayer*» — «*на одном крыле и на молитве*». Именно так называлась песня в оригинале: её написали в 1943 г. американский композитор Джимми Макхью и текстовик Харолд Адамсон, которые за эту и другие патриотические песни впоследствии удостоились благодарственной грамоты от президента США Гарри Трумэна. Что же до «авторов» на советской пластинке, то Аркадий Островский сделал для оркестра Утёсова аранжировку песни, а известные поэты-переводчики — супруги Самуил Болотин и Татьяна Сикорская — выполнили перевод текста, приспособив его к цензурным условиям вроде невозможности упоминания молитвы (всякая «религиозная пропаганда» в СССР тех лет была строжайше запрещена).



Афиша гастролей Госджаза РСФСР в Ленинграде, апрель 1944 г. Российская национальная библиотека

За активную работу для фронта в 1942 г. Утёсову было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. День Победы 9 мая 1945 г. Государственный джаз-оркестр РСФСР под управлением заслуженного артиста Леонида Утёсова встретил грандиозным концертом на площади Свердлова в Москве (ныне Театральная).



Леонид Утёсов на площади Свердлова (Театральной) в Москве 9 мая 1945 г. Российский государственный архив литературы и искусства



Леонид Утёсов, фото конца 1930-х.
Российский государственный архив
литературы и искусства

«Не так ли и ты, наш корабль “Лёгкая музыка”, плывёшь, переваливаясь с борта на борт, под крики “бегите налево”, “бегите направо”, — от борта советской песни и музыки к борту американского джаза?»

Самодельные конъюнктурные капитаны из различных музыкальных организаций, взобравшись на мостик, выкрикивают команды, якобы подсказанные им искренностью чувств и убеждений, — и шарахается справа налево и обратно наш корабль...»

Вот как артист объяснял в этой статье свою исключительную приверженность «советской массовой песне»:

«Я считаю, что советской песне за время её существования — ни ей, ни её исполнителям — не было

посвящено достаточно внимания и заботы, хотя с этой песней советские люди жили, строили, воевали и побеждали, она была поддержкой в беде и горе, спутницей в счастье и радости. Но ведь нельзя же считать проявлением серьёзной заботы о развитии легкого жанра заклинание “только-только наше”, которое повторялось, когда речь заходила об эстрадной, танцевальной музыке. Несоблюдение пропорций вызвало обратные явления, и сейчас молодые, способные исполнители на эстраде поют только-только “заграничные” песни, но, если они хотят быть полезными своим трудом нашему делу, надо больше думать о своей Родине и воспевать труд, дела и победы советских людей. А когда следует, то и обрушиться едкой сатирой на недостатки и ошибки, всё ещё случающиеся на нашем трудном, великом пути.

Я отнюдь не утверждаю, что надо отказаться от исполнения зарубежных песен и музыки. Наоборот, я за хороший джаз, за хорошую песню, пусть она будет зарубежной, но я против подражания и копирования даже хороших иностранных образцов. Мы за то, чтобы у нас создавалась своя оригинальная музыка, отвечающая нашим национальным традициям. Пусть у нас возникают маленькие эстрадные оркестры, большие оркестры, но пусть эти коллективы не кренятся то налево, то направо...»

В конце 1950-х, правда, Утёсов со сцены стал шутить, что «наш оркестр вернул себе девичью фамилию и вновь называется джазом», но это была уже совсем другая эпоха, совсем другой джаз. Современного джаза Леонид Осипович Утёсов не понимал и не любил, хотя из музыкантской солидарности частенько поддерживал молодёжные джазовые инициативы. Оркестр его время от времени опять стал играть инструментальную музыку, но руководитель в это время уходил со сцены, а в студии при записи инструментальных программ и вовсе не присутствовал, передоверяя собственно джаз музыкантам своего оркестра, среди которых были серьёзные джазовые мастера, знавшие и любившие настоящий джаз — Александр Ривчун, Орест Кандат, Аркадий Котлярский, Вадим Людвиковский и другие. Музыкальные вкусы Леонида Утёсова навсегда остались в 1920–30-х гг., которые он бесконечно воспроизводил в своём песенном творчестве.



Леонид Утёсов и его оркестр в фильме «Концерт фронту», Центральная студия кинохроники, 1943 г. Справа — саксофонист Орест Кандат. Российский государственный архив литературы и искусства

В 1960-е у Утёсова возникли проблемы со здоровьем. С 1962 г. он уже не дирижировал своим оркестром, да и вообще всё чаще появлялся на сцене всего на несколько песен, которые был вынужден петь сидя. Это не снижало ни общественного, ни официального признания его заслуг: в 1965 г., первым из артистов эстрады, Утёсов стал народным артистом СССР. В оркестре появилось несколько

ко новых солистов, взявших на себя большую часть гастрольного репертуара. С 1971 г. Леонид Утёсов уже не гастролировал: он числился руководителем оркестра, но не выходил на сцену — только эпизодически выступал на телесъёмках или в сборных «государственных» концертах. Последний раз на сцену он вышел в декабре 1981 г.

Последние годы жизни Утёсова были печальными. Ещё в начале 1960-х он овдовел, прожив с женой Еленой Осиповной почти столетия; долгие годы угасала от тяжёлой болезни дочь Эдит, которая умерла в 1981 г. Не станем углубляться в перипетии отношений Леонида Осиповича с бывшей помощницей по хозяйству, ставшей в последние месяцы жизни 87-летнего артиста, прожившего вдовцом два десятилетия, его женой... Менее чем через год после смерти дочери, 9 марта 1982 г., не дожив двух недель до 88-го дня рождения, Леонид Утёсов ушёл из жизни.

«Для российских jazz-aficionados 50-60-х годов Леонид Утёсов был полной антитезой “настоящему” джазу. Вышло это не по его вине — нас изо всех сил настраивали и восстанавливали против него (стремясь, разумеется, к прямо противоположному) партийно-комсомольские функционеры и музыковеды в штатском из Союза советских композиторов. Когда они ещё снисходили до беседы с нами (а не объявляли джаз идеологической диверсией, нас же — изменниками Родины и агентами ЦРУ), то настаивали, заклинали и под конец угрожали: “бросьте своего Армстронга, Паркера, Джерри Маллигана, равняйтесь по Утёсову с его “Песней американского безработного” — вот джазовое искусство, которое необходимо партии, народу и советскому государству”».



Этикетка пластинки «Песня американского безработного», 1952 г.

В результате почтенный маэстро сделался для нас центральной мишенью наших сарказмов, излюбленным образом заклятого врага и вообще универсальным козлом отпущения. Было очень удобно проецировать в него горечь наших поражений, разочарований, обид и уязвленных самолюбий. Мы отважно приписывали ему и говорили о нём именно то, что думали и хотели бы, но не смели сказать о ненавистных коммунистических держимордах от музыки.

Слов нет, Утёсов, как и остальные, вынужденно подчинялся бесчисленным и унижительным цензурным запретам, вздорным распоряжениям и мелочным директивам, исходившим в ту пору от мстительных министров культуры и полуграмотных зав-отделами ЦК — но не холопствовал перед ними. Он переименовал свой “джаз”-оркестр в “эстрадный”, отказался от “зарубежного” репертуара, исключил современные ритмы и выдвинул вперёд скрипичную группу, однако на вопрос о том, почему он так мало и редко использует саксофон, отвечал подмигивая, что у того — “родственники за границей”. При этом он вовсе не осуждал ни традиционный негро-американский джаз, ни (по крайней мере — в моём присутствии) новые стили, которыми увлекались тогда молодые отечественные джазмены.

Позже у меня появились веские доказательства того, что Леонид Осипович, как человек и артист (перечитайте сегодняшними глазами его книгу “Спасибо, сердце”), был неизмеримо интеллигентнее, нежели его официально культивируемый сценический имидж. Жаль, что это (как, впрочем, и многое иное), слишком долго мешало нам правильно его понять, а ему — быть с нами достаточно откровенным».

Леонид Переверзев (1935–2006), из статьи «Большой весёлый ребёнок», 1995; в кн. «Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе», 2011

Нужен ли джаз в СССР? «Газетная дискуссия» 1936 года

Если бы не музыкальная комедия режиссёра Григория Александрова «Весёлые ребята» (1934), о которой мы говорили в предыдущей главе, судьба джаза в Советском Союзе наверняка была бы иной. Фильм понравился лично Иосифу Сталину, и это не только привело к огромному успеху картины по всему СССР и всенародной популярности как Утёсова лично, так и возглавляемого им «джаза», но и немало облегчило положение джазового искусства в период резких сдвигов в советской культурной политике 1930-х.

Вероятно, в период этих сдвигов готовилось столь же репрессивное подавление джаза как вида музыкального искусства, какое постигло современную советскую академическую музыку после публикации 28 января 1936 г. в главном печатном органе коммунистической партии — газете «Правда» — редакционной статьи «Сумбур вместо музыки», в которой была подвергнута уничтожающе резкой критике опера Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Историки гадали, кто написал этот текст, вышедший без подписи. По архивным данным в настоящее время установлено, что написал эту статью влиятельный журналист Давид Заславский: с его статей в «Правде» впоследствии начинались

идеологические кампании и против «художников-формалистов» («О художниках-пачкунах», март 1936 г.), и против «безродных космополитов» в 1948-м («Об одной антипатриотической группе театральных критиков»). Шостаковичу в этой статье, в частности, вменялось в вину то, что композитору *«пришлось заимствовать у джаза его нервную, судорожную, припадочную музыку, чтобы придать “страсть” своим героям»*.

Это был недвусмысленный сигнал о том, что после сложной современной академической музыки разбираться будут и с джазом.

И этот момент настал через десять месяцев.

21 ноября 1936 г. вторая по значимости газета Советского Союза — «Известия» (полностью в то время называлась «Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов») — опубликовала статью «Джаз или симфония?», которую подписали «музыканты симфонического оркестра Московской филармонии А. Берлин и А. Броун». Так началась сыгравшая немалую роль в истории отечественного джаза «Газетная дискуссия о джазе», продолжавшаяся около полутора месяцев.

Дискуссия отражала не только веяния в культурной политике партии, но и внутреннюю борьбу в самой Всесоюзной коммунистической партии (большеви́ков). Во главе «Известий» стоял недавний лидер «правой оппозиции», выведенный из Политбюро ещё в 1929-м, а в 1934-м пониженный из членов ЦК партии в кандидаты Николай Бухарин. Правда, в момент дискуссии о джазе повседневным руководством «Известиями» занимался не сам Бухарин, а заведующий Отделом печати и издательств ЦК ВКП(б) Борис Таль. Как и Бухарин, он считался оппозиционером.

Во главе «Правды» стоял верный сталинец Лев Мехлис.

Видимо, поэтому с самого начала в дискуссии о джазе, раз уж «Известия» напали на джазовую музыку, то «Правда» джаз защищала.

Дискуссия главным образом состояла во взаимных обвинениях, упрёках и опровержениях, которыми с пулемётной скоростью обменивались «Известия», отстаивавшие бескомпромиссно антиджазовую линию, и «Правда», в которой за подписью заместителя председателя Комитета по делам искусств Бориса Шумяцкого известинских авторов называли «ханжами и святошами» и обвиняли в «мелкобуржуазной развязности». А затем в бой пошёл уже сам председатель Комитета — Платон Керженцев, который сначала выступил против антиджазовой линии «Известий» в обширной статье «О музыке», а затем ещё под псевдонимом «П. Лебедев» упрекнул «Известия» за «обывательскую болтовню». Последнее слово в дискуссии 17 декабря осталось за «Правдой», выпустившей редакционную статью «Обывательский зуд».

ДЖАЗ ИЛИ СИМФОНИЯ?

Сложно установить точнейший джазовый ритм. Но ритмы для Джаза, применяемые в джазе, это те ритмы, которые используются в джазе. Это ритмы, которые используются в джазе. Это ритмы, которые используются в джазе.

Но на симфоническом инструменте, особенно на фортепиано, ритмический рисунок джаза становится — за редким исключением — не ритмом, а ритмом. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

Мы считаем, что ритмический рисунок джаза не является ритмом. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

Вот ритмический рисунок джаза. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

Вот ритмический рисунок джаза. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

А. БЕРЛИН,
Д. БРОУН

1. Начало дискуссии: «Джаз или симфония?» Известия, 21.11.1936

ЕЩЕ О ДЖАЗЕ И СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Вчера закончил джазовый концерт «Иллюзии» (за то спасибо), в котором участвовали джазовые музыканты. Это был джаз, который использовался в джазе. Это был джаз, который использовался в джазе.

Вот ритмический рисунок джаза. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

Вот ритмический рисунок джаза. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

А. БЕРЛИН,
Д. БРОУН

СУМБУР У ТОВ. ШУМЯЦКОГО

В «Правде» от 24 ноября с.г. появилась заметка тов. В. Шумяцкого по поводу выступления джазовых музыкантов в Берлине и Брно.

Тов. Шумяцкий — наш известный музыкант, который использовался в джазе. Это был джаз, который использовался в джазе.

Вот ритмический рисунок джаза. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

А. БЕРЛИН,
Д. БРОУН

3. Берлин и Броун отбиваются: «Ещё о джазе и симфонической музыке». На помощь идёт композитор Лев Книппер: «Сумбур у тов. Шумяцкого». Известия, 01.12.1936

Против ханжей и святош

В статье «Иллюзии» от 21 ноября с.г. в статье «Еще о джазе и симфонической музыке» тов. В. Шумяцкий высказался против джаза. Это был джаз, который использовался в джазе.

Вот ритмический рисунок джаза. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

А. БЕРЛИН,
Д. БРОУН

2. Ответ Бориса Шумяцкого: «Против ханжей и святош». Правда, 24.11.1936

О МУЗЫКЕ

Музыка в джазе — это ритм. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

Вот ритмический рисунок джаза. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

А. БЕРЛИН,
Д. БРОУН

II. КЕРЖЕНЦЕВ

Музыка в джазе — это ритм. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

Вот ритмический рисунок джаза. Это ритм, который используется в джазе. Это ритм, который используется в джазе.

А. БЕРЛИН,
Д. БРОУН

4. В бой идёт председатель Комитета по культуре Платон Керженцев: «О музыке». Правда, 04.12.1936

Письмо в редакцию

«ТЕОРИЯ» тов. ШУМЯЦКОГО
И РАЗЪЯСНЕНИЯ тов. КЕРЖЕНЦЕВА

Мы недавно увидели в номере № 4 «Теория» тов. Шумяцкого об операции «Симфония» тов. Берлина. Мы не знаем, что вы хотели сказать, тов. Шумяцкий, но мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония. Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония.

Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония. Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония.

Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония. Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония.

10 ДЕКАБРЯ 1936 Г., № 339 (8945)

К ПОЛЕМИКЕ О ДЖАЗЕ

(Письмо в редакцию)

Товарищи А. Берлин и А. Броун в газете «Известия» от 5 декабря 1936 г., пытались выпутаться из поставленной ими ложной дилеммы «Джаз или симфония», стремясь найти несуществующие в действительности противоречия в статьях о музыке, написанных мною и тов. Шумяцким в газете «Правда».

Не вижу смысла вести обсуждение вопроса о музыке в таком обстоятельстве.

Гораздо полезнее было бы, если бы наши музыканты, композиторы, критики писали статьи по существу дела, по принципиальным вопросам: например, о 9-й симфонии (с таким успехом исполненной перед делегатами VIII Съезда Советов), о произведениях советских композиторов, об идущих в Москве концертах оркестра народных инструментов и пр.

П. КЕРЖЕНЦЕВ.

7 (а). Ответные залпы центрального органа партии: «К полемике о джазе» Платона Керженцева и редакционная заметка «Замечают следы», Правда, 10.12.1936

5. Берлин и Броун всё ещё отбиваются: «Теория» тов. Шумяцкого и разъяснения тов. Керженцева». Известия, 05.12.1936

ЗАПУТАЛИСЬ

Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония. Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония.

Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония. Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония.

Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония. Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония.

Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония. Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония.

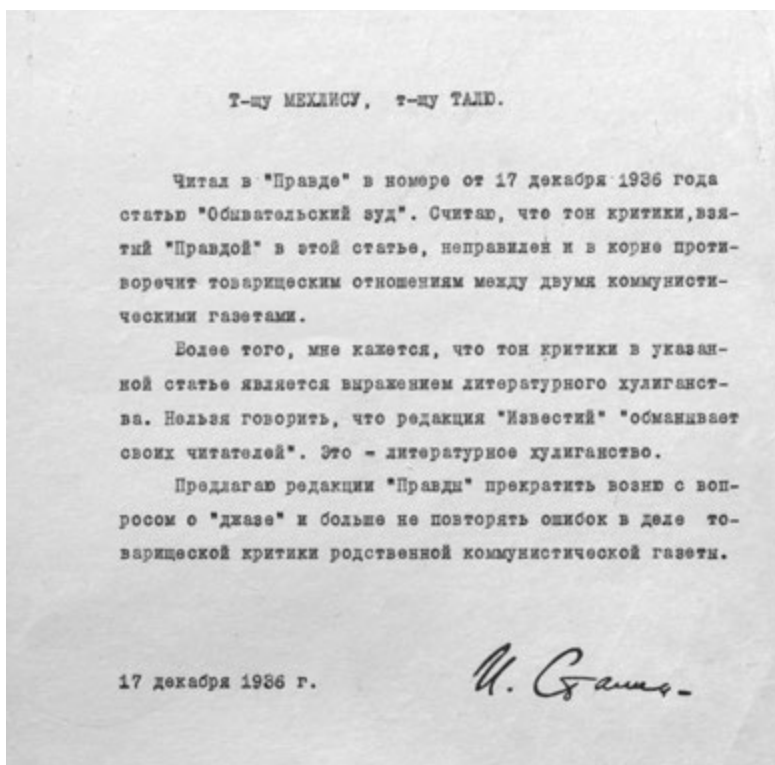
Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония. Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония.

Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония. Мы хотим сказать, что вы не должны говорить, что Берлин — это джаз. Берлин — это симфония.

6. Борис Шумяцкий наносит ответный удар: «Запутались». Правда, 05.12.1936

Никто не знал, почему «Известия» не ответили на финальные залпы «Правды», а «Правда» не стала окончательно добивать противника.

А дело было в том, что 17 декабря редакторы обеих газет — Мехлис в «Правде» и Таль в «Известиях» — получили записку от Сталина, в которой всемогущий Секретарь ЦК ВКП(б) упрекнул «Правду» в слишком резком тоне дискуссии и потребовал «прекратить возню с вопросом о джазе».



Записка Сталина редакторам «Правды» и «Известий» от 17 декабря 1936 г. Российский государственный архив социально-политической истории

И «возня» была прекращена. Никаких оргвыводов или идеологических изменений в адрес джаза в результате не последовало.

Большая часть участников «газетной дискуссии» погибла в течение 1937–1940 гг. в результате политических репрессий того времени, но тот факт, что «Правда» — орган сталинского ЦК — высказывалась в ходе дискуссии в пользу того, что дальнейшее существование советского джаза нужно допустить, помог многим отечественным музыкантам и специалистам по джазу пережить этот трудный период и даже продолжать выступать, выпускать грампластинки, писать и публиковаться. Многим — но не всем.

Капитан Колбасьев: первый проповедник джаза

Значительная часть советской джазовой сцены в 1920–30-е гг. развивалась не только в Москве. Важнейшим центром развития джаза в СССР был Ленинград. Рассказ о ведущих джазовых музыкантах Северной столицы у нас впереди, но для понимания условий формирования этой сцены нам нужно познакомиться с первым советским джазовым просветителем. Его звали **Сергей Колбасьев**.



Сергей Колбасьев

Сергей Адамович Колбасьев был прежде всего военным моряком. Да-да, это тот самый капитан Колбасьев из фильма 1983 г. *«Мы из джаза»*, от которого якобы зависела судьба молодых советских джазовых музыкантов 1920-х гг., — мифологическая фигура в ослепительно белой парадной флотской форме, эффектно возникающая в кадре на последних минутах фильма.

Но Сергей Колбасьев был вполне реальным человеком, хотя его роль в истории российского джаза немного отличалась от красивой кинематографической сказки. Первопроходец советской джазовой журналистики и джазового радиовещания, самый известный популяризатор джаза 1930-х гг. был пре-

жде всего самым ярким энтузиастом джаза в Ленинграде, который своим энтузиазмом заражал и слушателей, и — что было крайне важно — джазовых музыкантов, для которых его коллекция грампластинок была неоценимым источником знаний.

Несколько лет назад в своём исследовании *«Джазовая журналистика в России: из подполья в резервацию за 60 лет»* автор этих строк писал:

«...В целом, ранний период джазовой журналистики на русском языке, хотя и достаточно продолжительный — начавшись в 1922 г., он длился около трёх с половиной десятилетий, до хрущёвской “оттепели”, — можно оценить как эпоху преобладания журналистики просветительского типа, “внешней” по отношению к джазовому сообществу. Сами участники джазового процесса практически не выступали в средствах массовой информации. Одно из немногих исключений — деятельность Сергея Колбасьева, протекавшая в Ленинграде в конце 1920-х и первой половине 1930-х гг.».

Как и первопроходец советского джаза Валентин Парнах, Сергей Адамович был чрезвычайно разносторонней личностью: военный моряк, писатель (его повести и рассказы на морскую тематику широко издавались в 20-е и 30-е гг.), поэт, переводчик, он много работал за рубежом в дипломатических представительствах СССР — причём косвенные данные, как считает ряд исследователей, указывают на его работу не только на Наркомат иностранных дел, но и на органы советской разведки. Однако данные эти не подтверждены, да и вряд ли имеют значение для его ипостаси джазового просветителя.

Решающим для увлечения джазом стал период работы Колбасьева в торговом представительстве СССР в Хельсинки с 1923 по 1928 гг.: именно там он собрал большую (около 200 наименований) коллекцию джазовых грампластинок, неоднократно слушал гастролирующих джазовых музыкантов «живьём» и по возвращении в Ленинград в 1928 г. стал одним из важнейших действующих лиц ленинградского джазового сообщества. В квартире Колбасьева на Моховой улице (дом 18, квартира б) собирались музыканты, он проигрывал им пластинки из своей коллекции и записи с радиоэфира, которые делал на собственноручно изготовленном новаторском записывающем устройстве, рассказывал о западных джазменах.

Яркие воспоминания о Колбасьеве оставил композитор и джазовый бэнд-лидер **Генрих Терпиловский**, который на рубеже 1920–30-х гг. много общался с хозяином «джазового салона» на Моховой. В книге *«ТерпИлиада»*, которую написал в 2008 г. к 100-летию со дня рождения Терпиловского пермский журналист и краевед Владимир Гладышев с привлечением многочисленных текстов, созданных самим Генрихом Романовичем, музыкант рассказывал о том, как Ландсберг познакомил его с легендарным проповедником джаза:

«Нас с Колбасьевым сблизил джаз. Он буквально послужил мне пропуском в его дом, а жили мы по соседству: я — на Литейном, 29, Адамыч — на Моховой, 18...

На одной из репетиций... Ландсберг подвел меня представить человеку постарше меня возрастом, офицерской выправки, с пронизательным взглядом. Им и оказался писатель-маринист, друг нашего жанра Сергей Адамович Колбасьев, о котором уже при жизни ходили легенды как о непревзойденном знатоке радио (неудивительно: на флоте он был флаг-офицером связи) и счастливом обладателе коллекций джазовых пластинок, постоянно пополняемой им (а вот это тогда было удивительно!)... После триумфа, каким мне запомнился концерт в зале Академической капеллы, где прозвучал и мой опус «Джаз-лихорадка», я зачастил в гости на Моховую. Знакомство быстро перешло в настоящую дружбу, я стал своим человеком в семье Колбасьевых... Адамыч никогда не сделался коллекционером «для себя», выбор музыки всегда сознательно подчинялся им служению будущей аудитории. Чем шире она, тем

радостнее становился Адамыч. Помимо гостей, расположившихся на его квартире вокруг звукоснимателя, был ещё один постоянный абонент (фамилия его осталась мне неизвестной), который мог прослушивать эту же музыку, не выходя из дому и пользуясь наушниками. И ведь не поленился же Адамыч сделать проводку в соседний флигель, двумя этажами выше, и поставить специальную сигнализацию, извещающую соседа о том, что передача музыки начинается. Нечего и говорить, что я завидовал этому баловню судьбы белой завистью. На полном серьёзе мы начали обсуждать возможность и моего подключения к музыкальному салону на Моховой, но необходимость переброски провода через проезжую часть улицы Пестеля сделала несбыточной мою мечту...»

Просветительская деятельность закономерно привела Колбасьева и в джазовую журналистику. В 1933 г., незадолго до того, как он впервые был арестован по подозрению в шпионаже, но через 23 дня выпущен на свободу, он опубликовал в журнале «Рабочий и театр» статью «о том, что такое джаз на самом деле» под закорючным названием «А какой у вас процент синкоп?». Она была написана в соавторстве с музыковедом Николаем Малковым — отцом Нины Малковой, которая в последние годы жизни Колбасьева стала его подругой и в следственном деле указана как его жена, хотя они находились в гражданском браке, а распавшийся в 1928 г. брак с первой женой Колбасьев так и не завершился законным разводом.



Статья Сергея Колбасьева и Николая Малкова «А какой у вас процент синкоп?». Журнал «Рабочий и театр», № 30–31, 1933 г. Центр исследования джаза

В своей статье «Jazz», опубликованной в журнале «30 дней» (№ 12, 1934), Колбасьев, давая определение блюзу, отметил, что блюз породили «негритянские

светские песни, почти всегда печальные, потому что печальной была жизнь. От слова “синий”, синонима печали, эти песни получили название блюзов».

Джазовая просветительская деятельность Сергея Колбасьева протекала не только в Ленинграде. Он проводил «беседы о джазе» — лекции с демонстрацией звукозаписей — и в Москве. Вот как одну из его московских лекций описывал историк фотоискусства, журналист Леонид Волков-Ланнит:

«...1933 год. Московский клуб мастеров искусств проводит вечер из цикла “Музыкальная культура Америки”. На эстраде высокий лысоватый мужчина увлеченно рассказывал. Дюк Эллингтон уже покорила Европу. Этим летом в Англии его встречала многолюдная толпа. Влияния талантливого пианиста, дирижёра и композитора не избежали лучшие джазы мира. Эллингтон строго придерживается импровизации и почти всегда работает без партитур. Даже готовая вещь заменяется от выступления к выступлению. Послушайте его “Индиго”.

Лектор подошел к стоящей на просцениуме радиоле.

— Есть несколько пластинок с тем же названием, выпущенных разными фирмами; музыка того же Эллингтона, оркестр в том же составе, но содержание каждой различно. Убедитесь сами...

И затихший зал убеждался, слушая грамзаписи...»

Помимо домашних встреч и прослушивания пластинок с друзьями-музыкантами, помимо лекционной работы для широкой аудитории, в начале 1930-х Сергей Колбасьев пришёл и к джазовому просветительству на радио. Вот что писал об этом Генрих Терпиловский:

«Главным рупором, вещавшим на всю область, стало для Колбасьева Ленинградское радио [...] Он выступал с 30-минутными передачами о джазе, в которых музыка чередуется с живым словом, комментирующим её [...] вскоре радиобеседы о джазе, проводимые 3–4 раза в месяц, стали привычным делом. Привычным и очень нужным, ибо в те годы принято было к джазу относиться свысока, а то и с предубеждением. Изменить искажённое представление о нём было под силу только Адамычу.

Как строились эти радиобеседы? Обычно лектор мог себе позволить за 30 минут, отведённых на передачу, включить в программу с пяток музыкальных номеров и остальное время посвятить разговору о них. Делал он это убежденно, страстно, и мало кто из слушателей стал бы перестраивать приёмник, скорее наоборот — передач Колбасьева ждали нетерпеливо, и предупреждённая диктором радиоаудитория готовилась к очередной встрече в эфире.

Темы были самые разнообразные. Помнится, разговору об истории джаза очень помогли его грамзаписи рэгтаймов и негритянских блюзов. Были передачи, посвященные диксиленду, которые удачно проиллюстрировали "пятёрки" Луи Армстронга и Реда Николса. Иные передачи знакомили радиослушателей с отдельными оркестрами (Пола Уайтмена, Томми Дорси, Джимми Дорси и т.п.). Как особый сюрприз преподносил Колбасьев своим слушателям Дюка Эллингтона и его знаменитый оркестр. Делал он это с любовью, находя всевозможные способы вернуться к излюбленной теме: говорил об Эллингтоне то как о композиторе, то как о первооткрывателе граул-эффекта, джангл-эффекта и иных сторонах его искусной аранжировки. Соответствующими были и пластинки — передававшиеся по ходу беседы, они знакомили слушателей с "эффектом Эллингтона", как я назвал бы в целом неповторимый стиль оркестра...»

Хотя после ареста 1933 г. Колбасьев вышел на свободу и даже прошёл военно-морскую переаттестацию, получив звание интенданта III ранга (соответствующее армейскому званию капитана и флотскому — капитан-лейтенанта), в апреле 1937 г. он был снова арестован. В дни, когда ещё шло следствие, в передовой статье журнала «Рабочий и театр» за август 1937 г. «бывший офицер Колбасьев» был назван в числе «подонков, оказавшихся агентами фашизма».

Готовивший «справку на арест» младший лейтенант госбезопасности Рассохин делал вывод, что Колбасьев был завербован «финской охранкой», потому что работал в торговом и полномочном представительствах СССР в Хельсинки с 1923 по 1928 гг., а поскольку он в этот период постоянно контактировал с представителем «английской фирмы Колумбия англоподданным Честер» — то, следовательно, был завербован и английской разведкой.

Если что, *Columbia* — это фирма грамзаписи, через которую Колбасьев заказывал в Хельсинки джазовые грампластинки. Но сам факт связи с Великобританией для 1937 г. был достаточным основанием для обвинения в шпионаже, и младший лейтенант Рассохин сделал вывод, что Колбасьев подлежит аресту как «англо-финский разведчик».

4 апреля справку утвердил начальник 5-го отдела УГБ УНКВД по Ленинградской области майор госбезопасности Перельмутр, а 7 апреля военный прокурор Ленинградского военного округа Кузнецов санкционировал арест. Интендант флота III ранга Колбасьев был арестован в ночь с 8 на 9 апреля 1937 г.

В деле, которое подробно проанализировал в журнале «Нева» (№ 4, 1999) историк, капитан II ранга Валентин Смирнов, имеются многочисленные выдержки из протоколов допросов Колбасьева. Виновным он себя ни по одному пункту не признал.

В деле содержится указание, что 25 октября 1937 г. Колбасьев был приговорён к расстрелу постановлением Особой тройки УНКВД по Ленинградской области, и приговор был приведён в исполнение 30 октября.

Дочь писателя от его первого брака, распавшегося в 1928 г., — Галина Сергеевна — до конца своей жизни не верила в эту дату. Ей попадались свидетельства репрессированных о том, что её отца видели в лагерях и что он якобы умер в заключении на Таймыре в 1943 г. Писатель Василий Аксёнов, прочитавший воспоминания дочери Колбасьева в журнале «Нева» за 1989 г., изобразил его в своей трилогии «Московская сага» лефортовским узником, хотя никаких свидетельств пребывания Колбасьева в московской Лефортовской тюрьме не существует. Согласно новейшим данным петербургских историков, с большой долей вероятности можно утверждать, что Сергей Адамович был расстрелян 21 января 1938 г. в отделении тюрьмы госбезопасности на Нижегородской улице в Ленинграде (ныне ул. Академика Лебедева).

Когда в период «оттепели» началась волна реабилитации репрессированных, явно «дудное» дело Колбасьева тоже было пересмотрено. В 1956 г., востребовав дело Колбасьева, управление КГБ по Ленинградской области и военный прокурор Ленинградского военного округа пришли к заключению, что «в ходе проверки данных о принадлежности Колбасьева к агентуре иностранных разведок не получено», и его преступная деятельность не подтвердилась. 2 июля 1956 г. военный трибунал ЛВО издал определение №651-Н-56, согласно которому постановление Особой тройки в отношении Сергея Колбасьева было отменено, а дело о нём прекращено за отсутствием состава преступления.



Мемориальная доска на доме 18 по Моховой ул. в Санкт-Петербурге, где жил Сергей Колбасьев. Фото автора

Но только в 1970 г. началось возвращение прозы Колбасьева к советскому читателю, а в 1972-м Алексей Баташёв в своей эпохальной монографии «Советский джаз» утвердил роль Сергея Адамовича как первопроходца советского джазового просветительства. Видимо, отсюда и появление мифологизированной фигуры Колбасьева в фильме 1983 г. «Мы из джаза».

В 2007 г. на доме №18 по Моховой улице в Санкт-Петербурге была установлена мемориальная доска в память о Колбасьеве, которую создал архитектор Геннадий Пейчев. Этот дом находится всего в паре кварталов от музыкального училища им. Мусоргского, где с 1978 г. работает «эстрадный отдел» — лучшая в Ленинграде / Санкт-Петербурге образовательная программа джазового исполнительства. Трудно придумать более символичное совпадение!

Джаз в Ленинграде: первопроходцы и последователи

В бывшей имперской столице — Санкт-Петербурге / Петрограде, новое название которому было дано в 1924 г. в честь умершего вождя пролетарской революции — джазовая сцена зародилась примерно одновременно с Москвой, в середине 1920-х гг. Неудивительно: в городе, где до 1918 г. концентрировалась значительная часть культурной жизни огромной страны, а население после окончания гражданской войны быстро превысило 1 300 000 человек, не могло не работать множества профессиональных музыкантов. Многие из них с интересом и энтузиазмом приняли и стали осваивать новую музыку.

Интересующимся темой истории ленинградской / санкт-петербургской джазовой сцены я с удовольствием рекомендую исчерпывающее исследование по теме — книгу Владимира Фейертага «Джаз от Ленинграда до Петербурга». Но в рамках обзорного издания, посвящённого столетию российской джазовой сцены, нельзя не дать хотя бы небольшой панорамы основных имён ленинградского джаза раннего периода — с 1925 г., когда в городе на Неве фиксируется самая ранняя джазовая активность, и до Великой Отечественной войны, которая особенно тяжело ударила по Ленинграду: нацистская блокада 1941–44 гг. не остановила культурную жизнь в осаждённом городе, но поставила развитие джазовой сцены на длительную паузу, фактически слившуюся с последовавшей «эпохой разгибания саксофонов».

Первопроходцем джазового искусства в Ленинграде стал дирижёр Леопольд Теплицкий (1890–1965). В 1926 г. Наркомпрос командировал его в США с тем, чтобы он, во-первых, руководил салонно-танцевальным квинтетом советского павильона на Международной ярмарке к 150-летию Декларации независимости



Леопольд Теплицкий за роялем в советском павильоне выставки в Филадельфии, 1926 г. Национальный архив Республики Карелия

США, проходившей в Филадельфии, — первом международном событии в США, где был представлен Советский Союз (официально ещё не признанный американским правительством); во-вторых, исследовал, как поставлено в США дело музыкального сопровождения немых кинофильмов; и, в-третьих, в точности выяснил, что такое джаз.

Выпускник Ленинградской консерватории по двум отделениям — композиторскому и дирижёрскому, Теплицкий подошёл к третьему вопросу академически. Он отправился в музыкальный магазин и купил все ноты, что продавцы сочли относящимися к джазу — то есть едва ли не весь изданный тогда репертуар страшно популярного белого симфоджазового эстрадного оркестра Пола Уайтмана. Существование исконных афроамериканских форм импровизационного джаза в поле зрения советского командированного не попало.

Привезя в начале 1927 г. в Ленинград целый чемодан нот Уайтмана, Теплицкий создал «Первый концертный джаз-банд», в который пригласил друзей — выпускников и преподавателей консерватории; и они... правильно! — они аккуратно играли эстрадный материал по нотам. Первое выступление «Джаз-банда» состоялось 28 апреля 1927 г. в зале Академической капеллы на Мойке, 20. По современным представлениям, после выступлений американских гастролёров в 1926 г. это был вообще первый джазовый концерт в Ленинграде. Впрочем, по этим же представлениям, особой джазовой специфики в музицировании «джаза профессоров» под управлением Теплицкого не было — они играли ровно, механистично и только то, что написано в нотях.



Афиша первого концерта Первого концертного джаз-банда. Национальный архив Республики Карелия



Программка концерта Первого концертного джаз-банды и Коретти Арле-Тиц 1 декабря 1927 г. Архив Санкт-Петербургской филармонии им. Д.Д. Шостаковича



Леопольд Теплицкий. Фото 1940-х, Петрозаводск. Национальный архив Республики Карелия

Даже когда 1 декабря 1927 г. в Большом зале Ленинградской Академической филармонии с ними выступила афроамериканская певица Коретти Арле-Тиц (*Corretté Alfred*, 1881–1951), удельная доля джаза в звучании оркестра не выросла. Вокалистка уехала из США ещё в XIX веке, жила в России с 1903 г., была замужем за русским немцем — пианистом Борисом Тицем, и джаза как такового даже не слышала до тех пор, пока не посетила в Москве выступления *Jazz Kings* с Фрэнком Уитерсом и Сиднеем Беше весной 1926 г. Арле-Тиц была оперной певицей и актрисой (позднее она снималась в ролях чёрных служанок в фильмах «Цирк» Григория Александрова и «Пятнадцатилетний капитан» Василия Журавлёва) и так же не знала джазовой стилистики, как не знали её участники «Первого концертного джаз-банды».

Поначалу на их концерты ломилась молодёжь, привлечённая словом «джаз» и предшествовавшими концертам лекциями музыковеда Иосифа Шиллингера (1895–1943), предрекавшего джазу роль «музыки будущего». Но интерес быстро ослаб, потому что джаза как такового «Джаз-банд» предложить не мог. Коллектив распался буквально через несколько месяцев, а в 1930 г. Теплицкий был арестован по обвинению в шпионаже и три года провёл на строительстве Беломорско-Балтийского канала. После освобождения он не вернулся в Ленинград — поселился в Петрозаводске, где стал первым руководителем Карельского симфонического оркестра и до конца жизни уже джазом не занимался.



Иосиф Шиллингер. Фото 1937 г. Arthur Friedheim Library, Peabody Conservatory

А Шиллингер в 1929 г. уехал в США, где вместо композиции занялся музыкальной педагогикой и превратился в яркого музыкального теоретика — революционера представлений о композиции и импровизации. «Шиллингерова система музыкальной композиции» прямо воздействовала на теорию и практику американского джазового искусства. Самое известное ныне в мире джазовое учебное заведение США — колледж Бёркли в Бостоне — было создано в 1947 г. учениками Иосифа Шиллингера под первоначальным названием *Schillinger House*.



Георгий Ландсберг. Фото начала 1930-х гг. Центр исследования джаза

1929-й был важен для ленинградской сцены. 8 марта 1929 г. на сцене Малого оперного театра состоялась премьера «Теа-джаза» Леонида Утёсова. А полутора месяцами ранее, 20–26 января 1929 г., в фойе кинотеатра «Паризиана» на Невском проспекте играл ещё один джазовый ансамбль — «Джаз-капелла», у которой первоначально было сразу два руководителя: пианист **Георгий Ландсберг** и исполнитель на банджо **Борис Крупышев**. Открылись коллективу и концертные сцены: «Ленинградская джаз-капелла» регулярно выступала в зале Общества камерной музыки на Невском. «Капелла» была полной противоположностью «джазу профессоров» Теплицкого: в ней участвовали молодые энтузиасты джаза, и вовсе не обязательно профессиональные музыканты.

Так, 25-летний Ландсберг вырос в Чехословакии в семье советского «торгового представителя», окончил Пражский политехнический институт как инженер-теплотехник, в Чехословакии познакомился и с джазом — в 1925 г.

слушал тех же самых *Jazz Kings*, что годом позже приезжали в СССР, а также местного пианиста Рудольфа Дворского, считающегося первопроходцем чешского джаза. Фортепиано, аранжировку и принципы игры джазовой ритм-секции Жора Ландсберг освоил самостоятельно. А Борис Крупышев (в английской части афиш «Джаз-капеллы» он обозначал себя «*Bob Croopyshev, Music director*») так же самоучкой освоил банджо, затем гавайскую гитару, а впоследствии — и саксофон: в Москве 1950-х он, награждённый боевыми орденами за руководство армейским джаз-оркестром в годы войны, был известен уже исключительно как саксофонист. Среди участников «Ленджаз-капеллы» (так участники ансамбля сокращённо писали его наименование) в разное время были пианисты Симон Каган, Леонид Дидерихс, Николай Минх, трубачи Георгий Ятков и Иван Романенко, тромбонист Александр Пивоваров, саксофонисты Николай Рукавишников, Орест Кандат и Аркадий Котлярский, тубист Юрий Копецкий, барабанщики Михаил Курбанов и Андрей Козловский.



Афиши концертов «Джаз-капеллы», 1929 г. Центр исследования джаза

«Капелла» выступала не только в Ленинграде: ездили играть в Политехническом музее в Москве, гастролировали в Иваново-Вознесенске, Мурманске, Петрозаводске. Пресса везде публиковала прекрасные отзывы. Не было одного: кассового успеха. «Джаз-капелла» стремилась как можно точнее следовать канонам мирового, то есть американского, джаза, играла либо американские стандарты, либо авторские произведения своих музыкантов и их друзей. Например, один из самых известных номеров — «Джаз-лихорадка» — в 1929 г. написал 21-летний энтузиаст джаза Генрих Терпиловский, не работавший в «Капелле», но Ландсберг тем не менее взял её в репертуар. И когда «Джаз-капелле» удалось в 1929 г. записать несколько номеров в студии Ленинградского радио, если в них и звучал вокал, то это было пение саксофониста Ореста Кандата на английском языке. Не было ни весёлого конферанса, ни эстрадных песен, эксцентрических танцев, ни столь популярной с лёгкой руки Леонида Утёсова «театрализации» — только увлечённое, стилистически точное исполнение

джаза. Популярности у широкой публики такая репертуарная политика, конечно, не способствовала.



Этикетка пластинки «Джаз-капеллы», 1929 г. В номере «Я хотел бы знать, какой у меня вид, когда я сплю» (в американском оригинале Гарри Ризера и ансамбля Six Jumping Jacks 1927 г. — «I Wonder How I Look When I'm Asleep») Орест Кандат поёт по-английски

Как результат, «Джаз-капелла» в первоначальном составе просуществовала всего год. В 1930 г. большая часть её музыкантов перешла в другие составы, где можно было хоть что-то заработать. И пианист Минх, и все три саксофониста первого состава — Рукавишников, Кандат и Котлярский — ушли в «Теа-джаз» к Утёсову. А Ландсбергу пришлось вернуться к работе по инженерной специальности: он поступил на ленинградское электротехническое предприятие «Светлана», а параллельно записался на курсы композиции и дирижирования при Ленинградской консерватории и за четыре года (1930–1933) окончил их.

В 1933 г. Ландсберг вновь начал играть джаз на фортепиано в интуристовском ресторане «Астория», где выступал в составе ансамбля «Astoria Kids». Тем временем воспряла к жизни и «Джаз-капелла». Разные источники описывают её возвращение на сцену по-разному. Владимир Фейертаг в «Истории джазового исполнительства в России», в частности, пишет о Ландсберге:

«...ему предложили собрать новый состав “Джаз-капеллы” для ленинградского Радиокomiteта. Самой заметной работой этого периода следует признать записанный на радио цикл песен Генриха Терпиловского на стихи [афроамериканского поэта] Ленгстона Хьюза, которые с большим чувством исполнял солист Малого оперного театра Борис Фрейдков. Иногда оркестр (под названием “Astoria Kids”) выступал в гостинице “Астория”...»

А вот исследователь истории XX века Владимир Бергер, муж дочери Георгия Ландсберга, в книге «Судьба наших отцов» (2019) на основании сохранившихся в семье и полученных в российских архивах документов описывает события в ином порядке:

«В 1933 году Ландсберг начал играть в ресторане “Астория” в ансамбле, называвшемся “*Astoria Kids*”, нередко перемежая обычные вечерние программы с небольшими дневными концертно-танцевальными отделениями. Этот ансамбль выпустил пластинку, которая, по-видимому, не сохранилась.

В 1934 году, когда возродившаяся “Джаз-капелла” стала штатным оркестром Ленинградского радио, в числе других произведений был исполнен цикл песен Генриха Терпиловского на стихи Лэнгстона Хьюза. В конце 1934 года на афишах оркестра вновь появилось имя Георгия Ландсберга...»

Как бы то ни было, Ландсберг проработал с «Джаз-капеллой» ещё несколько лет — до 1937 г. В 1935 г. закончился годичный контракт коллектива с Ленинградским радио, и Ландсберг принял участие в 10-месячном турне «Капеллы» по городам европейской части Советского Союза (Москва, Ленинград, Тбилиси, Баку, Ереван, Ростов, Харьков, Днепропетровск, Киев, Одесса). В 1936-м как музыкальный руководитель «Джаз-капеллы» он аккомпанировал выступлениям работавшей в СССР в 1934–37 гг. афроамериканской певицы **Целестины Коол** (Селестин Коул) в Москве, Ленинграде и Тбилиси. Судя по сохранившимся у семьи Ландсберга афишам, в составе «Джаз-капеллы» того времени были и пианист Минх, и тубист Копецкий (перешедший на контрабас), и барабанщик Козловский, и банджист **Борис Градский**, и многие другие ключевые действующие лица ленинградской джазовой сцены.

В 1937 г. Ландсберг был впервые арестован. Историю этого ареста рассказал Владимиру Фейертагу для статьи в журнале «Музыкальная жизнь» (№ 22, 1990) бывший саксофонист «Капеллы» **Борис Гаврилов**. В Ростове-на-Дону сидевшим в ложе концертного зала чинам НКВД не понравились музыкальные шутки оркестрантов. После концерта Ландсберг и три участника оркестра — тромбонист **Давид Фишков**, саксофонисты Гаврилов и **Владимир Данилов** — были задержаны и увезены на допрос, а затем арестованы с предъявлением обвинения по статье 58–10 Уголовного кодекса РСФСР («Пропаганда или агитация, содержащая призыв к свержению, подрыву или ослаблению Советской власти или к совершению отдельных контрреволюционных преступлений»). В сохранившемся документе было указано следующее:

«...обвиняемые не обеспечили достаточно высокого художественного уровня программы, допустив в таковой исполнение отдельных текстов халтурного, низкохудожественного качества, не удовлетворяющего запросам зрителя и по своему содержанию не отражающих советской сатиры, что следствием было расценено как их контрреволюционное выступление».

Гастроли были сорваны, «Капелла» вернулась в Ленинград, а четверо арестованных провели в ростовской тюрьме 43 дня, пока не состоялось слушание их дела. Удивительно, но специальная коллегия Азово-Черноморского краевого суда нашла обвинение несостоятельным и, «руководствуясь статьей 326 Уголовно-процессуального кодекса, приговорила Ландсберга, Фишкова, Гаврилова и Данилова из-под стражи освободить и считать их по суду оправданными».



Этикетка одной из последних пластинок Георгия Ландсберга, 1937 г.

своей гражданской женой Еленой, чтобы обезопасить её и малолетнюю дочь, и переехал от них в квартиру матери на Петроградской стороне, где у него сохранялась прописка. В марте он перестал выходить на работу в оркестр, чтобы не ставить под удар коллег-музыкантов. А в ночь на 6 июля 1938 г. Георгий Ландсберг был арестован по обвинению в шпионаже в пользу Чехословакии.

На следствии он показал, что завербовал его Франтишек Палацки (чешский учёный, умерший в 1876 г.), а подельниками по шпионажу были Ян Неруда (поэт и писатель, умер в 1901 г.), Божена Немцова (чешская писательница, умерла в 1862 г.) и тому подобные давно ушедшие из жизни персонажи чешской истории. Все эти имена были в Большой советской энциклопедии, но Георгий Владимирович напрасно рассчитывал на то, что абсурдность его показаний кому-то станет ясна: следователи энциклопедий явно не читали. В 1940 г. дополнительное расследование по его делу показало абсурдность записанных следователями показаний Ландсберга, показало оно и то, что сам он не подписал ни единого протокола — все подписи в следственном деле были подделаны. Но было поздно: дело Ландсберга рассматривал не суд, а «тройка УНКВД Ленинградской области» — внесудебный орган, штамповавший приговоры «врагам народа». 3 ноября 1938 г. Георгий Ландсберг был расстрелян в возрасте 34 лет.

Ландсберг вернулся в Ленинград, где продолжал работать с джаз-оркестром — на сей раз в фойе кинотеатра «Великан». В феврале в Москве был арестован, как работавший в начале 1920-х за границей, и вскоре расстрелян отец Георгия Владимировича (в 1955 г. Владимир Ефимович Ландсберг был реабилитирован «за отсутствием состава преступления»). Ландсберг-мл. почувствовал, что и ему, выросшему в Чехословакии, не избежать скорого ареста. Вскоре он публично заявил о разводе со

После проверки дела (а это было далеко не единственное сфальсифицированное дело того периода) в 1940-м те, кто вёл следствие и вынес неправосудный приговор, были арестованы и, в свою очередь, расстреляны. Но полная посмертная реабилитация Георгия Владимировича Ландсберга, опять-таки «за отсутствием состава преступления», совершилась только через двадцать лет, в 1958 г.



Генрих Терпиловский, конец 1920-х.
Государственный архив Пермского края

Среди тех, чью музыку исполняла «Ленинградская джаз-капелла», был и молодой пианист и композитор **Генрих Терпиловский** (1908–1988). Ему едва исполнилось 20, когда Георгий Ландсберг принял в репертуар его пьесу «Джаз-лихорадка». За ней последовали «Варьете», «Иллюзион», «Блюз Моховой улицы» — последний был посвящён адресу, по которому в Ленинграде жил яркий пропагандист джаза **Сергей Колбасьев** (см. главу о нём выше): Терпиловский был постоянным посетителем домашнего «джаз-клуба» у Колбасьева, где собирался весь джазовый Ленинград.

Юноша не был профессиональным музыкантом, хотя прилично играл на фортепиано. Как сын польского дворянина, он не смог поступить в Политехнический институт. Впрочем, несмотря на «классово чуждое» происхождение, его приняли в вуз рангом пониже — сельскохозяйственный. Там, как и в других институтах по всей стране, кипела студенческая самодеятельность. Но далеко не все участники этой самодеятельности интересовались джазом. Что до Генриха Терпиловского, то джазом он буквально заболел — отсюда образность его самой известной пьесы. Вот как описывал момент заражения молодого ленинградца «джаз-лихорадкой» в антологии «Советский джаз. Проблемы, события, мастера» первопроходец российской джазовой историографии Алексей Николаевич Баташёв (под прозрачным псевдонимом «Алексей Николаев»):

«В 1926 году Генрих испытывает музыкальное потрясение: он попадает на концерт гастролировавшего в Ленинграде джаза “Шоколадные ребята” Сэма Вудинга.

Терпиловский вспоминал позднее:

— Негритянский джаз-банд извлекал непривычные звуки из диких инструментов. За батареей котлов и тарелок возвышался шеф-повар этой экзотической кухни — неистовый барабанщик. Танцевальная пара — он во фраке, она в пачке из страусовых перьев — была зримым воплощением звукового урагана. Беспokoйные лучи прожекторов едва успевали освещать танцоров, оркестрантов и дирижёра... Таким предстал для меня джаз».

Терпиловский не попал в «Джаз-капеллу», но зато был в 1929 г. приглашён в «Теа-джаз» Леонида Утёсова. Правда, аранжировщиком «Теа-джаза» Генрих проработал недолго: буквально через полгода после начала выступлений первоначальный музыкальный руководитель оркестра, трубач Яков Скоморовский, расстался с Утёсовым и увёл за собой часть оркестрантов, чтобы создать концертный джаз-оркестр — без всякой «театрализации» (см. ниже). Ушёл от Утёсова и Терпиловский. В тех главах «ТерпИлиады», которые были написаны им самим, Терпиловский говорил:

«Мне казалось, что Утёсов уводит оркестр от чистого джаза. Он же считал, что мы, джазисты, “ковыряемся” в слишком узком кругу музыкальных проблем, пренебрегая интересами широкой аудитории».

Напомним, что у Терпиловского до начала джазовой деятельности не было музыкального образования: он окончил сельскохозяйственный институт и работал старшим специалистом совхозного треста Наркомснаба. Но в эти годы он, продолжая работать днём, заочно окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции. И официальное представление от Союза композиторов помогло ему наконец официально перейти на музыкальную работу. В 1932 г. при Кинотеатре рабочей молодёжи (КРАМ) под эгидой обкома ВЛКСМ Генрих Терпиловский создал собственный коллектив, который быстро приобрёл известность в городе — Ленинградский молодёжный концертный джаз-оркестр.

В 1934 г. по заказу Ленинградского радио Терпиловский написал вышеупомянутый цикл блюзов на стихи афроамериканского поэта Лэнгстона Хьюза, который был записан «Джаз-капеллой». Судя по всему, записи эти, имевшие в Ленинграде значительный слушательский резонанс, не сохранились.

А в начале 1935 г. после убийства руководителя Ленинградской партийной организации Сергея Кирова по городу прокатилась волна арестов. Был арестован и Терпиловский — поляк по происхождению, сын полковника царской армии. Поговаривали, что донос на него написал бывший отчим, второй муж его матери, арестованной ещё в 1933 г. и умершей в заключении. Терпиловского обвинили в «политическом заговоре», но приговор оказался достаточно мягким:

ссылка в Алма-Ату, столицу советского Казахстана, где он недолгое время проработал руководителем оркестра кинотеатра.



Генрих Терпиловский в ссылке. Алма-Ата, 1936 г. Государственный архив Пермского края

В ссылке его снова арестовали и приговорили теперь уже к заключению в лагерь. Наказание он отбывал на Дальнем Востоке, в городе Свободный; в лагерной самодеятельности встретил будущую жену Антонину. Известная джазовая легенда гласит, что во время гастролей 1942 г. Государственный джаз-оркестр РСФСР п/у Леонида Утёсова проезжал через Амурскую область, и Утёсов предложил руководству Свободлага бесплатный концерт своего оркестра для лагерного начальства и охраны — с одним условием: чтобы руководителя лагерной самодеятельности з/к Терпиловского доставили на концерт. Начальство согласилось... Видимо, именно тогда был сделан этот снимок Терпиловского с друзьями-утёсовцами.



Воссоединение «утёсовцев»: Орест Кандат, Аркадий Котлярский, Генрих Терпиловский, Густав Узинг, Леонид Дидерихс. Город Свободный Амурской области, 1942 г.

В 1947-м он был освобождён, вместе с женой отправился в Грозный, где руководил джаз-оркестром ДК инженерно-технических работников. Через два

года Терпиловские переехали в Молотов (ныне Пермь); Генрих Романович возглавил там оркестр ДК им. Сталина, принадлежавший секретному «Заводу № 19 им. Сталина», производившему авиадвигатели. И в том же 1949 г. его арестовали в третий раз — по фантазмагорически абсурдному обвинению: якобы он, играя на рояле, передавал зашифрованную в нотах информацию о «Заводе № 19» сидевшим в зале агентам иностранных разведок. А Терпиловский и на заводе-то никогда не бывал: работа его проходила в стенах ДК...

Только в 1953 г. после длительных мытарств по лагерям Красноярского края он был освобождён и вернулся в Молотов (Пермь). Его приняли на работу в тот же ДК, и вновь — руководителем оркестра. Только уже не «джазового», а «эстрадного».



Государственный эстрадный оркестр РСФСР на сцене в г. Молотов (Пермь), на авансцене Леонид Утёсов (в тёмном костюме) представляет публике Генриха Терпиловского (стоит в белом костюме справа от Утёсова). Государственный архив Пермского края

Алексей Козлов писал в своей автобиографической книге «Козёл на саксе»:

«...в Перми мне пришлось встретиться с легендарным человеком — Генрихом Романовичем Терпиловским, знатоком и теоретиком джаза, отсидевшим в сталинских лагерях девятнадцать лет. До войны он занимался джазом в Ленинграде и первый срок получил после убийства

Кирова, как СОЭ (социально опасный элемент). Тогда под этим предлогом “заметали” нежелательную интеллигенцию. Затем пошли процессы над троцкистами, и ему добавили... уже по более серьёзной статье. По освобождению он так и остался в Перми и работал последние годы своей жизни музыкальным обозревателем газеты “Вечерняя Пермь”. Когда он пришёл ко мне в гостиницу брать интервью для своей статьи, я знал, кто это такой, поскольку давно интересовался историей советского джаза. Его образ навсегда запал мне в душу. Это был персонаж из спектакля о далеких дореволюционных временах, а я был часть этого спектакля. Генрих Терпиловский выглядел и вёл себя как настоящий аристократ: это был очень высокий, худощавый и подтянутый старик (ему уже было под 80), с тростью, с манерой говорить на правильном русском языке, с благородством, которое не вытравил даже ГУЛАГ. Самое поразительное, что, при всей архаичности своего имиджа, он проявил самые модернистские знания в области джаза и абсолютную терпимость к моим экспериментам в сфере джаз-рока, не в пример гораздо более молодым критикам и журналистам. Его статьи о наших концертах в местной “Вечёрке”, которые я получал обычно позднее по почте, были написаны с полным пониманием того, что мы делаем».

Как и Терпиловский, как и Ландсберг, как и множество других талантливых джазовых музыкантов 1930-х, через «Теа-джаз» Леонида Утёсова как пианист и аранжировщик прошёл и ещё один известный деятель ленинградской джазовой сцены — **Николай Минх** (1912–1982). Родом из Саратова, из семьи обрусевших немецких дворян, он с 1926 г. учился в Ленинградском центральном музыкальном техникуме (ныне училище им. Мусоргского) и в студенческие годы периодически играл на фортепиано в «Джаз-капелле» Георгия Ландсберга, где прозвучали и его первые авторские сочинения. Работал он и концертмейстером кордебалета Ленинградского мюзик-холла. Но настоящая профессиональная работа в джазе началась у Минха в 1931 г., когда 19-летний пианист был приглашён в «Теа-джаз». Сборник *«Советский джаз. Проблемы. События. Мастера»* цитирует Леонида Утёсова, вспоминая о работе Минха в его оркестре:

«Юноша пришёл в оркестр — и победил мастерством пианиста, интереснейшей импровизационной манерой исполнения и ещё какой-то чисто мальчишеской симпатией! Ах, как он пришёлся ко двору... Его трудолюбие, темперамент и подлинное дарование давали удивительные результаты. Творческий рост его был поразительно быстр. А его оркестровки! Возьмите альбом пластинок нашего оркестра тех лет и посмотрите — “обработка Н. Минха” — как это очаровательно и с какой блестящей выдумкой. Слушаешь и кажется, что это сделано сегодня».



Николай Минх. Фото с обложки виниловой пластинки ВФГ «Мелодия» — «Кварталы Парижа. Пьесы для эстрадного оркестра», 1976 г.

О своей работе в оркестре Утёсова рассказывал и сам пианист — прежде всего в своей статье «Заметки музыканта», написанной незадолго до смерти летом 1982 г. и включённой Александром Медведевым в тот же сборник, что процитирован выше:

«Все программы оркестр играл наизусть. В то время не было столь привычных для сегодняшней практики микрофонов и направленных в зал динамиков. И тем не менее все, кто сидел в двухтысячном партере летнего концертного зала “Эрмитаж”, прекрасно слышали Утёсова, — хотя он пел без микрофона в сопровождении джаза, состоящего из духовых инструментов... В 30-х годах оркестровые музыканты великолепно владели нюансировкой и тончайшим пианиссимо. Инструментальное сопровождение — не примитивное,

не грубое — обычно делалось с расчётом на эту способность музыкантов. В нашем оркестре существовал неписанный закон: чтобы соблюсти верное соотношение звучности, музыкант во время исполнения должен слышать каждое спетое певцом слово. Таков был критерий оценки мастерства оркестрового музыканта, его чувства ансамбля. В пьесах, лишённых чёткого ритмического пульса, каждый из нас внимательно следил за дыханием певца...

Утёсов — сам человек необычайно талантливый, творческий — сумел собрать и сплотить артистов, поселить в коллективе дух поиска. Мы, музыканты, чувствовали себя единомышленниками, живо и с энтузиазмом откликались на идеи своего руководителя. Мы упорно постигали специфику джаз-оркестра, стремились глубже и полнее познать его возможности. На репетиции мы часто приносили оркестровые отрывки, сочинённые специально для того, чтобы на практике проверить ту или иную звучность, попробовать сочетание отдельных солирующих инструментов и т. д.... [Скрипач Альберт] Триллинг, [саксофонист Орест] Кандат и я были увлечены сочинением пьес для малого состава типа “диксиленд”...

Джаз помог песне обрести всенародную популярность, а песня, в свою очередь, обогащала джаз в интонационно-мелодическом плане... Это был в полном смысле слова советский джаз, каким он сложился в ходе исторического развития».

Николай Минх проработал у Утёсова вплоть до 1940 г., пережив перемены 1934 г., когда после успеха фильма «Весёлые ребята» бывший «Тea-джаз» стал именоваться просто «оркестром Леонида Утёсова». Но когда в 1940 г. Утёсов собирал Государственный джаз-оркестр РСФСР, туда попали далеко не все участники его ленинградского коллектива. Кто-то не прошёл по конкурсу, а кто-то дальновидно остался в Ленинграде. Окончив семинар по дирижированию Ленинградской консерватории у профессора Николая Рабиновича, Минх был назначен руководителем **Эстрадного оркестра Ленинградского радио**, который приобрёл в городе значительную популярность. Но грянула война, и 8 сентября 1941 вокруг Ленинграда сомкнулось кольцо блокады.

Николай Минх ушёл в ряды народного ополчения, окончил школу лейтенантов, был назначен командиром музыкального взвода 213 стрелкового полка 56 дивизии Ленинградского фронта. Но в 1942 г. после ранения его откомандировали в Театр Балтийского флота, где до конца войны он писал музыку для спектаклей. Четыре песенных номера в исполнении вокалистов Михаила Курдина и Германа Орлова в сопровождении **Оркестра Театра Краснознамённого Балтфлота** под управлением Николая Минха и одна инструментальная пьеса его авторства («Балтийский марш»), записанные в блокадном Ленинграде в 1942–43 гг., в 1988 г. были выпущены на 13-м виниловом сборнике серии «Антология советского джаза» ВФГ «Мелодия» — «Два Максима» (каталожный номер М60-48205-6).



Афиши выступлений оркестра Театра Балтфлота в Ленинграде, 1943 г. Российская национальная библиотека

В 1945 г. Минх вместе со всем оркестром Театра Балтфлота был демобилизован и вернулся на областное радио. Здесь был восстановлен оркестр, который теперь назывался **Эстрадно-симфоническим оркестром Ленинградского радио**. Сам Минх утверждал, что бывший Оркестр Театра Балтфлота был весь одновременно демобилизован и в полном составе перешёл на Ленинградское радио. Это был своего рода симфоджаз: помимо инструментов джазового биг-бэнда, в составе были деревянные духовые и струнные. Оркестр ежемесячно давал

концерт по радио, а кроме того — выступал и в концертных залах. Его не тронули в «годы разгибания саксофонов», потому что слово «джаз» практически не употреблялось применительно к продукции этого оркестра. Пластинки его, тем не менее, выходили достаточно регулярно и пользовались спросом, особенно песенные номера с вокалом Ефрема Флакса, Зои Рождественской, Юрия Хочинского, Ивана Алексея и других эстрадных певцов. На некоторых этикетках аккомпанирующий певцам состав под управлением Минха даже именовался, по старой памяти, джаз-оркестром.



Эстрада периода «разгибания саксофонов»: этикетка пластинки Эстрадно-симфонического оркестра Ленинградского радио п/у Николая Минха, 1947 г.



Эстрада периода «разгибания саксофонов»: этикетка пластинки Эстрадно-симфонического оркестра Ленинградского радио п/у Николая Минха, 1948 г.

Сначала, в 1976 г., во внецикловом переиздании «Джаз-оркестр Николая Минха» (каталожный номер М60-38617-18), а на излёте советской эпохи, в 1990 г. — в одном из последних (№ 20) выпусков серии «Антология советского джаза» (каталожный номер М60-49215-00) — и вокальные, и несколько эстрадных инструментальных номеров в исполнении оркестра под управлением Минха были выпущены ВФГ «Мелодия» на виниле. В цифровых форматах эти диски переизданы не были.

В 1954 г. жизнь Минха сделала крутой поворот — он получил приглашение возглавить оркестр вновь созданного в столице Московского театра эстрады и принял его. Следующее десятилетие было связано уже не с джазом, а с эстрадой: коллективом Театра эстрады он руководил до 1963 г., после чего погрузился в написание музыкальных комедий и оперетт. Как член Союза композиторов, он считался одним из главных специалистов по эстраде; поэтому неудивительно, что вершиной карьеры Минха стал пост главы Комиссии эстрадной и джазовой музыки Союза композиторов, занятый им в 1969 г. Правда, когда в 1972-м ему

было предложено возглавить Оркестр Центрального театра Советской армии, он принял это выгодное предложение... Впрочем, к истории ленинградского джаза эта часть биографии Николая Минха уже никакого отношения не имела.

«Эпоха разгибания саксофонов» прервала и джазовую историю самого, пожалуй, яркого музыканта джазовой сцены Ленинграда предвоенной эпохи. Трубач **Яков Скоморовский** (1889–1955) прожил не слишком долгую жизнь, всего 65 лет, но в эпоху первых ленинградских джазовых оркестров казался старейшиной: он был старше даже Леопольда Теплицкого. Музыкант с отличием окончил Императорскую Санкт-Петербургскую консерваторию по классу трубы ещё в 1912 г. и тогда же стал солистом Императорского симфонического оркестра. Когда Скоморовский заинтересовался джазом, ему было уже 35 лет, и он успел поработать ведущим солистом в оркестрах Театра музыкальной драмы и Малого Ленинградского театра (МАЛЕГОТ). Его собственный джаз-ансамбль, собранный в 1927-м, просуществовал недолго: в 1929 г. Скоморовский, пользуясь своими связями на ленинградской сцене, согласился помочь **Леониду Утёсову** собрать первый состав «Теа-джаза». Собственно, на первых афишах значилось два руководителя: Утёсов и Скоморовский. В коллекции Леонида Утёсова в Российском государственном архиве литературы и искусства сохранились списки всех составов «Теа-джаза» и последующих версий утёсовского оркестра: на первом листе («1929–1944») имя Скоморовского («1-я труба») написано под № 2 сразу после Утёсова («Худож. руководитель, актёр, певец, режиссёр»). Кстати, в этом составе был и ещё один Скоморовский — пианист: это был родной брат Якова Борисовича — **Александр Скоморовский**. Они были из музыкальной семьи: старший брат, **Абрам Скоморовский**, был известным скрипачом, а у четвёртого брата — **Юзефа Скоморовского** — был собственный танцевальный оркестр.

Утёсов упивался успехом первой программы «Теа-джаза», премьеры которой состоялась в Ленинграде 8 марта 1929 г. Но даже он сам уже тогда чувствовал, что не всем участникам коллектива нравится идея театрализации музыки. В автобиографической книге «*Спасибо, сердце*» (1976) он писал:

«Я требовал от них, чтобы они были не только музыкантами, но хоть немного актёрами, чтобы они не были только продолжением своих инструментов, но и живыми людьми. Однако, если надо было сказать несколько слов, немного спеть, даже просто подняться с места, — как тяжело они на это соглашались! Никогда не забуду, как милый, добрый Ося Гершкович ни за что не хотел опуститься на одно колено и объяснить в любви... даже не своим голосом, голосом тромбона. Как он протестовал, как сопротивлялся, даже сердился, говоря, что не для этого кончал консерваторию, что это унижает его творческое достоинство, наконец, просто позорит его...»

Тромбонист **Иосиф Гершкович** в конце концов смирился с тем, что в оркестре Утёсова нужно было не только играть на тромбоне, но и разыгрывать с руководителем оркестра юмористические сценки. Но не смирился Скоморовский. Всего чуть больше года проработал он у Утёсова. С конца 1930 г. он уже не участвовал в выступлениях «Теа-джаза», продолжая работать на академической сцене в Оркестре Малого оперного театра и на эстраде — в Оркестре Ленинградского мюзик-холла под руководством Исаака Дунаевского, а в 1931-м «развод» с Утёсовым был оформлен юридически: в списке первого состава утёсовского оркестра против имени трубача стоят даты 1929–1931. Впрочем, как и против имён его брата-пианиста, а также тромбониста Гершковича, тенор-саксофониста **Макса Бадхена**, контрабасиста **Николая Игнатъева** (который в первом составе «Теа-джаза» был также и первым аранжировщиком) и альт-саксофониста **Геннадия Ратнера**. Все они покинули Утёсова, невзирая на коммерческий успех «Теа-джаза»: им хотелось играть джаз, а не эстрадные спектакли.

Скоморовский создал собственный оркестр, и за ним многие пошли: репутация Якова Борисовича как музыканта была очень высока. Но шаг в сторону от популярной эстрады в те времена зачастую означал выход на ресторанные подмостки. «Концертный джаз-ансамбль» дебютировал в ресторане ленинградской гостиницы «Европейская» в конце 1931 г. В первом составе мы видим часть «утёсовских беженцев»: тут и оба брата Скоморовские (плюс их старший брат, скрипач **Абрам**), и саксофонист **Ратнер**, и многострадальный **Гершкович**, избавленный от обязанности играть припадая на одно колено, и контрабасист **Игнатъев**, который и в «Концертном джаз-ансамбле» Якова Скоморовского стал, наряду с **Александром Скоморовским**, основным аранжировщиком. Пользуясь связями Якова Борисовича в Москве, этот коллектив записал более трёх десятков

грампластинок — больше, чем оркестр Утёсова в те же годы.



Этикетка пластинки «Голубая ночь», 1932 г.

В 1935 г. у «Джаз-капеллы» **Георгия Ландсберга** (см. выше) закончился годичный контракт с Ленинградским радио, и новым джаз-оркестром радио стал оркестр Скоморовского. В архивах Ленинградского радио, списанных и отправленных на «глубокое хранение» в 2021 г., до самого недавнего времени хранились аранжировки этого оркестра, которые создавали **Александр Скоморовский**,

Илья Жак и другие талантливые музыканты. Характерный штрих: по сообщению заведующего эстрадным отделом Санкт-Петербургского музыкального училища им. Мусоргского саксофониста Сергея Богданова, успевшего просмотреть эти партитуры перед списанием, у многих великолепных аранжировок в библиотечном формуляре была единственная запись — с ними в 1940 г. знакомился назначенный руководить новым Эстрадным оркестром Ленинградского радио Николай Минх...

В 1937 г. оркестр Якова Скоморовского перешёл в Ленгосэстраду. Здесь инструментальный джаз приходилось играть не так часто — в основном оркестр занимался аккомпанементом эстрадным певцам, в том числе Клавдии Шульженко, чья популярность в те годы только начинала расти. Именно с оркестром Скоморовского в 1936 г. Шульженко сделала свои первые грампластинные записи.

В те же годы оркестр Якова Скоморовского записывал и достаточно много инструментального джаза. Среди записанных им с 1932 по 1940 гг. для Музтреста в Москве, а затем и в студии радио в Ленинграде пластинок есть несколько подлинных шедевров, свидетельствующих о высоком уровне ленинградского джаза 1930-х.



Этикетка пластинки «Я видел звёзды», 1937 г.



Этикетка пластинки «Моя красавица», 1940 г. Авторство музыки американского оригинала приписано аранжировщику Илье Жаку — обычная практика того времени

Среди них выделяется «коронный номер» Скоморовского-трубача — вариации на тему из «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова, а также американские стандарты «Дайна», «Я видел звёзды», «Фатум», «Первый поцелуй» и особенно записанный 31 января 1940-го инструментальный боевик «Моя красавица».

Эта пьеса основана на клезмерской мелодии начала XX века «*Бай мир бисту шейн*». Эти фонограммы, перемешанные с записанными оркестром Скоморовского треками из звуковых дорожек кинофильмов, единственный раз были изданы на компакт-диске ныне не функционирующим лейблом «Квадро-Диск» в 2000 г. («Только для вас», VK CD 127-00/RS 1033), но многие из них были представлены на виниловых сборниках ВФГ «Мелодия».

В начале 1980-х гг. на внесерийном сборнике «Джаз-оркестр под управлением Якова Скоморовского» (1978, каталожный номер М60-39677-78) вышел ряд ярких инструментальных номеров плюс записи с Клавдией Шульженко, Иваном Миловидовым и другими эстрадными вокалистами. Не меньший интерес представляет второй релиз серии «Антология советского джаза» — «Голубая ночь (Джаз-оркестр Якова Скоморовского)», вышедший в 1985 г. (каталожный номер М60-46115-001). Составитель серии Глеб Скороходов собрал в ней часть самых интересных номеров из репертуара этого блестящего оркестра, записанных с 1932 по 1940 гг. Среди них заслуживает особого упоминания одна из первых записей оркестра — написанная Александром Скоморовским пьеса «Моятана» (1932): несмотря на общую архаичность стиля, она демонстрирует высокий уровень как аранжировки, так и исполнительского мастерства в ранних составах оркестра Якова Скоморовского.

Особую роль в оркестре играл перешедший из «Джаз-капеллы» исполнитель на гавайской гитаре **Джон Данкер** (по неуточнённым сведениям, 1896–1966). Не надо удивляться: дебютировавший ещё в 1920-х мастер модного экзотического инструмента с необычным «мяукающим» звуком, прекрасно игравший также и на банджо, по паспорту был **Иван Николаевич Соколов** (по другим сведениям — Иван Иванович). До работы у Скоморовского он записывался в Москве дуэтом с Александром Цфасманом («Гавайское эхо», «На берегу залива», «Гонолульский мёд», «Английский фокстрот» и др., 1929); в Ленинграде — с «Джаз-капеллой», в том числе

свиделявшейся внутри «Капеллы» целой группой банджо, обычных и «гавайских» гитар; параллельно с участием в оркестре Якова Борисовича выпускал пластинки и сольно, а в более поздний период (1954) — с ленинградским оркестром п/у Анатолия Бадхена.



Этикетка пластинки Джона Данкера «Гавайская колыбельная», 1932 г.

Актёр Александр Менакер, в юности тоже увлекавшийся игрой на гавайской гитаре, рассказывал о Данкере так:

«Непривычная музыка на гавайской гитаре в исполнении только что приехавшего с Гавайских островов Джона Данкера, — объявлял конференсье. И, сделав эффектную паузу, обращался за кулисы: “Ваня, выходи!” Иногда выход артиста сопровождался краткой биографической справкой: “Американский артист Джон Данкер, родился в Костромской губернии, в деревне Борки Чухломского уезда, шестьдесят вёрст от железной дороги, и всё лесом, лесом, лесом!”»

Гавайскую гитару Джона Данкера можно услышать в известных номерах оркестра Скоморовского — прежде всего в одной из первых записей коллектива, «Голубая ночь» (1932).

Особые отношения сложились у оркестра Скоморовского с композитором Исааком Дунаевским. Оркестр записал музыку Дунаевского к кинофильмам «Цирк», «Вратарь», «Девушка спешит на свидание» (все три — 1936) и «Волга-Волга» (1938). К сожалению, не все оригинальные фонограммы дошли до нашего времени: например, фонограмму фильма «Девушка спешит на свидание» восстанавливали в 1970-е гг., и вместо оркестра Скоморовского мы слышим в ней игру ансамбля «Мелодия» п/у Георгия Гараняна. Сохранилась только «Песня» из этого фильма, которую Скоморовский в 1937 г. записал на грампластинку.

А потом грянула война. 14 августа 1941 г. трубач Яков Скоморовский за пять дней до своего 52-го дня рождения стал вольнонаёмным руководителем джаз-оркестра в составе Центрального ансамбля Военно-морского флота. С 14 апреля 1942 г. перешёл в кадры административно-хозяйственного состава ВМФ на ту же должность в звании интенданта II ранга (соответствует званию капитана II ранга в комсоставе флота или подполковника — в комсоставе армии). 14 июня того же года за яркие выступления перед действующими войсками Скоморовский был награждён орденом «Знак Почёта».

Когда блокада была прорвана, Яков Борисович вернулся к гражданской работе: с 1944 по 1946 г. он руководил эстрадным оркестром ленинградского Дома культуры работников связи, а также, по некоторым сведениям, симфоджазовым составом Министерства морского флота под названием «Ансамбль пяти морей». Записей от этого периода не осталось. А затем грянуло «разгибание саксофонов»... С 1951 г. и почти до конца своих дней, до 1954 г., Яков Скоморовский преподавал в Военно-морской музыкальной школе им. Римского-Корсакова, а к джазу уже не возвращался.

Эдди Рознер (1910–1976)



Эдди Рознер, 1945 г. Центр исследования джаза, колл-лекция Александра Забрина

27 мая 2018 г. в берлинском районе Митте по адресу Горманнштрассе, 11 была установлена скромная мемориальная доска. Надпись гласит, что именно здесь жила семья Рознер, в которой 26 мая далёкого 1910 г. на свет появился Эдди (Ади) Рознер — впоследствии легендарный джазовый музыкант. В тексте на доске перечислены все варианты написания имени артиста: немецкое *Adi*, польское *Ady* и то имя, на котором он остановился после бегства из нацистской Германии — *Eddie*. В советском обиходе музыканта именовали Эдди Игнатьевич Рознер, но в паспорте он был записан под тем именем, которое не использовал с начала 1930-х, со времён прихода к власти Адольфа Гитлера. Дело в том, что Ади — это уменьшительное от Адольф...

Выдающийся трубач и бэндлидер стал частью истории национальных джазовых культур сразу четырёх стран — Германии, Польши, Белоруссии и России. В каждой из этих стран его упоминают среди самых влиятельных фигур джазового движения прошлого столетия. При его участии в начале 1940-х гг. формировался самобытный советский джазовый стиль. При этом Рознер был не только блестящим музыкантом-инструменталистом, но и замечательным шоуменом, постигшим азы сценического искусства в довоенной Европе. Публику очаровывали его элегантность и грациозность, кремовый костюм, улыбка и усики, мимика и жесты, ставшие узнаваемыми элементами его сценического образа.

На рубеже 1920–30-х гг. Рознер завоёвывает себе имя сначала на берлинской, а затем и на европейской сцене благодаря участию сначала в известном оркестре **Марека Вебера**, а затем в популярном берлинском джаз-ансамбле пианиста и барабанщика **Штефана Вайнтрауба** — *Weintraubs Syncopators*. Но в 1933 г. в Германии пришли к власти нацисты. Родившийся и выросший в Берлине сын польских евреев, Рознер в это время гастролировал по Европе. В Германии нарастала антисемитская истерия. Возвращаться в Берлин было попросту невозможно. И Рознер решил осесть на родине родителей — в Польше. Вот только он больше не называет себя полным именем...

В 1934–39 гг. Ади Рознер — популярный варшавский бэндлидер. Но 1 сентября 1939 г. нападением Германии на Польшу начинается Вторая мировая война,

и Рознер, вместе с тысячами других польских евреев, бежит от наступающих гитлеровских войск через восточную границу — в СССР.

В 2011 г. в нижегородском издательстве «ДЕКОМ» вышла, пожалуй, лучшая книга о Рознере, само название которой — «Шмаляем джаз, холера ясна» — отражало неподражаемую манеру речи легендарного бэндлидера, который в русской речи не просто не скрывал немецко-польский акцент, но утрировал его, подчёркивая свою особенность, своё западное происхождение. Книгу написал берлинский русскоязычный литератор и музыкант Дмитрий Драгилёв, который давно по крупицам собирал сведения о судьбе Рознера.

Перед Драгилёвым стояла сложная задача: вокруг реальной биографии Рознераросло множество то ли апокрифов, то ли мифов, которые писатель последовательно разбирает и либо опровергает, либо пытается докопаться до реальных корней небылиц, десятилетиями кочующих из статьи в статью, из книги в книгу. Жаль расставаться с привычными сказками! Но не было, например, никакого «конкурса в Америке, на котором Луи Армстронг занял первое место, а Эдди Рознер — второе». Рознер в Америке бывал, но не выступал: американские профсоюзные правила настрого запрещали играть в Нью-Йорке оркестрантам с трансатлантических пароходов.

А что было? Была встреча двух трубочей в Брюсселе, где Армстронг гастролировал в ноябре 1934 г. Великий афроамериканский первопроходец искусства джазовой импровизации услышал Ади Рознера (так в то время звали трубача из Берлина) в джазовом клубе, был впечатлён игрой 24-летнего европейца, пригласил на следующее утро прийти к нему в отель поболтать и после нескольких часов общения подарил ему свою рекламную фотокарточку, на которой сделал лестную надпись: «Белому Луи Армстронгу от чёрного Ади Рознера». Фотокарточку эту Рознер хранил до конца жизни.

«Конкурса, о котором наперебой пишут различные авторы, цитируя друг друга, никогда не было», — подтверждает и Хорст Бергмайер, нидерландский исследователь жизни Рознера, который дотошно выяснял обстоятельства европейского периода творчества трубача из Берлина, в том числе посредством переписки с бывшим вокалистом *Weintraubs Syncopators* Лотаром Лямпелем: тот был близок к Рознеру не только из-за совместной работы. Да, Лямпель впоследствии выступал с Рознером и в Польше, и в Джаз-оркестре Белоруссии, но важнее то, что Лотар и Ади были двоюродными братьями. Лотар Лямпель знал, как всё было на самом деле...

Несмотря на сгушавшуюся в Германии тьму, Эдди Рознер беспрепятственно гастролировал по всей Европе вплоть до 1938 г., когда правительство Гитлера объявило недействительными все германские паспорта, выданные лицам еврейской национальности. Дмитрий Драгилёв пишет в биографии музыканта:

«До сих пор имперский загранпаспорт позволял Эди свободно перемещаться по миру. Теперь трудности возникали на каждом шагу. Придирчиво рассматривали недействительный паспорт Рознера финские пограничники: ноябрьский Хельсинки входил в маршрут гастролей. Но с финнами обошлось. 21 ноября оркестр должен был дать концерт в Швеции. Тамошняя погранслужба оказалась менее уступчивой и приветливой. Рознеру пришлось сутки провести на борту парома, бросившего якорь в стокгольмском порту: шведы попросту не пускали его на берег...

Не без трудностей Эди добился постоянного вида на жительство и права на работу в Польше».

В Варшаве у него образовался круг друзей-музыкантов, многие из которых тоже жили раньше в Германии или других странах Европы, а теперь спасались в Польше от нацистов: саксофонисты Тони Левитин и Гарри Вольфлайер, гитарист Лазарь «Луи» Маркович, барабанщик Джо Шварцштайн...

Но 1 сентября 1939 г. на Варшаву обрушились немецкие бомбы. Нацизм догнал беглецов.

28 сентября Варшава пала. Польская армия была разгромлена. Тысячи беженцев пешком, на автомобилях или конных подводах устремились на восток. Среди них был и Эдди Рознер со своей гражданской женой Рут Каминской. Две недели спустя он перешёл советскую границу в районе местечка Зарембо-Кошельни, а 14 октября уже был в Белостоке — польском городе, менее чем за месяц до того отошедшем к СССР по советско-германскому договору. Белосток (сейчас он, под польским названием Бялысток, снова принадлежит Польше) был полон бежавшими от Гитлера польско-еврейскими артистами, которые пытались создавать здесь новые оркестры и театры и наперебой предлагали их советским властям, претендуя на государственную поддержку. Рознер же отправился во Львов — тоже недавно включённый в состав СССР польский город, где как раз в эти дни должен был выступать по подписанному ещё до войны гастрольному контракту. Здесь он играл в варьете «Багатель», пока его не нашла телеграмма из Белостока от варшавского аранжировщика Ежи Бельзацкого: «Ади, приезжай!» Рознер колебался. Но последовала ещё одна телеграмма, от Комитета по делам искусств Белорусской ССР. Готовилось создание Государственного джаз-оркестра Белоруссии. Бельзацкий, срочно принявший русское имя Юрий, готовился принять назначение его музыкальным руководителем, но Бельзацкий не был звездой. Звездой был Рознер, и ему предлагали стать художественным руководителем нового оркестра, первоначально почти на сто процентов укомплектованного беженцами из Польши. Среди них были вышеназванные варшавские коллеги Рознера: Левитин, Вольфлайер, Маркович, Шварцштайн...

Белорусский журналист Дмитрий Подберезский написал целое исследование, пытаясь восстановить последовательность событий (оно вышло в минском журнале «Мастацтва» в 2015 г.). Там собрано множество предположений и сообщений самых разных участников событий, членов их семей и т.д. Но для нас эти, до сих пор не вполне точно восстановленные, детали не настолько важны, как главный факт: **Государственный джаз-оркестр Белорусской ССР** дебютировал концертами в Минске с 16 по 20 апреля 1940 г. под художественным руководством Эдди Рознера; музыкальным руководителем и дирижёром значился **Юрий Бельзацкий**. Началась подлинная история джаз-оркестра Эдди Рознера, который на пять с половиной лет стал самым популярным гастрольным коллективом на советской джазовой сцене.

Оркестр получил значительную поддержку от руководства Советской Белоруссии: глава республики — первый секретарь ЦК КП(б) Белоруссии Пантелеймон Пономаренко — оказался большим поклонником джазовой музыки. По некоторым данным, руководителю оркестра был положен огромный должностной оклад — называли цифру в 6000 рублей в месяц, при «норме выработки» в 16 ежемесячных концертов. Это во времена, когда консерваторский профессор в месяц получал 400 (и это считалось отличным заработком!). Оркестр был за государственные деньги снабжён первоклассным реквизитом и аппаратурой. Госджаз БССР должен был не только здорово играть, но и прекрасно выглядеть.

Надо отметить, что, хотя участники нового оркестра действительно блестяще умели играть стопроцентно современный джаз, — то есть свинг, самую модную музыку рубежа 1930–40-х гг. — чистым джазом их репертуар не ограничивался. Как и повсюду в Европе, «джаз-оркестр» играл и свинг, и танго, и вальсы, и эстрадные песенки, и лирические фольклорные мелодии Восточной Европы. Концерты оркестра представляли собой типичное эстрадное шоу тех времён: в составе, кроме музыкантов-инструменталистов, было несколько конферансье, вокалисты (в том числе гражданская жена Рознера — Рут Каминска: она отвечала преимущественно за исполнение песен на французском языке, которым идеально владела), дуэт танцовщиков-акробатов и музыкальный комик-эксцентрик **Павел Гофман**. Он играл на скрипке — «я играю третью скрипку, потому что четвёртой у нас нет», — лукаво замечал он со сцены; он также пел комические куплеты и шуточные песенки, разыгрывал юмористические сценки и выполнял кое-какие акробатические номера (при довольно обширном животе он умел делать батман, то есть медленно поднимать вытянутую ногу на уровень головы, как в классическом балете), демонстрировал публике замечательно яркие подтяжки (в оркестре его даже иронически называли «король подтяжек») и, в общем, был одним из главных действующих лиц шоу Госджаза БССР. Но не главным. Главным был, безусловно, Рознер.



Единственная сохранившаяся киносъёмка первоначального состава Госджаза БССР: Эдди Рознер в фильме «Концерт-вальс», режиссёры Михаил Дубсон и Илья Трауберг. Мосфильм, 1940 г. Российский государственный архив кинофотодокументов

Уже в мае 1940 г. оркестр отправился на свои первые гастроли — в Ленинград. Выступления Госджаза БССР в Саду отдыха (ныне — сад Аничкова дворца) посетил театральный и кинокритик Борис Бродянский, который писал:

«Как выделяются на... общем фоне настоящие актёры эстрады, сочетающие виртуозность (в основной творческой профессии) с умением создавать эстрадный образ!

В этой связи хочется назвать имя Эдди Рознера — руководителя Государственного белорусского джаз оркестра, чьи гастроли открыли сезон на центральной летней эстрадной площадке города — в “Саду отдыха”. Рознер — музыкант высокого класса, трубач, способный украсить своим искусством любой симфонический оркестр. В творчестве Рознера музыкальность и необычайное богатство нюансировки звука счастливо соединены с общей исполнительской техникой, буквально поражающей воображение.

Сверх того, музыкант Эдди Рознер, выходящий на просцениум, еще и великолепный актёр. Он органически несёт весёлый образ добродушного, общительного человека, с некоторым недоумением относящегося к тому “живому существу”, которое находится у него в руках и почему-то называемому... трубой.

Эдди Рознер вступает с инструментом в сложные взаимоотношения: вот труба “покорная”, из неё можно извлечь любую краску, любое самое тонкое звучание; но вот труба выходит из повиновения, начинает сопротивляться хозяину, “брыкаться” — о, тогда с нею нелегко справиться встревоженному и даже обескураженному музыканту!

Эдди Рознер... нигде не льстит аудитории, не заискивает перед нею, не комикует вульгарно. Рознер завоёвывает слушателя своим мастерством, тактом, он покоряет аудиторию как художник. Через несколько минут после появления его считают своим. Такой кредит доверия позволяет Рознеру распоряжаться с просцениума вниманием слушателей».



Единственная сохранившаяся киносъёмка первоначального состава Госджаза БССР: Эдди Рознер в фильме «Концерт-вальс», режиссёры Михаил Дубсон и Илья Трауберг. Мосфильм, 1940 г. Российский государственный архив кинофотодокументов

Один из первых биографов Рознера, белорусский публицист Яков Басин, так описывал в своей книге *«Музыка и тьма»* (1997) сценический образ музыканта:

«...его особая элегантность, открытость залу, ослепительная улыбка, энергия, которая, казалось, исходила от него, — всё привлекало взгляды, делало его фигуру доминирующей. Он уходил за кулисы — и у зала пропадало настроение. Он появлялся — и зал ликовал. Эту энергию он передавал и залу, и оркестру: появляясь на сцене в начале концерта, первое, что он делал, — это бросал оркестру коротко: “Смайлинг!” (“Улыбаться!”), — и нужное настроение сразу возникало...»

Джазовая легенда гласит, что на самом деле Рознер, увидев, что оркестранты сидят со слишком серьёзными лицами, неслышно для публики бросал им реплику на смешанном польско-английском сленге: *«Смайлинг, холера ясна!»*

Ветеран питерской джазовой сцены, саксофонист утёсовского оркестра **Аркадий Котлярский** вспоминал выступления белорусского оркестра в Ленинграде так:

«Концерты оркестра Эдди Рознера в ленинградском Саду отдыха в мае 1940 года произвели впечатление разорвавшейся бомбы. Мы были ошеломлены: новые аранжировки, удивительная ансамблевость, свинг, феноменальное мастерство трубача, которое демонстрировал сам Рознер!.. Мы, утёсовцы, со многими музыкантами этого оркестра успели познакомиться во время концертов в Белостоке осенью 1939 года, но нам и в голову не приходило, что они создадут такой оркестр. Мы быстро подружались, и многое стали использовать у себя. Говоря попросту, начали подражать. А выразилось это в том, что мы стали больше играть инструментального джаза. Многие переняли и в аранжировках, и в композиции...»

В Москве оркестр впервые появился в том же месяце: его первым выступлением в советской столице стал «концерт-показ» в Центральном Доме работников искусств, куда попасть можно было только по пригластельным билетам. Естественно, там была вся музыкальная Москва. Московский барабанщик **Александр Бродский** вспоминал:

«Зал замер, когда заиграл оркестр при закрытом занавесе. Затем занавес начал медленно открываться, и тут на фоне играющего оркестра в кулисе появилась золотая труба, а за ней в белом костюме, с трубой в руке на сцену вышел и сам Эдди Рознер. Одним своим появлением на сцене, ослепительной улыбкой он сумел моментально заинтриговать. Рознер сыграл одну джазовую вещь, затем другую, третью, после чего зал стал скандировать ему, не отпуская. Всё, что довелось нам, музыкантам, в тот день услышать, сделало переворот в наших представлениях. Никто из присутствующих в зале не мог и представить себе, что подобное исполнение вообще возможно. Рознер играл пассажи с невообразимыми верхами, звучавшими в таком высоком регистре, о котором многие и мечтать не могли. Это был настоящий праздник души, фейерверк! Музыка, которую мы все слышали, была для нас целым открытием — джаз в лучших традициях того времени. А какие аранжировки, как здорово и свежо они звучали! Я взглянул в первые ряды, где сидели знаменитые артисты. Я видел их восторженные лица. Все они толкали друг друга с удивлёнными взглядами. А когда Эдди Рознер сыграл «Караван» и взял одну из самых высоких нот, держа её безумно долго, зал просто взорвался от аплодисментов. Люди вставали с криками «браво», не отпуская Рознера со сцены!»

Гражданская жена Рознера в 1939–46 гг. Рут Каминска в своей книге «Я больше не хочу быть храброй» (1978), вышедшей в США, внесла немалый

вклад в формирование мифов и легенд о прославленном трубаче. В частности, эпизод с выступлением оркестра осенью 1940 г. в Сочи перед абсолютно пустым залом, где только зашторенная ложа сбоку от сцены свидетельствовала, что кто-то всё же их слушает, впервые был изложен именно в этой книге — и стал одним из самых популярных мифов о Рознере. Сама Каминска оговаривается:

«...так никогда нам никто и не сказал, что мы выступали перед Иосифом Сталиным...»

Но миф о выступлении Рознера в пустом зале перед Сталиным, слушавшим джаз из зашторенной ложи, оказался так красив, что практически все биографы Рознера в той или иной форме повторяют его. Возможно, что-то подобное и было, и концерт кому-то там, за шторой, действительно понравился. Во всяком случае, после этого выступления Госджаз БССР действительно получил в Советском Союзе широчайшую поддержку и режим полного благоприствования.

Осенью 1940 г. оркестр снялся в фильме режиссёров Михаила Дубсона и Ильи Трауберга «Концерт-вальс», где «белорусский джаз» играл свои интерпретации музыки Иоганна Штрауса в одном ряду со звёздами классической музыки — но, конечно, в «горячем» джазовом, даже более конкретно — свинговом звучании. Сыграно мощно, снято эффектно: Эдди Рознер взмахнёт трубой налево — как по волшебству, возникают музыканты группы саксофонов; взмахнёт направо — тромбоны и трубы встают... Увы, но эта студийная съёмка осталась единственным аудиовизуальным документом раннего, «польского» состава оркестра Эдди Рознера.

А 22 июня 1941 г. война снова догнала польских эмигрантов. Государственный джаз-оркестр Белоруссии находился в этот момент на гастролях в Киеве. Немецкая авиация бомбила город утром первого же дня Великой Отечественной войны. Артистов вывезли в Москву.

В Минск, где у некоторых оркестрантов, в частности — у самого Рознера, уже были квартиры, коллективу вернуться не довелось: всего через шесть дней после начала войны превращённая в развалины столица Советской Белоруссии была занята германскими войсками. Оркестр продолжал числиться Госджазом Белорусской ССР, вот только самой Белорусской ССР уже не было — её территория была полностью оккупирована нацистами к середине июля, а руководство республики перебралось в Москву: первый секретарь Пономаренко вошёл в Военный совет Западного фронта, а в мае 1942 г. возглавил Центральный штаб партизанского движения при Ставке Верховного главнокомандования.

Биограф Рознера Яков Басин писал в книге «Музыка и тьма»:

«В октябре Госджаз-оркестр БССР получил два пульмановских вагона (на самом деле один. — К.М.), погрузил инструменты, реквизит,

личное имущество и отправился на Восток. Долгое путешествие закончилось в Омске. Вагоны решили никому не отдавать, жили в них. Но начиналась зима, и было ясно, что в таком жилище в Сибири перезимовать не удастся. Решили перебираться во Фрунзе, где оказалась со своим театром мать Рут — Ида Каминская. Цепляли свои вагоны к любым поездам, которые шли в ту сторону. Срабатывало личное обаяние Рознера и деловая хватка администратора Давида Исааковича Рубинчика...

Костяк коллектива — семьи музыкантов. У многих — дети, иногда грудные. У четы Рознеров на руках крохотная Эрика, названная в честь великой прабабушки-актрисы (Эрика — аббревиатура полного имени Эстер-Рохл Каминской).

Но в столицу Киргизии музыкантов тянули не только тёплый климат и родственные связи лидера и его жены. Фрунзе был одним из центров формирования польской армии...»

Именно польская армия под командованием генерала Владислава Андерса и стала причиной первого значительного изменения состава оркестра в конце 1941 г.: 14 из 26 музыкантов Госджаза Белоруссии ушли из оркестра и записались в «Армию Андерса». Весной следующего, 1942 г. из Фрунзе (ныне Бишкек, столица Республики Кыргызстан) польская армия была выведена в нейтральный Иран, откуда впоследствии отправилась на европейский театр военных действий в составе британских вооружённых сил.

С Рознером осталось меньшинство: главный комик оркестра — скрипач и вокалист Павел Гофман, вокалист Лотар Лямпель, саксофонист Гарри Вольфайлер, барабанщик Джо Шварцштайн, пианист Юрий Бельзацкий, гитарист Луи Маркович, трубач Пинхус Байгельман. Двое вокалистов, писавших собственные песни, «прибились» из ещё одного ушедшего в «Армию Андерса» польского коллектива — оркестра п/у Хенрика Варса: Альберт Гаррис (по-польски Альберт Харрис, настоящее имя Аарон Хекельман) и его брат Метек Гаррис (полное имя Мечислав).

Несколько месяцев сильно поредевший оркестр выступал во Фрунзе в кинотеатре «Алатау». Помогла правительственная телеграмма от Пантелеймона Пономаренко властям Советской Киргизии с просьбой помочь сохранить джаз-оркестр БССР. Но где было взять джазовых музыкантов в столице среднеазиатской республики?

Музыкантов набирали в течение 1942 г. через систему государственных концертно-гастрольных организаций. Среди тех, кто увидел объявление в коридоре Мосэстрады, был молодой трубач Юрий Цейтлин, только что демобилизовавшийся по болезни из народного ополчения и игравший пока в оркестре

Всесоюзной студии эстрадного искусства у Александра Варламова. Цейтлин буквально загорелся идеей ехать к Рознеру: ещё в 1940-м он проникал безбилетником на концерты белорусского оркестра через забор сада «Эрмитаж» и был горячо влюблён в звучание рознеровского коллектива.

Выяснилось, что новый состав Госджаза БССР сейчас репетирует в Иркутске, куда из Москвы по перегруженным военными эшелонами железным дорогам нужно было ехать семь суток. Цейтлин был в восторге от возможности играть у Рознера, но услышанное им поначалу не очень его впечатлило. Ещё один присланный «на подмогу» трубач, **Алексей Семёнов**, оказался ленинградцем, отрезанным от находившегося в нацистской блокаде родного города, и отказывался понимать немецкий язык, на котором Рознер по привычке вёл репетиции. Единственного тромбониста — остальные ушли к Андерсу — нашли ещё во Фрунзе: это был эстонец **Эльмар Каск**, эвакуированный в Среднюю Азию с семьёй. В Таллине он был тромбонистом самодеятельного джаз-оркестра милиции и профессиональным уровнем игры похвастать не мог. Зато он был единственным в рознеровском бэнде членом Коммунистической партии. Группу саксофонов пополнил рижанин **Рудольф Шенза** (настоящее имя Шая Шензер). Постепенно привыкал к требованиям рознеровского репертуара новый конферансье **Юрий Благов**, осваивались в коллективе контрабасист **Иван Муравьёв** и вокалистка **Зоя Ларченко**.

Весь оркестр жил вместе, в одном плацкартном вагоне, который при переездах из города в город прицепляли к любому проходящему эшелону, а на новом месте ставили в тупик на вокзале и подсоединяли к городской электросети. Артисты жили по шесть человек в купе без дверей, мужчины спали в проходе, женщины и дети — внутри купе, за занавесками. Только у руководителя оркестра с женой Рут (новые члены оркестра называли её более привычно звучащим именем Рута), дочкой Эрикой и её няней было отдельное купе. Только когда оркестр добрался до Владивостока, под самый новый 1943-й год, ему предоставили второй вагон — и то только потому, что у новой вокалистки Зои Ларченко завязалась романтическая история с начальником Восточно-Сибирской железной дороги, который сделал возлюбленной царский подарок: прислал оркестру, где она работала, дополнительный вагон, куда переехала бессемейная часть оркестра, слегка разгрузив коммунальную тесноту «семейного» вагона.

Несмотря на тяжелейшие условия, оркестр постепенно набирал класс. Юрий Цейтлин оказался не только приличным оркестровым трубачом (не импровизатором, не солистом, но при живом Рознере этого и не требовалось), но и талантливым версификатором: он написал русские тексты на множество песенных мелодий и братьев Гаррисов, и самого Рознера. Им сочинены слова для таких известных номеров рознеровского оркестра, как «Мандолина, гитара и бас», «Ковбойская» («Хорошо в степи скакать...»), «Останься», «Чей парень ты?»

и др. Но главное — состав подтянулся к уровню своих ветеранов, тех, кто играл с Рознером ещё в Минске или даже раньше — в Польше.

В 1943 г. фронт покатился на запад. Оркестр Рознера, объехавший весь Дальний Восток, Сибирь, Среднюю Азию и Закавказье, наконец смог выступать и в центральных районах страны, включая Москву. Состав пополнили закавказские инструменталисты высокого уровня: саксофонист **Парвиз «Пира» Рустамбеков**, трубач **Григорий Пицхелаури** (ряд источников даёт его фамилию как Пирцхелаури), бывший участник Государственного джаз-оркестра Армянской ССР скрипач **Валентин Меликян** (по другим сведениям, он пришёл к Рознеру только в феврале 1945 г.). В конце ноября Госджаз БССР впервые за два года вернулся в Белоруссию: правительство республики временно помещалось в Гомеле, потому что Минск ещё был оккупирован немцами. Два верных железнодорожных вагона в тупике гомельского вокзала стали жильём оркестрантов в полностью разрушенном городе.

В течение всего 1944 г. оркестр неоднократно выступал перед военнослужащими действующей армии, заслужив благодарность командующего 1-м Белорусским фронтом маршала Рокоссовского. В этих поездках музыканты не раз попадали под обстрел, однажды грузовик с артистами напоролся на мину. Трубач Григорий Пицхелаури был ранен...

Дмитрий Драгилёв в документальном романе «Шмаляем джаз, холера ясна» кратко подводит итог 1944 г. для руководителя оркестра:

«...Рознеру вручили его первые медали – “За трудовую доблесть”, “За оборону Москвы”, “За освобождение Варшавы”. Он стал заслуженным артистом БССР».

К 1944 г. первые биографы Рознера — Юрий Цейтлин, а вслед за ним и Яков Басин — относили и сохранившиеся аудиозаписи оркестра. На самом деле оркестр записывался в московской студии минимум шесть раз: в 1940 (видимо, во время первых гастролей в Москве — в мае или июне), затем в 1944 (июнь и сентябрь), 1945 (сентябрь и октябрь) и 1946 гг. На записях 5 июня 1944 г. пел Альберт Гаррис, причём пел по-польски («*Piosenka o mojej Warszawie*», «Солдатская песня (*Tam gdzie sosny dwie*)», «*Jedną drogą ty wszyscy idziemy*» и «*Zapomniana uliczka*»). А вот в сентябре после первых трёх сессий оркестру пришлось собраться в студии ещё раз — 25 сентября: худсовет потребовал переписать несколько номеров, напетых вокалистами оркестра — прежде всего Лотаром Лямпелем — по-русски, из-за сильного иностранного акцента... Буквально «с листа», с одной репетиции прямо в студии, «Песню встречи», танго «Зачем» и номер «На полянке» записал певец **Георгий Виноградов** — до войны вокалист Госджаза СССР, а в тот период солист Ансамбля песни и пляски Советской армии под руководством Александра Александрова. На сцене Виноградов с оркестром Рознера никогда не выступал.



Этикетка пластинки «1001 такт в ритме», запись 1940 г. Имя автора текста — гитариста и одного из вокалистов Госджаза БССР Луи Марковича — указано с ошибкой

Братьев Гаррисов в 1945 г. в оркестре уже не было. В начале года знакомые польские офицеры сообщили им, что есть возможность улететь в освобождённый от немцев Люблин на польском военном самолёте. Никому ничего не сказав, Альберт и Метек Гаррисы исчезли. Вернувшись в Польшу, Альберт выступал на варшавских сценах, но вскоре после войны оказался в Швеции, затем в Южной Америке и умер в США в 1974 г. в полной безвестности. А вот Метек Гаррис остался в Польше и стал там умеренно известным эстрадным певцом. Комитет по делам искусств СССР, в ведении которого находился в том числе и Госджаз БССР, расценил побег Гаррисов как дезертирство и сначала потребовал снять с репертуара все написанные ими песни — но таковых оказалось слишком много. Тогда с песен сняли... имена авторов музыки и текста. Поэтому имена авторов, например, всенародно популярной песенки «Мандолина, гитара и бас» — композитора Альберта Гарриса, а заодно уж и автора текста Юрия Цейтлина — в СССР не упоминались вплоть до 1988 г.

Состав оркестра продолжал меняться и пополняться. В мае 1945 г. в оркестр пришёл баритон-саксофонист **Борис Байдуков**, работавший ранее в Государственном джазе Молдавской ССР, а 7 мая 1946 г. на работу был принят 21-летний пианист из Курска, три года прослуживший в ансамбле Белорусского военного округа — **Вадим Людвиковский**, будущий руководитель Концертного эстрадного оркестра Всесоюзного радио, ведущего джазового биг-бэнда 1960-х гг. Рознер ощущал, что за годы войны в мире сменилось направление аранжировочного письма для джаз-оркестров, что в моде уже не Гарри Джеймс, которому он следовал ранее, а создатель «прогрессив-джаза» Стэн Кентон. А Людвиковский стремился писать аранжировки именно в этом новом направлении. Рознер сделал его одним из репетиционных дирижёров оркестра, и песню Людвиковского на слова Юрия Цейтлина «Джону было восемь лет» в современном свинговом духе с успехом исполняла Рут Каминска...

Правда, проработать у Рознера молодому пианисту пришлось всего три месяца.

Что случилось?



Эдди Рознер, 1945 г.

Ещё в марте 1946 г. Уинстон Черчилль, недавний премьер-министр Великобритании, а ныне глава ушедшей в оппозицию Консервативной партии, произнёс в Фултоне (штат Миссури, США) знаменитую речь, в которой требовал опустить «железный занавес» между «свободным миром» и Советским Союзом. Эту речь принято считать началом «холодной войны» между бывшими союзниками по антигитлеровской коалиции — США и Великобританией, с одной стороны, и СССР — с другой.

И в Советском Союзе началось встречное закручивание «идеологических гаек». Всё западное, в том числе — и в особенности! — в области культуры, стало подозрительным и нежеланным.

До полноценного начала «эпохи разгибания саксофонов», когда джаз — музыка, родившаяся в США — попал под негласный запрет почти на целое десятилетие, оставалось около полутора лет, но первые признаки её уже появились. И, увы, самым первым под ударом оказался самый «западный» в СССР джаз-оркестр — то есть оркестр Рознера.

14 августа 1946 г. в Москве Госджаз БССР сделал последнюю запись под руководством Эдди Рознера — танго «Прощай, любовь». А спустя четыре дня, 18 августа, газета «Известия», как и в далёком уже 1936 г., выступила застрельщиком новой антиджазовой кампании: на её страницах появилась рецензия на московские концерты белорусского оркестра — под многозначительным названием «Пошлость на эстраде».

Автором числилась Елена Грошева, старший инспектор Главного управления музыкальных учреждений Всесоюзного комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. Много лет спустя в беседе с Юрием Цейтлиным она, уже главный редактор журнала «Советская музыка», простодушно призналась, что статья стала результатом вызова к председателю Комитета по делам искусств Михаилу Храпченко. От него были получены «установки», которые касались «не только Рознера»... И эти «установки» повлекли появление во второй по значимости ежедневной газете СССР текста, который иначе как политическим доносом не назовёшь.

«Махровая пошлость, насаждаемая джазом Рознера на советской эстраде...

... ничего, что хоть сколько-нибудь отвечало бы вкусу советского зрителя, нет ни одной хорошей советской песни, ни одной белорусской народной мелодии, хотя джаз Рознера и именуется государственным коллективом Белорусской ССР...

...Полнейшая безыдейность, низкая профессиональная культура, расчет на отсталые вкусы... Как и прежде, восемь лет тому назад, игрой на трубе он [Рознер] демонстрирует объём своих лёгких, его трюки однообразны и мало относятся к музыке...

...Восьмой год джаз Рознера работает на советской эстраде. Естественно, можно было ожидать, что за это время коллектив и его руководитель приглядятся к нашей действительности, поймут запросы советского зрителя...

Пошлая музыкальная стряпня собственного изготовления заполняет почти всю программу джаза, быть может, и терпимую в каком-нибудь третьесортном варьете на задворках Западной Европы, но не на советской эстраде...

Белорусским организациям так же, как и Всесоюзному гастрольно-концертному объединению, пора, наконец, понять свою ответственность перед зрителями, которым чуждо «искусство» джаза Э. Рознера».

И организации верно поняли «свою ответственность».

Гастроли в Москве были срочно свёрнуты. И.о. художественного руководителя оркестра назначили Юрия Бельзацкого. Оркестр — без Рознера — отправили на гастроли на Кавказ. Рознер же попытался попасть на приём к старому покровителю, Пантелеймону Пономаренко, который был в Москве. Первый секретарь ЦК КП(б) Белоруссии заслуженного артиста БССР Рознера не принял, а через своего адъютанта полковника Абраимова предложил ему отправиться

в отпуск, успокоиться и отдохнуть. И даже передал две путёвки в Сочи: для Рознера и для его жены.

Дмитрий Драгилёв описывает последующие события точнее более ранних биографов:

«Не дожидаясь оргвыводов концертных организаций, Рознер сделал свой вывод. Он решил вернуться в Варшаву. Но поздно спохватился: регистрация бывших жителей Польши и их родственников, желавших покинуть пределы СССР, уже закончилась.

29-го (по другим данным — 28-го) ноября 1946 года наш герой был арестован во Львове органами государственной безопасности и через двенадцать дней доставлен на Лубянку.

Приведём цитаты из [состоявшейся на Лубянке] «беседы».

...Вопрос: В октябре 1946 г. вы получили отпуск и должны были выехать из Москвы для отдыха в Сочи. Непонятно, каким образом вы оказались в г. Львове, да и при том ещё на нелегальном положении?

Ответ: Я совершил перед советской властью тягчайшее преступление, которое выразилось в моем намерении бежать в Польшу. С этой целью я в ноябре 1946 года под предлогом выезда в дом отдыха переехал из г. Москвы в г. Львов и, перейдя на нелегальное положение, ждал наиболее благоприятного момента для осуществления своих изменнических намерений.

Вопрос: На такой акт измены мог пойти только враг советской власти... О каких же других причинах вы можете говорить?

Ответ. Прошу поверить, что врагом советской власти я не являлся. Наоборот, я был благодарен советскому правительству за то, что оно очень заботливо отнеслось ко мне и приютило меня в своей стране после того, как в 1939 г. я бежал из Польши от вторгнувшихся туда немцев... Проживая в Минске, я имел хорошую квартиру и персональную машину, зарабатывал много денег и абсолютно ни в чем не нуждался... В Советском Союзе мне была предоставлена огромная возможность для творческого роста, которой я не имел ни в одной из посещаемых мною стран. И, наконец, в 1943 году я был удостоен звания заслуженного артиста БССР.

Вопрос. И за всё это вы оплатили советскому правительству чёрной неблагодарностью и изменой?

Ответ. Да, я признаю это...

Вопрос. Так чем же, если не вашим враждебным отношением к советской власти, вы можете объяснить свои преступления?

Ответ: Враждебных советской власти взглядов у меня не было. Правда, прожив всю свою жизнь в капиталистических странах и только последние 7 лет — в Советском Союзе, я за такой короткий срок не смог перевоспитать себя и советским человеком, в полном смысле этого слова, не являлся. Однако искренне заявляю, что в основе моего преступления лежат не политические, а другие причины.

Вопрос. Говорите конкретнее, какие именно?

Ответ. Прежде всего на меня очень плохо повлияла статья Е. Грошевой под заглавием «Пошлость на эстраде», помещённая в августе 1946 года в газете «Известия», где программа моего джаза была подвергнута резкой критике. Этой статьёй я был обижен, так как считал её неправильной, и у меня создалось впечатление, что для советского зрителя я как артист потерян. [...]

Наконец, за границу я намеревался бежать ещё и потому, что мне очень хотелось повидаться со своей 70-летней матерью — Рознер Розой, проживающей в г. Сан-Паулу в Бразилии, которая в 1945 году прислала мне письмо и просила во что бы то ни стало приехать к ней. Вот, собственно, и всё, что я мог показать о причинах, побудивших меня бежать за границу.

Вопрос. Нет, это далеко не всё. Известно, что, намереваясь бежать за границу, вы руководствовались совершенно иными соображениями. Скажите прямо, как давно вы занимаетесь шпионажем против СССР?

Ответ. Утверждаю, что с иностранными разведками я никогда связан не был.

Вопрос. Вы подавали официальное заявление в советские правительственные органы о разрешении вам выехать за границу?

Ответ: В конце августа или начале сентября 1946 года я написал было ходатайство в Верховный Совет СССР о разрешении мне выехать в Польшу, но... решил это заявление не посылать. Однако, имея всё же желание уехать из СССР, я спустя несколько дней подал заявление в польское посольство в Москве, в котором просил оформить мой выезд в Варшаву.

Вопрос. Как отнеслись к вам в польском посольстве?

Ответ. В польском посольстве мне сообщили, что моё заявление будет рассмотрено и о результатах я буду поставлен в известность. Подождав после подачи этого заявления около месяца, я никакого ответа из польского посольства не получил и, узнав, что во Львове

происходит регистрация польских граждан, желающих выехать на родину, решил уехать туда, считая, что таким путём мне быстрее удастся попасть за границу.

Вопрос. Но вы же гражданин Советского Союза, какое отношение могла иметь к вам регистрация польских граждан, проводившаяся во Львове?

Ответ. По существу никакого. Но таким путем, как мне говорили, я мог бы быстрее уехать за границу... По прибытии во Львов я встретился... с членом польской комиссии по эвакуации Дрезнером и он указал, что он оформит мне все необходимые документы для выезда в Польшу с эвакоэшелоном. При разговоре со мной Дрезнер подтвердил это и вначале предложил мне вылететь в Польшу под другой фамилией, но когда я не согласился, он обещал приобрести документы на мою настоящую фамилию, предупредив лишь о том, чтобы о нашем сговоре я никому не говорил.

Вопрос. Что потребовал от вас Дрезнер за изготовление подложных документов?

Ответ. Прежде всего Дрезнер заявил, что на покрытие расходов, связанных с изготовлением документов, я должен заплатить его людям 20 тысяч рублей. Кроме того, он потребовал, чтобы в случае организации мною в Варшаве своего ансамбля я взял его к себе на должность администратора или директора. Я обещал и дал об этом письменное обязательство.

После этого Дрезнер посоветовал мне возвратиться в Москву и ждать его вызова, что я и сделал. 11 ноября от Дрезнера я получил телеграмму, в которой он просил меня немедленно вместе с семьей выехать во Львов. На следующий день я продал всю имеющуюся у меня мебель и покинул Москву.

Как только я прибыл во Львов, ко мне явился Дрезнер и сообщил, что все документы для выезда за границу уже готовы и что 18 ноября эшелон должен отойти в Польшу. После этого сообщения я, по указанию Дрезнера, вручил пришедшему с ним человеку 20 тысяч рублей. Кто этот человек, я не знаю.

Вопрос. Дрезнер вам вручил фиктивные документы для выезда за границу?

Ответ. Нет, Дрезнер на руки мне этих документов не дал. Он мне сказал, что все документы переданы им куда следует и перед отходом эшелона он сам меня посадит в вагон, однако этого не случилось, так как накануне выезда я был арестован».

Следствие продолжалось ещё семь месяцев. 27 июня 1947 г. Рознер в последний раз расписался в протоколе. 7 июля постановлением Особого совещания МГБ СССР, т.е. во внесудебном порядке, гражданин СССР Адольф Игнатьевич Рознер был приговорён к 10 годам заключения в исправительно-трудовых лагерях по статье 58-1а УК РСФСР. Этот пункт статьи предусматривал расстрел с конфискацией имущества или 10 лет лагерей с конфискацией имущества — за «измену Родине».

Как именно обвинение в «измене Родине» могло быть применено к уроженцу столицы совсем другого государства, объяснено не было.

26 октября 1947 г. бывшего заслуженного артиста Белорусской ССР этапировали в Хабаровск. Музыкант был помещён в 3-е отделение краевого управления исправительно-трудовых лагерей и колоний, записан в «бригаду культурно-воспитательной части».

В ГУЛАГе тоже была своя система учреждений культуры. Были оркестры, были целые театральные труппы. Рознеру было поручено собрать из заключённых эстрадный оркестр.

В документальном фильме «Джазмен из ГУЛАГа», сделанном во Франции в 1999 г. Натальей Сазоновой и Пьером-Анри Сальфати, бывший узник Освенцима Мордехай Браун рассказывает, что Рознер буквально спас его в Хабаровлаге. У Брауна не было одной руки, в лагере он работал в дезинфекционном отделении, ни на чём играть не умел, не знал нот. Но у него был музыкальный слух. Рознер предложил ему научиться играть на тубе: ведь тубисту для игры нужна всего одна рука... И Браун научился!

Дмитрий Драгилёв пишет:

«Эдди поселили отдельно, в маленьком деревянном домике — бывшем лагерном изоляторе... Привилегированному арестанту привезли пианино, смонтировали душевую и даже “дневального” прикомандировали, который и пайку приносил, и при уборке помогал.

И Эдди снова стал гастролировать. Только теперь его гастроли проходили на маршруте длиной в 640 километров — от Хабаровска до Советской Гавани. Всё чаще случались “корпоративные встречи”: то поиграть в клубе МВД попросят (ныне в этом здании работает Хабаровский драматический театр), то в ведомственном пионерском лагере имени Дзержинского (который стал чем-то вроде репетиционной базы) побудку сыграть. И регулярно на агитпункте.

В 1949 году Эдди получил такую характеристику от начальства:

“З/к Рознер Адольф работает руководителем джаза в лаготделении № 3, к своим обязанностям относится добросовестно, имеет хорошие

отзывы со стороны заключенных, имеет также благодарность от начальника лаг. пункта № 2. Поведение в быту и на работе хорошее. Нарушений режима не имеет. Административным взысканиям не подвергался. Мать его проживает в Бразилии. Жена и дочь — в г. Львове».

Эдди еще не знал, что его гражданская жена Рут уже давно не во Львове, а в кокчетавской ссылке, а дочь Эрика живет в Москве у старинной подруги семьи...»

В 1949г. Рознера перевели в Комсомольск-на-Амуре, где он возглавил «культурно-воспитательную бригаду» более крупного лагеря. А осенью 1951-го возымили действие постоянные просьбы Рознера перевести его на Север, где применялись «зачёты рабочих дней» и возможно было закончить срок чуть раньше. Музыканта отправили в столицу колымских лагерей — Магадан, и там он собрал новый джаз-оркестр в системе «Центральной культбригады Маглага», во главе которой стояла танцовщица Марина Бойко-Прокофьева. У Рознера, мужчины неистового, но в то же время романтического темперамента, завязалась с ней связь. Впрочем, оркестром он руководил без всякой скидки на личные отношения. Характеристики в его деле документируют кипучую деятельность руководителя лагерного джаза:

«З/к Рознер работает в лагпункте музыкальным руководителем и дирижёром оркестра. В четвёртом квартале з/к Рознер проделал большую работу по подготовке новогоднего концерта, в своей работе Рознер не считается с личным временем. Нарушений лагерного режима не имеет. В четвёртом квартале принял участие, как лично, так и с оркестром, в пятидесяти концертных выступлениях. За большую работу по подготовке новогодних концертов награждается зачислением рабочих дней за октябрь и ноябрь месяцы... (1951)

«...З/к Рознер работает в культбригаде в качестве музыкального руководителя, дирижёра и оркестровщика. В течение 4-го квартала 1952 года проделал большую работу по оркестровке всех исполняемых музыкальных номеров в трёх представленных концертных программах, дирижировал оркестром каждого концерта и выступал в них солистом-скрипачом. Культбригадой с участием Рознера дано 57 концертов. Заключенный Рознер достоин получения зачетов за 4-й квартал по особо выдающейся оценке».

Весь 1953 г. Рознер писал прошения на имя председателя Совета Министров СССР Георгия Маленкова и своего старого покровителя — Пантелеймона Пономаренко, который в эти годы был уже не руководителем Белоруссии, а министром культуры всего СССР. И весной 1954 г. эти прошения наконец возымили действие. Прокурорская проверка по делу артиста заставила Верховный Суд СССР сделать следующие выводы:

«Как видно из материалов дела: Рознер А. в 1946 году, после неудавшейся попытки официальным путем выехать на постоянное жительство в Польшу, связался с польским представителем по репатриации польских граждан в г. Львове и при его посредстве пытался незаконным путем выехать в Польшу, но был арестован. Отбывая наказание, в своих жалобах признаёт, что не совсем легально оформил свой выезд в Польшу, но отрицает своё намерение бежать в Америку. МВД СССР в своём заключении считает, что согласно советско-польским соглашениям от 6 июня 1945 года Рознер как бывший польский гражданин имел право выехать в Польшу, но упустил эту возможность и пытался выехать незаконным путем, то есть совершил преступление. На основании изложенного и соглашаясь с доводами протеста генерального прокурора, также учитывая, что преступление А. Рознера подлежит переквалификации со статьи 58 1(А), а это обвинение в связи с Указом Верховного Совета СССР от 1953 года подлежит прекращению, Военная коллегия Верховного Суда СССР определила: отменить постановление особого совещания в части Адольфа Рознера, дело прекратить и А. Рознера из-под стражи освободить».

Это не была чаемая Рознером полная реабилитация. Но это была свобода. 22 мая 1954 г. Эдди Рознер был освобождён и всего через три недели (не всем так везло, многие дожидались отправки «на материк» месяцами) отправился из Магадана в Москву...

Чтобы создать в Москве новый джазовый оркестр!

Новый коллектив Рознера был собран буквально через несколько месяцев при Мосэстраде — региональной гастрольно-концертной организации, которая через пару лет вошла в состав Всероссийского гастрольно-концертного объединения, в 1964 г. преобразованного в Росконцерт. Эти три организации последовательно становились «хозяевами» нового рознеровского коллектива вплоть до 1971 г., когда после 16 лет работы Эдди Игнатъевич оставил руководство московским оркестром.

Набирая новый состав, Рознер вызвал в Москву часть бывших соратников по Госджазу Белоруссии: в московский оркестр вошли и те, кто когда-то бежал в СССР из разорённой войною Польши — скрипач/вокалист Павел Гофман и гитарист/вокалист Луи Маркович; и те, кто влился в рознеровский состав уже в 1943–45 гг. — трубач Юрий Цейтлин, скрипач Валентин Меликян... А вот музыкальный руководитель бывшего Госджаза БССР Юрий (Ежи) Бельзацкий, тоже бежавший от нацистов из Польши в 1939 г., в Москву не поехал — он в это время уже давно работал главным дирижёром минского Театра музыкальной комедии; но зато он отправил в Москву уцелевшие партитуры прежнего Госджаза, что очень помогло Рознеру в формировании первоначального репертуара оркестра Мосэстрады.

Три музыканта нового коллектива до 1946 г. работали в Джаз-оркестре Всесоюзного радиокомитета под руководством Александра Цфасмана: скрипач Лев Беймшлаг и два тромбониста — Тойво Кохонен и Михаил Фурсиков. А вот барабанщик пришёл совсем молодой — 26-летний **Борис Матвеев**, выпускник Гнесинского училища по академическим ударным, а в джазе — ученик прославленного Лаци Олаха. Молод был и трубач **Григорий Домани**. Современным эстрадным репертуаром оркестр снабдил музыкальный руководитель Государственного эстрадного оркестра РСФСР п/у Леонида Утёсова — Вадим Людвиговский, тот самый, что проработал у Рознера в Минске несколько месяцев в 1946 г. и сохранил добрые отношения с бывшим «шефом».



Эдди Рознер и оркестр Мосэстрады, 1955 г. В группе скрипок второй справа — Павел Гофман

Большую часть этого состава оркестра Мосэстрады мы можем увидеть в одном из самых популярных кинофильмов 1950-х гг. «Карнавальная ночь» (1956) — дебютный полнометражный фильм 28-летнего кинорежиссёра Эльдара Рязанова — стал культурным символом своей эпохи как первая советская музыкальная комедия периода «оттепели». Впервые за долгие годы джаз был представлен в этом фильме не как продукт загнивания капиталистического Запада, по предписаниям сталинской эры, а как положительная сила, как прогрессивная часть современной советской культуры. Песни, которые написал для фильма латвийский композитор Анатолий Лиепиньш (в советском обиходе Лепин) были не так чтобы современным джазом середины 1950-х (скорее, старомодной джазовой / свинговой эстрадой предыдущих десятилетий), но для советской публики

даже это было глотком свежего воздуха. В 1956 г. на этот фильм было продано почти 50 миллионов билетов.

Все музыкальные номера в фильме исполнил оркестр Мосэстрады под управлением Эдди Рознера — вот только сам бэндлидер не появлялся на экране: снимать его, не полностью реабилитированного, а только освобождённого по переквалификации и прекращению дела, было «не рекомендовано». Вместо Рознера оркестром на экране дирижировал актёр Феликс Яворский. Но зато в этой киноленте прозвучало первое в послевоенном советском кино джазовое соло на барабанах, которое блестяще исполнил Борис Матвеев. За роялем в оркестре можно видеть нового музыкального руководителя оркестра Мосэстрады: вместо покинувшего Мосэстраду в 1955 г. Генриха Ляховского эту роль репетиционного дирижёра и аранжировщика — правой руки художественного руководителя оркестра — взял на себя пришедший из эстрадного оркестра Центрального Дома культуры железнодорожников п/у Дмитрия Покрасса выпускник композиторского отделения Московской консерватории **Юрий Саульский**. С Саульским в снявшийся для «Карнавальная ночь» оркестр пришло много «молодой крови»: мы видим на экране, например, 20-летнего саксофониста **Алексея Зубова** — он в это время репетирует у Саульского в Джаз-оркестре Центрального дома работников искусств, с которым через год будет успешно участвовать в VI Международном фестивале молодёжи и студентов, а в будущем станет одним из самых ярких солистов-импровизаторов в советском джазе...



Режиссёр Эльдар Рязанов и Эдди Рознер на съёмках фильма «Карнавальная ночь», 1956 г.

Оркестр Эдди Рознера продолжал работать и в 1960-е гг. В середине десятилетия Рознер значительно обновил состав, и к нему пришли работать многие молодые джазмены-импровизаторы той поры. Ярчайшим моментом истории оркестра в тот период стало выступление на IV Московском джаз-фестивале летом 1967 г., где оркестр ждал феноменальный успех.



Эдди Рознер на Московском джаз-фестивале 1967 г. в ДК МИИТ. В группе саксофонов третий справа — ленинградец Геннадий Гольштейн. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза

Ещё в 1996 г. один из музыкантов, работавших с Рознером в 1960-е — пианист и композитор **Николай Левиновский** — написал об этом периоде жизни Эдди Игнатьевича большой очерк, первоначально вышедший в нью-йоркской газете «Новое русское слово», а затем переданный автором для публикации на портале «Джаз.Ру» к 90-летию со дня рождения Рознера (2000):

«В середине 60-х годов Рознер совершил революционные перемены в своем оркестре — он полностью обновил его состав, пригласив в него самых лучших джазменов того времени — Геннадия Гольштейна, Константина Носова, Давида Голощёкина и других. Музыкальным руководителем нового бэнда стал один из лучших аранжировщиков советского джаза, рижанин Виталий Долгов.

К сожалению, революционный период продолжался недолго. Дело в том, что если раньше оркестр был нейтральной группой статистов, то теперь он превратился в клуб радикальных, проамерикански настроенных джазменов, не признающих ничего, кроме джаза, не желающих считаться ни с какими идеологическими установками и ни в грош не ставящих достижения советской эстрады. Возникла опасная для Рознера ситуация: новый оркестр — великолепный джаз самой современной ориентации — никак не вписывался в сложившуюся картину советской

музыкальной эстрады, он был слишком элитарен. Я был свидетелем того, как публика, пришедшая на обычный эстрадный концерт, без особого энтузиазма принимала изысканные оркестровые пьесы с великолепными соло Гольштейна и Носова. Теперь, четверть века спустя, становится понятным, почему такой блестящий бэнд был обречен на неуспех: предлагая чистый джаз, оркестр Рознера опережал время, и массовый слушатель, воспитанный на советской песне, не понимал его.

Осложнялась ситуация и внутри оркестра. Джазмены не очень-то склонны были считаться с авторитетами и весьма недвусмысленно дали это понять Рознеру. Возникла обида. Выходило, что Рознер в своем собственном оркестре становился лишней фигурой. Необходимо было принять срочные меры. Когда музыканты ушли в отпуск, им вслед полетели телеграммы — «Вы уволены».

Позже Рознер с нескрываемым раздражением рассказывал, как все эти «боги» отравляли ему жизнь: «Золотко, вы не поверите, как я любил этих ребят. Генка — о, это чудный парень. Костя — изумительный тромпетист, высший класс! Но я вам говорю, эти ребята умели не только играть джаз, они ещё хорошо пили мою кровь! Вы подумайте, я делаю программу, я старый эстрадный волк, я знаю, как это делается. И вот эти «боги», что они вытворяют? Второй звонок, я иду на сцену, и что вы думаете — оркестра нет! Холера, в чем дело? Вдруг появляется этот пижон, как его, Додик (*Давид Голощёкин, в то время пианист оркестра. — К.М.*), в пальто и в шляпе — а уже третий звонок — и говорит: «Ну, что будем играть, патрон?» Я говорю, золотко, будем играть нашу программу. А он, наглец, мне в ответ: «Мы не за тем сюда ехали, чтобы играть это г...!» Ну, я им показал, какое они золото — отправил всех по домам. Поверьте, было жаль. Чудные, чудные ребята».

В 1968 г., вскоре после увольнения «чудных, чудных ребят», Рознер искал новое пополнение для оркестра: его не оставляла мысль играть современный джаз, а не только ставшую уже старомодной эстраду прежних времён. В поле его зрения попал базировавшийся в Саратове квартет выпускника тамошней консерватории пианиста Николая Левиновского, где играли саксофонист **Владимир Коновальцев**, контрабасист **Николай Николенко** и барабанщик **Виктор Епанешников**. Вскоре Левиновский получил от Рознера вызов в Москву со всем квартетом.

Последующие события в воспоминаниях Николая Яковлевича изложены следующим образом:

«Эдди Рознер встретил меня как старого знакомого и сказал: «Золотко, играйте что-нибудь для меня. — Что сыграть, Эдди Игнатьевич? — Холера, шмаляй самый настоящий джаз!» Манера разговаривать,

лексикон, неподражаемый польско-еврейский акцент Рознера были притчей во языцех. Иногда он даже утрировал, слегка кокетничая своим западным происхождением.

Я объявил ребятам, что нас хотят послушать. Мы расположились на сцене. Было ясно: они купили “кота в мешке” и теперь хотят убедиться, что не ошиблись. Мы играли, как с цепи сорвавшись и, видимо, понравились, потому что нас приняли на работу и установили высшие оклады...

Мы пришли в оркестр, когда он был на закате. На советской эстраде гремели другие имена... В оркестре наблюдалась борьба поколений. Молодёжь, вроде нас, стремилась играть джаз, а “стариков” это раздражало. Сам Эдди Рознер дипломатично лавировал, понимая, что всё держится на молодых музыкантах. Я замечал, что он слегка ревновал, когда мы, молодёжь, начинали наши стихийные “джемы”. Что бы там ни было, он оставался музыкантом, и, мне кажется, мы своим энтузиазмом будили в нём артистическое чувство. Иногда он даже присоединялся к нашему музицированию. Мы с уважением уступали ему место, а он горячился: “Вы думаете, Рознер устарел, Рознер не понимает модерн-джаз. А это что, а это что?” И он начинал играть на рояле разные красивые, сочные аккорды...»

Так продолжалось до конца 1970 г.

И джазовая, и эстрадная сцена СССР к тому моменту необратимо изменились. В Росконцерте работало пять «эстрадных» оркестров — джазовых биг-бэндов расширенного состава: коллективы Эдди Рознера, Леонида Утёсова, Олега Лундстрема, Бориса Ренского и «ВИО-66» Юрия Саульского. Концертный эстрадный оркестр Гостелерадио п/у Вадима Людвиковского, эстрадный оркестр «Голубой экран» п/у Бориса Карамышева и Эстрадно-симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио п/у Юрия Силантьева представляли собой такие же биг-бэнды (два последних — тоже «расширенного» состава, то есть со струнной группой), и они не только работали в студиях, но и регулярно выступали на концертной сцене. В общем, рынок эстрадных оркестров в советской столице был перегружен. К тому же в стране начиналась новая волна эстрадной музыки: аудиторию у старомодных оркестров стремительно отбирали так называемые «вокально-инструментальные ансамбли» с электрогитарами и компактными духовыми секциями из трёх-четырёх инструментов, гораздо более мобильные в гастрольном плане — и, главное, гораздо более популярные у нового поколения слушателей, воспитанного уже не на джазе, а на «Битлз».

А Рознер всё больше чувствовал возраст. Он полысел, не было уже прежней лёгкости в движениях, подводил и «аппарат» — мышцы губ и зубы, на

которые трубач опирается при звукоизвлечении. Ещё в 1957 г. Эдди Игнатъевич попал в тяжёлую автокатастрофу под Днепропетровском, ему пришлось буквально заново переучиваться — привыкать к зубным протезам, на которые уже не получалось так же опираться, как на природные зубы. Всё чаще ему приходилось прибегать в оркестре к помощи трубача **Ивана Просенкова** по прозвищу «Пожарник», который должен был «на всякий пожарный случай» страховать «шефа» на высоких нотах, которые тот иногда уже не мог взять сам...

В 1970 г. Рознеру исполнилось 60. Он не дождался от государства никаких почестей — ни звания заслуженного артиста РСФСР (так и оставался заслуженным артистом Белоруссии: это звание ему вернули вскоре после освобождения из лагерей), ни юбилейного вечера в престижном зале, каких удостоивались и Цфасман, и Утёсов. И он, воспользовавшись тогдашней нормой о выходе на пенсию в 60, ушёл из Росконцерта. 22–26 декабря 1970 г. московский оркестр Эдди Рознера отыграл последние концерты — на гастролях в Горьком (ныне Нижний Новгород).

В 1971-м Рознеру предложили создать джаз-оркестр в Гомельской филармонии — провинциальной даже по меркам Белоруссии. И он его создал. Буквально за месяц репетиций в Гомеле появился современный джазовый биг-бэнд, игравший аранжировки контрабасиста **Игоря Кантюкова** и пианиста **Владимира Девяткина**. Оба приехали из Тулы, где только что завершилась история блестящего джазового оркестра **Анатолия Кролла**: тот, по иронии судьбы, принял в Москве даже не оркестр, а остатки штатного расписания рознеровского коллектива, на основе которого в том же году создал знаменитый в 1970-е оркестр «Современник». Кантюков и Девяткин прислушивались к самым современным образцам мирового оркестрового джаза: оркестрам Тэда Джонса и Мэла Луиса, Дона Эллиса, Франсиса Болана и Кенни Кларка. Мало того, в оркестр они вошли сыгранной ритм-секцией, в которую также входил ещё один туляк — барабанщик **Александр Симоновский**... Однако областная филармония «не потянула» джазовый оркестр, пусть даже и обычного, не расширенного состава, без струнной группы: бюджета на него не хватило. Последний советский коллектив Эдди Рознера проработал всего девять месяцев — с 10 января по 6 октября 1971 г.

Эдди Рознер вернулся в Москву, где у него уже много месяцев лежали в ОВИРе документы на выезд из СССР: год за годом он «долбил» всемогущий «отдел виз и разрешений», распорядившись возможностью выезда за пределы Советского Союза, просьбами выпустить его либо к сестре в США, либо к другой сестре в Западный Берлин (в то время — территория Федеративной Республики Германия, находившаяся в самом сердце другого немецкого государства, Германской Демократической Республики, которую контролировал СССР). И 12 февраля 1973 г. бывший гражданин СССР Эдди Игнатъевич Рознер вместе со своей последней советской женой Галиной Ходес вылетел из Москвы в родной Берлин.

В августе 1974 г. к нему выпустили дочь Ирину, родившуюся в Магадане от Марины Бойко-Прокофьевой. Она рассказывала биографу Рознера — Дмитрию Драгилёву:

«Поначалу он был очень позитивно настроен. Надеялся, что эхо его советской славы долетело и до Германии. Но увы. Так началась новая жизнь. Мне предстояло познакомиться с совсем другим отцом, который стал похож на какого-то клерка: он ходил с чемоданчиком, полным бумажек, писал на машинке бесконечные просьбы и петиции, заявления и ходатайства. Это его совершенно пригнуло...»

Рознер пытался предлагать партитуры для западноберлинской радиостанции RIAS, видимо, надеясь получить вакантное место руководителя её танцевального оркестра. Не получил: руководителем стал местный пианист, на 26 лет младше Эдди. Пытался создать собственный ночной клуб, чтобы играть там «ретро». Не получилось...

Драгилёв цитирует мюнхенский журнал «Бунте», который в 1975 г. напечатал большой материал о Рознере:

«Сорок лет берлинский джазовый музыкант мечтал вернуться в Берлин. Было ли это возвращение в общем и целом счастливым, он и сам не знает.

Но только сейчас, после того как разрешили выехать его дочери, Рознер может рассказать о своей жизни в Советском Союзе. Он был там суперзвездой и очень хорошо зарабатывал. А сейчас живёт на скромную пенсию в берлинском районе Кройцберг. И сочиняет русскую музыку для другого берлинца, который не является русским: для Ивана Реброва.

Блеск и нищета далекого от политики человека, хотевшего осчастливить мир звучащей гармонией».

Из сотрудничества с исполнителем русских песен Иваном Ребровым (настоящее имя Йоханнес Рипперт) ничего не получилось: тот так и не спел ни одной песни Рознера. Вообще волна моды на «русскую ностальгию» в ФРГ середины 70-х уже схлынула, и известный импресарио этого направления Фред Вайрих тоже не заинтересовался бывшим берлинским джазменом, которого не было в родном городе сорок лет. Рознер начал было работать управляющим в новом русском ресторане «Бояр», но оркестр этого заведения владельцы отдали другому музыканту...

Жарким днём 8 августа 1976 г. Эдди Рознер умер от сердечного приступа в арендованной квартире на Уландштрассе в Западном Берлине.

Его имя оставалось в СССР под запретом ещё долгих 12 лет. В 1970-е эмигранты подвергались в СССР полной «отмене»: их не просто переставали упоминать в СМИ — в случае с музыкантами их записи и съёмки в архивах государственных студий списывались и уничтожались... Для того, чтобы в 1988 г. ВФГ «Мелодия» после четырёх десятков лет официального забвения смогла переиздать на двух долгоиграющих виниловых альбомах серии «Антология советского джаза» записи Государственного джаз-оркестра Белорусской ССР под управлением Эдди Рознера, пластинки пришлось искать у коллекционеров. Многие так и не нашли. Но, так или иначе, на рубеже 1980–90-х гг. имя суперпопулярного бэндлидера смогло, наконец, занять подобающее место в истории отечественного джаза — несмотря на то, что его дважды, в 1946 и 1973-м, было приказано забыть. За три постсоветских десятилетия вышло три биографические книги



Обложка одного из виниловых изданий записей оркестра Эдди Рознера, ВФГ «Мелодия», 1988 г.

о Рознере, российские и французские кинематографисты сделали о нём успешный документальный фильм, несколько российских и белорусских джаз-оркестров, начиная с 1990-х, готовили и показывали тематические программы с восстановленными аранжировками рознеровского оркестра, не раз переиздавались сохранившиеся записи Госджаза БССР — как на компакт-дисках, так, в последнее время, и на цифровых платформах. Можно сказать, что, несмотря на все сокрушительные повороты судьбы, имя и музыка Эдди Рознера были спасены от забвения.

«Эпоха разгибания саксофонов» (1946–1954)

«Когда радио доносит до нашего слуха нестройный шум и грохот, звон битой посуды, гортанное завывание какого-то верблюжьего голоса, произносящего бессмысленные слова, речитатив, перемежаемый не то всхлипыванием, не то пьяной икотой, звуки неведомых инструментов, играющих аккорды, от которых мороз продирает по коже, — мы слышим музыку одичалых людей, музыку неслышанной умственной скудости, независимо от того, как она называется — джазовым свингом или буги-вуги».

Виктор Городинский «Музыка духовной нищеты» (1950)

11 февраля 1948 г. в истории музыки в СССР началась новая глава. Газета «Правда», орган Центрального комитета Всесоюзной коммунистической партии (большевиков), опубликовал принятое днём ранее постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” Вано Мурадели».



Первая страница газеты «Правда» от 11.02.1948

Премьера оперы в Москве состоялась 7 ноября 1947 г., в государственный праздник — годовщину Великой Октябрьской социалистической революции. Первые два представления прошли с успехом. Но 5 января 1948 г. на третий показ оперы пришёл «главный зритель» — глава коммунистической партии и советского правительства Иосиф Сталин.

Сталину опера не понравилась. Он, видимо, ожидал услышать в опере, действие которой происходило в предреволюционные годы на Кавказе, знакомые кавказские мелодии своей молодости. Но опера звучала слишком современно, в духе передовой симфонической музыки XX столетия. Единственную лезгинку в ней написал сам Мурадели. Кроме того (и, видимо, это было самым неприятным для человека, которого в эти годы вполне официально именовали «великий вождь и учитель всех народов»), в тексте оперы роль различных кавказских народов в истории русской революции трактовалась не так, как предписывала тогдашняя официальная идеология...

А в это самое время готовились радикальные изменения в области идеологического контроля партии над музыкальным искусством. И опера Вано Мурадели, земляка и поклонника Сталина — он тоже родился в Гори, только не в грузинской, а в армянской семье и при рождении звался Иван Мурадов — стала идеальным «спусковым крючком» для этих изменений.

Мурадели входил в оргкомитет Союза советских композиторов. Входили туда, по интересному совпадению, и остальные композиторы современного

направления, упомянутые в постановлении об опере Вано Ильича как представители «формалистического, антинародного направления в советской музыке»: Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев, Арам Хачатурян...

Постановление «Об опере...» было, так сказать, общедоступным текстом. Но был и секретный — постановление от 26 января 1948 г. «О смене руководства Комитета по делам искусств при СМ СССР и оргкомитета Союза советских композиторов СССР». Этим постановлением был снят со своего поста председатель Комитета по делам искусств Храпченко и распущен весь состав оргкомитета Союза композиторов. Новым председателем оргкомитета стал Борис Асафьев, а генеральным секретарём — Тихон Хренников. Обоих никак нельзя было назвать «формалистами» или «модернистами». В секретном постановлении уже содержались жёсткие персональные выпады против конкретных композиторов и даже конкретных национальностей Северного Кавказа, перекочевавшие затем и в открытый вариант, опубликованный в «Правде».

Слово «джаз» не фигурировало в постановлении. Там говорилось о современной музыке вообще, о современном академическом композиторском творчестве:

«Характерными признаками такой музыки является отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением “прогресса” и “новаторства” в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невротическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков. Эта музыка сильно отдаёт духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик».

Этот абзац не был заготовлен заранее: он вписан в проект постановления синим карандашом Сталина.

Негативная роль постановления 1948 г. была настолько очевидна, что — исключительный случай! — через десять лет, в разгар «оттепели», вышло постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий”, “От всего сердца”»: уже не Политбюро, а весь Центральный комитет правящей партии признавал, что «оценки творчества отдельных композиторов, данные в этом постановлении, в ряде случаев были бездоказательными»...

Именно с постановления 1948 г. обычно начинают историю «эпохи разгибания саксофонов», хотя началась она раньше — в августе 1946 г., выходом разгромной статьи об Эдди Рознере в «Известиях» (см. выше главу о Рознере).

Но именно после постановления 1948 г. были окончательно распущены все джаз-оркестры в СССР — кроме двух: Госджаз РСФСР п/у Леонида Утёсова стал Государственным эстрадным оркестром РСФСР, тот же трюк разрешили проделать и Государственному джаз-оркестру Армянской ССР. В утёсовском оркестре на год убрали со сцены саксофоны — саксофонисты вынуждены были заменять тембры «слишком американского» инструмента на гобои, кларнеты и флейты. Все остальные «госджазы» были расформированы, а только что (в 1947-м) прибывший в СССР из Шанхая джаз-оркестр Олега Лундстрема, которому посвящена сделующая глава этой книги, так и не успел стать Государственным джаз-оркестром Татарской АССР, и «эпоху разгибания саксофонов» оркестр репатриантов провёл в Казани на полуподпольном положении.

Ни одной записи в джазовой стилистике не было сделано в этот период. Ну, если не считать «Песню американского безработного» в исполнении «Гос. эстр. орк. РСФСР п/у Л. Утёсова» (так обозначено на «яблоке» пластинки), записанную весной 1952 г. в Ленинграде. Её, как мы помним, в годы молодости первопроходца советского джазоведения Леонида Переверзева приводили в пример юным поклонникам джаза как подлинно советский образец жанра (см. главу об Утёсове)... Это был один из немногих американских эстрадных номеров в исполнении советских артистов, который в то время широко звучал по всей стране. Песня «*Brother, Can You Spare A Dime?*» («Брат, дашь мне десять центов?») в оригинале действительно представляла собой монолог безработного, молящего



Обложка книги Виктора Городинского «Музыка духовной нищеты», 1950 г.

о подаянии; вот только написана она была в 1932 г., в разгар Великой депрессии в США, когда число безработных в самой богатой стране капиталистического мира достигало 15 миллионов. Песню написал еврейский эмигрант из дореволюционного российского Царства Польского — Джей Горни (настоящее имя Абрам-Яков Горнецкий) — на слова нью-йоркского поэта-эстрадника Йипа Харбурга, а прославили её певцы Бинг Кросби и Руди Вэлли, каждый со своей версией. Настоящий автор на этикетке советской пластинки, конечно, не упоминался: было написано «обработка Г. Узинга, перевод Л. Утёсова». Американская песня 20-летней давности в нарочито архаичной аранжировке скрипача утёсовского оркестра Густава Узинга

много лет преподносилась как политически верный, эстетически совершенный образец, единственно только и возможный для исполнения американского джазового репертуара в СССР. Перевод же, по некоторым сведениям, выполнил джазовый просветитель Сергей Колбасьев, который был репрессирован в 1937 г. и поэтому не мог быть упомянут на пластинке в 1952-м.

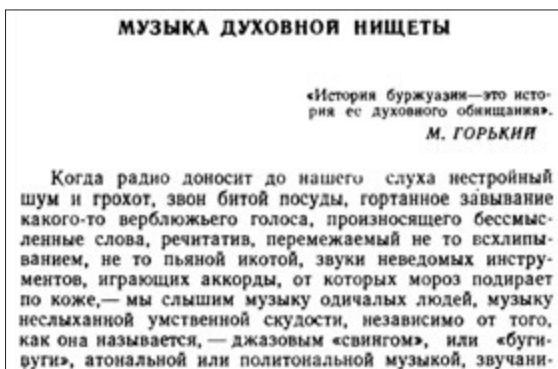
Официальный дискурс по отношению к джазу определялся книжкой музыковеда **Виктора Городинского**, бывшего помощника заведующего отделом культурно-просветительской работы ЦК ВКП(б), выпущенной в 1950 г. под названием «Музыка духовной нищеты» (сохранена орфография и стилистика оригинала):

«Задача современной джазовой музыки прямо противоположна задачам народно-танцевальной и песенной музыки. Она не возбуждает сильные, жизнерадостные чувства, а напротив, гасит и подавляет их. Она не увлекает порывистой страстностью, но гипнотизирует мертвенной, холодной механичностью своих ритмов, бедственным однообразием и скудостью музыкального материала... Язык джаза представляет собой варварскую мешанину изуродованных до неузнаваемости элементов разных языков, составивших джазовую амальгаму, дикий музыкальный “волапюк”, который способен выражать некоторые элементарные чувства и ощущения, но вовсе лишен способности выражать какое-либо идеи народа и пробуждать высокие человеческие чувства... Говорить о стилях джаза не приходится — для этого слишком бедны его идейные и художественные возможности. Да и самое развитие его очень ограничено и сводится в сущности лишь к изобретению некоторых новых приемов, главным образом ритмических и тембровых...

...Джазовая музыка не народна. Более того, она антагонистична народному искусству... Интонационный материал джазовой музыки слишком груб и непластичен для лепки точных и тонко обрисованных музыкальных образов, а сама культура джаза слишком элементарна для того, чтобы на её фундаменте создавать сколько-нибудь сложные и значительные музыкально-драматические построения».

Городинский, как главный редактор издательства «Музгиз» в послевоенные годы, не был, конечно, совсем уж неучем. Он был профессиональным музыковедом, ему в силу служебного положения дозволено было знакомиться с новейшими явлениями мировой музыки, к которым после появления «железного занавеса» доступ для рядовых исследователей в СССР, даже профессиональных музыковедов, был практически закрыт. Но в отношении его писаний о джазе проблема была очевидна: музыковед Виктор Городинский совершенно не знал джаза, который ему предписано было громить профессиональной критикой. Он не

разбирался в предмете, поэтому его оценки джазового искусства были совершенно произвольны и базировались на вульгарно-идеологическом подходе, основанном на пресловутом постановлении «Об опере Вано Мурадели» и, даже в большей степени, на замшелой статье писателя Максима Горького «О музыке толстых» (1928), которую лейб-музыковед с удовольствием цитировал в своей книге.



Страница из книги Виктора Городинского «Музыка духовной нищеты», 1950 г.

Владимир Фейертаг в своей книге «Джаз от Ленинграда до Петербурга» (самое новое издание — 2014) назвал книгу Городинского «*манифестом ультрапатриотического консерватизма*». Но мне кажется, что не патриотизм (даже с приставкой «ультра») был проблемой подхода Городинского. Воинствующее невежество маститого публициста, обласканного властями, шло вовсе не от патриотизма. Оно шло от нежелания изучить предмет. Оно шло от свойственного многим советским идеологам глубокого убеждения, что для права на критику целого направления музыкального искусства от лица государства достаточно только стоять на стороне государственной идеологии, а изучать это направление, слушать записи, а тем более уж читать о нём книги и т.д. — совершенно не обязательно.

Прав был дирижёр Геннадий Рождественский, который ещё в 1963 г., в годы «оттепели», написал о книге Городинского, что она «*изобилует невежественными высказываниями, преподносимыми читателю в грубой и вульгарной форме*». Но именно эти «невежественные высказывания» определяли на рубеже 1940–50-х гг. официальную позицию советских идеологических органов по отношению к джазу.

И тем не менее джаз в СССР не исчез окончательно. Несмотря на широко распространённый миф, в реальности **не существовало никакого документа, который запрещал бы джаз или регламентировал его**. Исполнение джаза в атмосфере официального неприятия этой музыки всего лишь негласно, но убедительно «не рекомендовалось», «не поощрялось». И это работало ничуть не менее эффективно, чем полный запрет: джаз если и продолжал существовать, то вне официального дискурса, в культурном и социальном подполье.

В интервью 2021 г., снятом для фильма «ДЖАЗ 100», старейшина российской джазовой историографии Владимир Фейертаг, сам пришедший к джазу именно в период «разгибания саксофонов», определяет эту эпоху так:

«Во всех постановлениях слово “джаз” вы не встретите. Но практическая политика была такова: запретить западные танцы, запретить фокстроты, запретить ритмичные танцы, как таковые — для того, чтобы молодёжь правильно воспитывалась... Начиная с седьмого и восьмого класса, а в то время было отдельное обучение, обучали общественным танцам: краковяк, падепатинер, венгерский бальный, ещё какой-то падекатр, полька, кадрили. Это всё танцы, где надо ходить с дамой; главное, чтоб тела не обнимались, потому что этот флирт — это нельзя... Когда я пришёл в танцевальный бизнес, то эти танцы были в репертуаре обязательно. Были сделаны аранжировки всех этих танцев, и было расписание — во втором отделении краковяк обязательно. Девочки выстраивались, танцевали всё это.

А фокстрот — это мог распорядитель танцев сказать: “Ну, сегодня вы себя хорошо вели, сыграй им фокстрот”. Тут все — “Ура-а-а!!!” — и танцевали. Во всяком случае, если это официальный танцевальный зал. Да, но существовали неофициальные танцевальные залы! Когда закрывались на ключ в каком-нибудь НИИ, нанимали оркестр и говорили: ребята, мы хотим танцевать. “Чаттанугу-Чучу” сыграйте! И я в таких работах участвовал. И по городу слонялась тысяча джазовых музыкантов, которые каждую субботу и воскресенье имели такие халтуры. Это всё в те годы, когда разгибали саксофоны — но всё это была нелегальщина, могли поймать».

Вместе с джазом и другими «чуждыми советскому народу» явлениями культуры, вроде современной «нефигуративной» живописи или жанра научной фантастики в литературе, под пресс идеологии попали и первые ростки молодёжных субкультур, отличавшихся по внешнему виду и поведению от среднестатистических комсомольцев. Главным их прегрешением перед советской властью был интерес к западной моде (и попытки ей подражать в условиях недоступности западных товаров) и к западной культуре, в том числе и к джазу. Сами себя эти молодые люди, принадлежавшие к тонкой прослойке второго поколения «советской знати» — дети дипломатов, высокооплачиваемых специалистов, министерских чиновников, артистов, но прежде всего партийных работников — называли в те годы «чуваками» и «чувихами». Но советские идеологические органы придумали для них специальный термин: «стиляги». Впервые это слово появилось в печати в сатирическом еженедельнике «Крокодил» в марте

* Мелодия американского композитора Гарри Уоррена «Chattanooga Choo Choo», которую в фильме 1941 г. «Серенада Солнечной долины» исполнял джаз-оркестр Гленна Миллера. — Авт.

1949 г. Фельетонист Дмитрий Беляев так и озаглавил свой сатирический текст: «Стиляга».

«...В студенческом клубе был литературный вечер. Когда окончилась деловая часть и объявили танцы, в дверях зала показался юноша. Он имел изумительно нелепый вид: спина куртки ярко-оранжевая, а рукава и полы зеленые; таких широченных штанов канареечно горохового цвета я не видел даже в годы знаменитого клёша; ботинки на нем представляли собой хитроумную комбинацию из черного лака и красной замши.

Юноша оперся о косяк двери и каким-то на редкость развязным движением закинул правую ногу на левую. Обнаружились носки, которые, казалось, сделаны из кусочков американского флага — так они были яркие.

Он стоял и презрительно сощуренными глазами оглядывал зал. Потом юноша направился в нашу сторону...

— А, стилияга пожаловал! Почему на доклад опоздал? — спросил кто-то из нашей компании.

— Мои вам пять с кисточкой! — ответил юноша. — Опоздал сознательно: боялся сломать скулы от зевоты и скуки...

Он сел. Но как сел! Стул повернул спинкой вперед, обнял его ногами просунул между ножками ботинки и как-то невероятно вывернул пятки: явный расчет показать носки. Губы, брови и тонкие усики у него были накрашены, а причёске “перманент” и маникюру могла позавидовать первая модница Парижа...

— Какой странный юноша, — обратился я к своему соседу-студенту. — И фамилия странная: Стиляга — впервые такую слышу.

Сосед рассмеялся:

— А это не фамилия. Стилягами называют сами себя подобные типы на своем птичьем языке. Они, видите ли, выработали свой особый стиль — в одежде, в разговорах, в манерах. Главное в их “стиле” — не походить на обыкновенных людей. И, как видите, в подобном стремлении они доходят до нелепостей, до абсурда. Стиляга знаком с модами всех стран и времён, но не знает... Грибоедова. Он детально изучил все фоксы, танго, румбы, линды, но Мичурина путает с Менделеевым и астрономию с гастрономией... Стиляги не живут в полном и в нашем понятии этого слова, а, как бы сказать, порхают по поверхности жизни...»

Д. Беляев «Стиляга» (Из серии «Типы, уходящие в прошлое»).
«Крокодил», № 7, 1949 г.



Страница из журнала «Крокодил» № 7, 1949 г.

Только после смерти И.В. Сталина в марте 1953 г. общественная атмосфера начала медленно эволюционировать в сторону смягчения жёстких запретов в культурной политике. Начиная с 1954/55 учебного года, раздельное обучение мальчиков и девочек было отменено во всех учебных заведениях. В Государственном эстрадном оркестре РСФСР саксофонисты вновь с облегчением взяли в руки свои штатные инструменты, которые так и не удалось «разогнуть». А в журнале «Советская музыка» в 1955 г. вышла первая с середины 1920-х музыкально-ведческая статья о джазе, трактовавшая джаз не как исключительно «музыку духовной нищеты», но как «высокооригинальное искусство, обладающее богатейшими выразительными возможностями». Это писала доктор искусствоведения **Валентина Конен**, которой в 1951–53 гг. в ходе официальной антисемитской кампании — «борьбы с безродными космополитами» — разрешено было преподавать только в Уральской консерватории в Свердловске.

В 1955 г. Валентина Джозефовна, родившаяся и выросшая в США дочь предреволюционного российского эмигранта-марксиста, смогла вернуться к работе в столице. Публикация в «Советской музыке» стала важным сигналом для ушедшего в полуподполье советского джазового сообщества: всего через



Валентина Конен, 1946 г. Центр исследования джаза

носит у нас это название. Большой частью это гибрид, образовавшийся от скрещивания дореволюционной бытовой музыки с упрощёнными ритмами и инструментальными звучаниями джаза. В том, что у нас называется джазом, нет ни циничности коммерческого джаза, ни острой выразительности его импровизационного прототипа».

Валентина Конен. «Легенда и правда о джазе». «Советская музыка», № 9, 1955

Советские джазмены поняли верно: им предлагалось искать будущее своего искусства на путях «острой выразительности» импровизационного джаза. И вторая половина 1950-х стала временем именно таких поисков — в ходе которых неизбежно последовали и находки.

пять лет после выхода «Музыки духовной нищеты» главное музыковедческое издание страны рассказывало, что не всё в джазе — коммерция и «буржуазная бездуховность», что да, есть в Америке «коммерческий джаз», который сводится к развлекательности, но есть и творческий, передовой «импровизационный джаз». И в СССР джаз совсем не таков, как в США:

«В Советском Союзе джаз в настоящее время очень далек от обеих разновидностей американского джаза. По существу, всякая музыка лёгкого жанра, использующая некоторые разрозненные элементы джазового музыкального языка,

НОВОЕ НАЧАЛО. ВОЗРОЖДЕНИЕ ДЖАЗА В СССР

В середине 1950-х в Советском Союзе началась политическая и культурная «оттепель». В 1957-м в СССР на Шестой международный фестиваль молодёжи и студентов приехали десятки тысяч молодых людей со всего мира, в том числе множество джазовых ансамблей, и молодые советские джазовые музыканты впервые играли наравне с зарубежными коллегами, осознавая себя частью мировой джазовой сцены. А в 1960-е началась эпоха джазовых фестивалей — мощный фактор роста самосознания нового поколения джазовых артистов, и советская монополия звукозаписи, фирма «Мелодия», выпустила первые пластинки с записями современного джаза в исполнении молодых джазменов СССР.

Мало того, именно в 1960-е джаз впервые регулярно зазвучал по общенациональному радио: первопроходцем джазовой темы на Всесоюзном радио СССР и одним из первых советских джазовых критиков стал профессиональный музыковед **Аркадий Петров** (1936–2007). В то время официальная квалификация музыковеда была ещё непременным требованием для занятий музыкальной критикой. Его программа «**Радиоклуб Метроном**», 97 раз вышедшая в эфир в рамках молодёжного вещания Всесоюзного радио («Радиостанция Юность») в 1965–67 гг., стала «окном в джаз» для тысяч людей по всей территории бывшего Союза. Часть выпусков программы вместе с Петровым вели также первопроходец русского «джазоведения» или культурологии джазового искусства на русском языке **Леонид Переверзев** (1930–2006) и яркий проповедник джаза, первый историограф джазового искусства в нашей стране, критик и продюсер **Алексей Баташёв** (1934–2021). Сделанные Петровым в студии Всесоюзного радио записи множества ведущих джазовых музыкантов Советского Союза стали серьёзным фактором самоосознания джазового движения: в условиях, когда в столице огромной страны на запись музыки официально работала только одна профессиональная студия звукозаписи — «Мелодия» — возможность использовать принадлежавшие Гостелерадио прекрасные студии Дома звукозаписи (впоследствии Государственный Дом радиовещания и звукозаписи — ГДРЗ) была уникальным инструментом сохранения музыкального наследия советского джазового искусства. Часть этих плёнок была списана и размагничена после увольнения Петрова из Гостелерадио весной 1973 г., но значительное количество записей на магнитной ленте Аркадий Евгеньевич чудесным (и не вполне легальным) образом вынес из Радиодома, подменив их рулонами чистой ленты, и через некоторое время передал в фонотеку Музыкального училища им. Гнесиных. Уже в начале 2000-х уцелевшие записи по инициативе группы преподавателей Государственного музыкального училища эстрадно-джазового искусства были с согласия директора ГМУЭДИ Ирины Казуниной оцифрованы и спасены от забвения. Авторские права на них остаются не вполне ясными:

с одной стороны, Гостелерадио списало их ещё в 1973-м, а с другой... Надеюсь, этот вопрос будет решён, скажем, Центром исследования джаза, в распоряжении которого имеется копия сохранившихся записей советских джазовых музыкантов, сделанных на радио Аркадием Петровым.



Первопроходцы джазовой критики: Леонид Переверзев, Аркадий Петров, Алексей Баташёв. Фото середины 1970-х гг. Центр исследования джаза

Рассказ об эпохе «нового начала» я начну с трёх имён, значение которых в истории отечественного джаза выходит далеко за хронологические пределы этой главы. Олег Лундстрем, Иосиф Вайнштейн и Юрий Саульский не стояли в истории отечественного джаза особняком: они активно воздействовали на формирование целых поколений музыкантов, и при этом роли, сыгранные ими в российской джазовой истории, не укладываются в рамки периодизации, поэтому рассказ о каждом из них захватывает сразу несколько разных эпох.

Олег Лундстрем (1916–2005)

Роль Олега Лундстрема в истории российского джаза трудно переоценить. Начнём с того, что его личная история началась далеко за пределами родной страны: впервые Олег Леонидович встал во главе джазового оркестра в Харбине, городе на севере Китая, ещё в 1934 г. И продолжал руководить джазовым биг-бэндом дольше всех в мире: семьдесят лет! Оркестр Олега Лундстрема прошёл через все перипетии и преграды бурной истории XX века — создание первого состава в Харбине, переезд в Шанхай в 1936-м, возвращение в СССР в 1947-м, жизнь в Казани, триумфальный приезд в Москву в 1957-м — до последних дней жизни своего создателя: хотя повседневное руководство Государственным камерным оркестром джазовой музыки осуществлял в 2003–2005 гг. Георгий Гаранян, Олег Леонидович



Олег Лундстрем. Фото:
Павел Корбут, 2000.
Журнал «Джаз.Ру»

оставался на своём посту художественного руководителя и иногда появлялся со своим коллективом на сцене. Под слегка изменённым названием — Государственный камерный оркестр джазовой музыки имени Олега Лундстрема — коллектив продолжает выступать и к моменту завершения работы над этой книгой, то есть через 88 лет после создания первого состава в Харбине и через 17 лет после ухода своего создателя из жизни.

Даже самое краткое последовательное перечисление событий жизни Олега Леонидовича Лундстрема рисует очертания одной из самых ярких биографий в истории отечественного джаза.

2 апреля 1916 г. в забайкальском городе Чита в семье преподавателя городской гимназии, обрусевшего шведа Леонида Францевича Лундстрема и его жены Галины Петровны родился сын Олег, а годом позже — второй сын, Игорь.

Трянули революция и гражданская война, в ходе которых забайкальский край был отрезан от Советской России, но там вскоре был установлен просоветский режим — так называемая Дальневосточная Республика. В 1921 г. семья Лундстремов по документам ДВР переехала в Харбин (Маньчжурия, ныне — северо-восточный Китай), куда Лундстрема-отца пригласили на работу на КВЖД — Китайскую Восточную железную дорогу, построенную русскими в 1900-е гг. и находившуюся в концессии у России. Сначала он служил преподавателем физики в средней школе, а позже лектором Харбинского политехнического института.

Думали ли в 1898 г. Югович, Игнациус и князь Хилков, начиная строительство железной дороги в Китай, а инженер Шидловский — закладывая на берегу реки Сунгари первый барак будущего города Харбин, что они тем самым дают начало целой ветви российской культуры? Конечно, нет. Кто на рубеже XIX–XX веков мог предположить, что бурные исторические события 1917–22 гг. отрежут от России многотысячное сообщество работавших на КВЖД русских людей, а гражданская война пополнит их число новыми тысячами — как офицерами и солдатами разбитой Белой армии, так и множеством вынужденных эмигрантов с «неправильной», с точки зрения победившей красной власти, классовой принадлежностью?..

Олег и Игорь Лундстремы принадлежали к числу тех, кто не выбирал эмиграцию сознательно, но оказался за пределами родной страны по неумолимой логике истории. В 1932 г. Олег окончил коммерческое училище и поступил в основанный русскими в Харбине Политехнический институт, а параллельно — в «музыкальный техникум», который окончил по классу скрипки в 1935 г.

Начало 1930-х годов было ознаменовано в европейских «сеттльментах» на Дальнем Востоке поголовным увлечением новым танцем — фокстротом и, соответственно, новой музыкой — джазом. Первое время эта весёлая ритмичная музыка не привлекала особого внимания Олега, пока он, подбирая пластинки для очередной вечеринки, не наткнулся на пластинку практически неизвестного в то время за пределами США и Европы оркестра Дюка Эллингтона. Пьеса эта называлась «Дорогой старый Юг» («*Dear Old Southland*»). Она ошеломила Олега: он сразу понял, что творческая эллингтоновская ветвь джаза — не только музыка для ног, но нечто большее. Такое же впечатление пластинка произвела и на его друзей, молодых музыкантов, начавших приобщаться к современной музыке. Таким же образом «напали на след» Луи Армстронга, и с этого момента началось увлечение подлинным джазом. Понемногу музицировали, начали играть на танцах. А Олег пытливо изучал звучание оркестра и начал по слуху аранжировать и воспроизводить на фортепиано пьесы с пластинок.



Основатели оркестра: Алексей Котяков, Олег Лундстрем, Александр Гравис, Игорь Лундстрем, Илья Уманец. Коллекция Игоря Зисера, Казань

В 1934 г. молодые русские музыканты в Харбине решили собрать свой джаз-оркестр и руководителем выбрали, демократично проголосовав, Олега Лундстрема. Оркестр состоял из девяти музыкантов: два альт-саксофона, один тенор-саксофон (Игорь Лундстрем), две трубы (вторая — Алексей Котяков), один тромбон, фортепиано (Олег Лундстрем), банджо и контрабас в одном лице (Александр Гравис) и барабаны. Таков был первый состав оркестра Олега Лундстрема. Весь следующий год «лундстремовцы» набирали популярность в европейской общине Харбина: оркестр играл на балах, вечерах и выступал по местному радио.

В 1936 г. оркестр переехал на юго-восток Китая, в Шанхай — огромный международный портовый город, где существовала крупнейшая на Дальнем Востоке европейская община: в шанхайском «сеттльменте» в тот год жило больше 35000 европейцев и американцев; большинство этой общины (до 25000 человек) были русские. Правда, они же составляли и самую низкооплачиваемую часть «белого» Шанхая — в отличие от процветавших международных торговцев

и многочисленных авантюристов из Западной Европы и США, большинство «русских шанхайцев» оказались в городе как беженцы или вынужденные переселенцы и в массе своей жили в крайне стеснённых условиях. Но именно здесь началась успешная профессиональная деятельность оркестра Олега Лундстрема.



Основатели оркестра: «Шанхайская девятка» — состав оркестра Олега Лундстрема 1935–1936 гг. Верхний ряд: Илья Уманец, Олег Лундстрем; нижний ряд: Игорь Лундстрем, Александр Онопюк, Владимир Серебряков, Александр Гравис, Виталий Серебряков, Алексей Котяков, Анатолий Миненков. Коллекция Игоря Зисера, Казань

Первым местом его работы был отель «Янцзы», затем музыканты играли в популярном в городе боллруме (танцзале) *Majestic*. В этот период русский оркестр был уже хорошо известен в городе — настолько, что иногда (в 1937-м и в 1940-м) даже выезжал на летний сезон в курортный город Циндао. В оркестре в это время работало уже 11 человек. Помимо американского джаза, Лундстрем начал в этот период исполнять в джазовой обработке и русские песни: он сделал аранжировки «Песни о капитане» Дунаевского, песни «Чужие города» Александра Вертинского, советского мегамита «Катюша» Матвея Блантера и др. У русской части слушателей они пользовались большим успехом и выгодно выделяли оркестр Лундстрема среди других шанхайских русских коллективов. А они были: до лундстремовского оркестра, например, «лучшим джасом Дальняго Востока» (значительная часть местных русских не приняла ни советскую реформу орфографии, ни «советское» написание слова «джаз», предложенное Валентином Парнахом в 1922-м) считался *Ermoll's Orchestra* — оркестр из 14 музыкантов, во главе которого стоял барабанщик Серж Ермолл, он же Сергей Ермолаев — как и большинство его оркестрантов, бывший кадет Хабаровского корпуса, а следовательно — белоэмигрант. Кстати говоря, некоторые авторы утверждают, что именно Ермолл был, вместе с Александром Вертинским и Раисой Блох, соавтором песни «Чужие города».

Вершина популярности Лундстрема в Шанхае — выступление в самом престижном боллруме *Paramount*. В оркестре было уже 14 человек, и Олег Лундстрем теперь практически не играл сам, сосредоточившись на аранжировке и дирижировании. Кстати, он до конца жизни управлял оркестром с дирижёрской палочкой в руках, что в джазе считалось не просто старомодным, а подчёркнуто, вызывающе старомодным. А солисты-импровизаторы его оркестра — трубач Алексей Котяков, тенорист Игорь Лундстрем, контрабасист Александр Гравис — были в числе лучших музыкантов Шанхая, европейское население которого стремительно росло и к началу Второй мировой войны достигло ста тысяч человек (из трёх миллионов жителей города). Оркестр успешно конкурировал с постоянно жившими и гастролировавшими по Дальнему Востоку американскими музыкантами — в том числе с самым популярным оркестром Шанхая, который возглавлял американский трубач Бак Клэйтон. Кстати, в 1998 г., в ходе своих последних гастролей по США, Олег Лундстрем вновь встретился с Баком Клэйтоном, и они долго с удовольствием вспоминали, как играли на одних и тех же площадках Шанхая шестью десятилетиями ранее.

Русская пресса Китая, естественно, называла Олега Лундстрема «Королём джаза Дальнего Востока». Впрочем, Серж Ермолл и его коллектив тоже удостаивались этого громкого титула — особенно, когда из-за начавшейся в 1937 г. полномасштабной войны между Китаем и Японией стали больше играть в Харбине, чем в Шанхае, находившемся в зоне боёв. Харбин располагался на отторгнутой от Китая ещё в 1931 г. территории Манчжурии, где японцы создали марионеточное государство Маньчжоу-Го, и не подвергался бомбёжкам, а в Шанхае в ходе августовских боёв бомбы падали и в Международном сеттльменте, что повлекло за собой многочисленные жертвы.

В 1941 г. китайско-японская война слилась со сражениями Второй мировой, но многие европейцы оставались в городе: до 1943 г. японские оккупанты не интернировали иностранных граждан в Шанхае, да и после ликвидации Международного сеттльмента весной 1943 г. многие шанхайские русские оставались на свободе. 27-летний Олег Лундстрем, потеряв возможность регулярных выступлений, поступил во французский Высший технический центр (французская концессия находилась за пределами сеттльмента) и окончил его в 1944 г. как инженер-архитектор.

Когда японские войска осенью 1945 г. были выведены из Китая, оркестр опять пережил творческий подъём, хотя большая часть европейского населения к этому моменту уже покинула Шанхай. Оркестр выступал в городских театрах *Lucern*, *Carlton* и — знамение времени — в Советском клубе, где собирались те из шанхайских русских, кто не ассоциировал себя с белым движением и стремился к приобретению советского гражданства. А таких, учитывая гремевшую в Китае гражданскую войну между республиканским правительством Чан Кайши

и Народно-освободительной армией во главе с коммунистом Мао Цзэдуном, становилось всё больше и больше: центральное правительство слабело, а среди русских шанхайцев, вне зависимости от политических взглядов, крепло ощущение, что пора уезжать. Оркестр Сержа Ермолла, например, большей частью выехал в Австралию (Ермолаев и Лундстрем впоследствии переписывались, последнее письмо Ермолла в архиве О.Л. Лундстрема датировано 1992 г., незадолго до смерти ставшего австралийцем шанхайского джазмена). А лундстремовцы, в годы войны участвовавшие в издании подпольной русскоязычной газеты и считавшие себя советскими гражданами, задумались о переезде в Советский Союз.



Оркестр Олега Лундстрема в Шанхае, 1945 г. Первый ряд: Лев Главацкий, Виктор Деринг, Лев Шерман, Игорь Лундстрем, Владимир Серебряков — саксофоны, Онуфрий Козлов — гитара, Олег Лундстрем — дирижёр; второй ряд: Анатолий Миненков, Иннокентий Бондарь, Григорий Осколков, Александр Маевский — тромбоны; третий ряд: Георгий Баранович, В. Добровольский, Виталий Серебряков, Олег Осипов, Алексей Котяков — трубы, Залман Хазанкин — ударные, Александр Гравис — контрабас, Юрий Модин — ф-но. Коллекция Игоря Зисера, Казань

В оркестре после войны было уже 19 человек, полный состав биг-бэнда. К концерту в театре «Лайсеум», посвященному окончанию Второй мировой войны, Олег Лундстрем написал своё первое самостоятельное произведение «Интерлюдия», используя интонации музыки Сергея Рахманинова. Позже он напишет пьесу «Мираж» на восточные мотивы, продолжая попытки найти собственные интонации в джазе, возможно — уже пытаясь представить себе, что будет делать в России. К этому моменту все участники оркестра имели документы, подтверждавшие советское гражданство, и в полный рост встал вопрос о репатриации в СССР. Работники «совзагранорганов» мягко намекали музыкантам, что джазменов в стране победившего социализма могут ждать неприятности. И тем не менее в 1947 г. оркестр в полном составе, вместе с семьями, переехал в Советский Союз.

Полный список участников оркестра, переехавших в СССР, установил историк казанской джазовой сцены Игорь Зисер, написавший в 2016–17 гг. для журнала «Джаз.Ру» цикл очерков «Олег Лундстрем. Синкопы джазовой судьбы», посвящённый 100-летию со дня рождения Олега Леонидовича:

«Вот этот список: Олег Лундстрем, руководитель; трубы: Георгий Баранович, Виталий Серебряков, Олег Осипов, Иннокентий Горбунцов, Алексей Котяков; тромбоны: Александр Маевский, Григорий Осколков, Анатолий Миненков, Иннокентий Бондарь; саксофоны: Владимир Серебряков, Игорь Лундстрем, Виктор Деринг, Лев Главацкий, Анатолий Голов; ритм: Юрий Модин, Александр Гравис, Онуфрий Козлов, Зиновий Хазанкин».

Как видим, по сравнению с шанхайским фото 1945 г. в составе произошла всего одна замена: вместо В. Добровольского (чьё имя пока не восстановлено) в СССР отправился трубач Иннокентий Горбунцов. Но ещё одного музыканта оркестр попросту недосчитался: саксофонист Лев Шерман громче всех ратовал за репатриацию в СССР, но буквально перед отправлением парохода уехал... в США. Впоследствии, по некоторым сведениям, он работал на джазовой сцене Сан-Франциско и одно время участвовал в оркестре Гая Ломбардо.

Тогдашний альт-саксофонист оркестра, Владимир Серебряков (по образованию и профессии после ухода от Лундстрема в конце 50-х — скрипач), писал в мемуарном очерке «Своя песня», опубликованном в 1997 г. журналом «Казань»:

«...Неторопливо, плавно пароход “Гоголь” заходит в бухту порта Находка. На его борту свыше тысячи репатриантов из Шанхая. Почти все они вышли на палубу, откуда видны еле заметные очертания голых сопок. Море в сероватых тонах, день пасмурный... “Гоголь” швартуется к причалу. Оркестр под управлением Олега Лундстрема, в полном составе сидящий на палубе, бодро играет “Марш танкистов”. Сейчас уже все приехавшие вышли на палубу, но пристань пустынна, никаких встречающих, никакой помпы. Да, жизнь начинается заново, занавес только открывается...

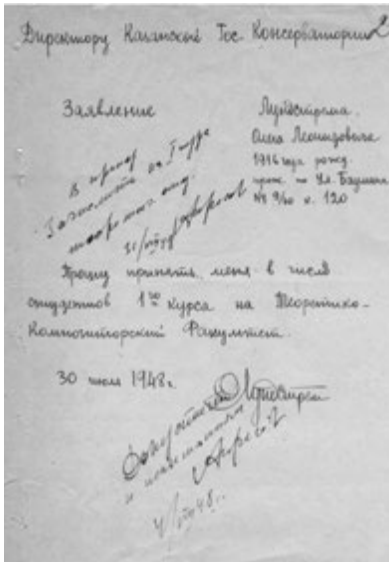
Сходя с парохода, на одном из барачных портов читаю афоризм какого-то “патриота”, написанный огромными буквами: “Находка — это ещё не Россия, но и Россия — не находка”.

После того, как весь оркестр устроили на житьё в деревянных бараках, встал вопрос: куда ехать? Нам предложили Сибирь, Урал, Татарию и Башкирию. Общим нашим мнением было ехать подальше на Запад, поближе к Москве. Выбор пал на Казань, где ко всему прочему действовала консерватория. И второго ноября эшелон, составленный из теплушек и грузовых вагонов, двинулся в далёкий путь.

25 ноября 1947 г. в пять часов утра на восточной платформе Казанского вокзала наш утомлённый “пятьсот весёлый” выпустил пары. В середине дня группа “полномочных представителей” оркестра отправилась в кремль в спецпереселенческий отдел. Выяснилось, что Казань принять нас пока не может и некоторое время придется пожить в Зеленодольске. Когда мы туда приехали, нас разместили во Дворце культуры “Родина” — весь оркестр в небольшом зале, прямо на полу. Конечно, условия были те ещё, но молодость, энтузиазм, вера в лучшее брали своё, и все житейские трудности переносились довольно просто, без скулежа.

Через несколько дней из Казани приехала спецкомиссия. Для неё надо было сыграть небольшую программу, от оценки которой зависело наше трудоустройство. Увы, после прослушивания нам заявили, что “буржуазный джаз советскому народу не нужен” и оркестр как таковой работать не сможет. А кто-то из комиссии на ходу буркнул: “Время только отрывают...”

Положение создалось более чем пикантное: основные вопросы — жильё и работа — повисли в воздухе. Что и говорить, моральный удар был ощутительный. Оркестр держал его вполне спокойно, без паники и даже с юмором. Но проходили день за днём, и стало создаваться впечатление, что все мы здесь непрошеные гости. Увы, всё это оказалось лишь ранними “цветочками”, главные сюрпризы были впереди...»



Заявление Лундстрема о приеме в Казанскую консерваторию, 1948 г. Коллекция Игоря Зисера, Казань

Первоначально приехавший коллектив планировали сделать государственным джазовым оркестром Татарской АССР (так до 1992 г. называлась нынешняя Республика Татарстан). Но многократно упомянутое выше постановление ЦК КПСС «Об опере “Великая дружба” Ваню Мурадели», вышедшее в 1948 г., надолго остановило развитие советского джаза. Музыкантов оркестра распределили на разные места работы — кого-то в оперный театр, кого-то в оркестры кинотеатров. Олег Лундстрем поступил в Казанский театр оперы и балета в качестве скрипача, а осенью 1948 г., вместе с большой группой приехавших музыкантов, стал учиться в консерватории.

Но мир не без добрых людей! В ту пору художественным руководителем

Татарской государственной филармонии был композитор Александр Ключарёв (1906–1972). Он сразу же оценил возможности прибывшего в Казань оркестра и сделал всё, чтобы коллектив не распался, предоставив возможность давать в Казани и окрестностях разовые концерты. Олег Лундстрем начал делать обработки татарских песен и наиболее популярных советских произведений (как в вокальных, так и в инструментальных вариантах) и из них составлять программы концертов.

Так прошли года учёбы, и в 1953 г. Олег Лундстрем окончил Казанскую государственную консерваторию по классу композиции (профессор Альберт Леман) и факультативно — по симфоническому дирижированию (профессор Исай Шерман), оставшись там преподавать теоретические дисциплины и вести студенческий симфонический оркестр. Но джазовая работа не прекращалась. В 1955 г. оркестр Лундстрема записал на радио и на грампластинки целую серию пьес татарских композиторов в обработке для джаз-оркестра Олега Лундстрема, и с помощью директора Татарской государственной филармонии Михаила Боголюбова и худрука Александра Ключарёва дал серию концертов в помещении Казанского драматического театра. Концерты прошли с большим успехом и обратили на себя внимание московских гастрольных организаций. Начались переговоры о постоянной концертной деятельности, активную роль в которых сыграл первый директор коллектива Михаил Цын.



Музыканты оркестра Олега Лундстрема во время репетиции перед записью, 1955-й или 1956 год. Верхний ряд, трубы: Алексей Тёщин, Олег Осипов, Иннокентий Горбунцов (за Александром Маевским), ударные: Зиновий Хазанкин. Второй ряд, тромbones: Николай Филиппов, Александр Маевский. На переднем плане: неизвестный, Владимир Серебряков, Анатолий Голов — саксофоны. Архив Виктора Деринга, Казань

Подробнее об этой истории вновь читаем в мемуарах Владимира Серебрякова:

«Наступил 1955 год... Три видных татарских композитора — Александр Ключарёв, Алмаз Монасыпов и Исмай Шамсутдинов — задались благородной целью реанимировать наш джаз-оркестр, который, как они прекрасно понимали, таил в себе огромные возможности успешно выйти на всесоюзную арену лёгкой музыки, послужить полезным и поучительным примером для многих начинаний в этой области...

В то время в Татарии шла подготовка к Декаде татарского искусства в Москве. Появилась задумка показать там наш джаз-оркестр с добавлением струнной группы, то есть симфоджаз, исполняющий национальную музыку в профессиональных аранжировках. ...Но не тут-то было... Традиционное “не пущать” и на сей раз сработало: “Какой еще симфоджаз на декаде татарского искусства?! Снять!” Вспыхнувшая надежда угасла...

Но жизнь продолжалась. В середине июня в Казань для записи татарской музыки приехала бригада Всесоюзного Дома Звукозаписи во главе с опытным звукорежиссёром Игорем Георгиевичем Дудкевичем. По инициативе Александра Сергеевича Ключарёва с ней повели закулисные переговоры о записи “крамольного” джаза. От этой затеи Дудкевич сперва отказался, ссылаясь на ряд объективных причин. С неимоверным трудом его в конце концов уломали, и мы приступили к внеплановой “левой” записи. Делали её по ночам. Была записана “Песня Весны” Ключарёва в великолепной обработке. После этого Игорь Георгиевич сразу оживился, увлёкся, и началась гораздо более интенсивная ночная работа, в результате которой появилась отличная запись, немедленно увезённая в Москву. На прослушивании во Всесоюзном Доме Звукозаписи наш джаз произвёл настоящий фурор. Там поняли со всей очевидностью: ни один оркестр в стране сейчас не может конкурировать с казанским. Состоялось повторное прослушивание наших “левых” записей в редакции журнала “Советская музыка”, куда пригласили ведущих московских музыкантов и композиторов. И вновь — оценки самые блистательные. После этого, в апреле 1956 года, из столицы приехала бригада звукозаписи. Всё намеченное было прекрасно записано, а вскоре из Москвы пришёл хороший отзыв о проделанной нами работе.

Слава возрождённого оркестра ширилась, и директор Татарской филармонии Михаил Фёдорович Боголюбов организовал целый цикл его концертов с участием лучших артистов и певцов Казани. А по местному, да и по московскому радио зазвучали записи той поры, которые

я слышу в эфире и до сих пор: “Татарская Самба” Александра Ключарёва, “Вальс” Салиха Сайдашева, “Танго” Сары Садыковой в моей аранжировке и многие другие. Мы были на пороге большого успеха.

...В один из редких свободных вечеров я был дома, читая, как сейчас помню, рассказ Чехова “Верочка”. Вдруг — стук в дверь. Открываю и вижу на пороге представительного мужчину с толстым портфелем. “Скажите, — спросил он, — где-то здесь живёт товарищ Лундстрем?” Я проводил его до комнаты Олега, которая находилась почти рядом. Незнакомец поблагодарил меня и исчез в указанной двери.

Незванным гостем Олега, как вскоре выяснилось, оказался известный администратор Москонцерта — Михаил Ильич Цын, который приехал в Казань по своим личным делам. Много слыша в последнее время о невостребованном джаз-оркестре “шанхайцев”, он решил познакомиться на всякий случай с его руководителем. А знакомство это сразу переросло в деловую встречу. Буквально в этот же вечер наметились планы скорейшего возрождения джазового коллектива в широком масштабе. Михаил Ильич решил попытаться сделать оркестр штатной единицей при московском гастроль-бюро. Увы, путь к реализации этой идеи, как показала жизнь, был достаточно извилистым.

Однако дело, которое столько лет не удавалось сдвинуть с мёртвой точки, которое так долго волновало коллектив, всё же перестало казаться безнадежным, появилась реальная надежда на наше “воскрешение из усопших”. Начались длительные переговоры с Москвой. Главным был финансовый вопрос. Олег Лундстрем несколько раз ездил в столицу, и переговоры заметно продвигались...

Как только решился вопрос со ставками, со штатным расписанием, в Казань приехала московская комиссия для предварительного прослушивания оркестра. Всё прошло хорошо, и начался длительный репетиционный период. Затем мы сдавали программу в столице и в середине лета отправились в семимесячную гастрольную поездку по крупным городам СССР. Оркестр находился в отличной форме, программа была интересной, и в прессе стало появляться много похвальных отзывов. В Ленинграде на первый же концерт пришёл крупнейший советский дирижёр, создатель самого авторитетного в то время симфонического оркестра Евгений Александрович Мравинский. В антракте он заглянул за кулисы и сказал: “Первый раз в жизни слушаю джаз такого высокого уровня. Дай Бог мне иметь такой чистый строй в симфоническом оркестре, как у вас в джазе». Эту похвалу потом часто цитировали московские и ленинградские газеты».



Выступление оркестра Олега Лундстрема в Колонном зале Дома Союзов, VI Международном фестивале молодёжи и студентов, 1957 г. Коллекция Игоря Зисера, Казань

Начиналась «оттепель». 1 октября 1956 г. приказом министра культуры РСФСР на базе приехавшего из Китая коллектива был создан концертный эстрадный оркестр в системе Всероссийской государственной концертной организации (позже Росконцерта) под управлением Олега Лундстрема; с 1 ноября того же года коллектив был «зачислен в штат». Первое время оркестр базировался в Казани, несколько лет Лундстрем пробивал переезд в Москву, но и в этот период уже шла большая гастрольно-концертная жизнь коллектива.

И эта большая гастрольная жизнь стала причиной распада «шанхайского» состава в 1959 г. Исследователь истории «шанхайского» оркестра Игорь Зисер писал в очерке «Синкопы джазовой судьбы»:

«В конце 1959 года после трёх сезонов работы от Москонцерта (сейчас сказали бы – на Москонцерт) из оркестра ушли саксофонисты Виктор Деринг и Анатолий Голов, а также пианист Юрий Модин. Сложного по характеру, неуживчивого Модина руководитель оркестра Олег Лундстрем просто заменил на блестящего, очень перспективного молодого пианиста **Николая Капустина**. Деринг, во-первых, устал от бытовых проблем, ему надо было срочно в Казани решать квартирный вопрос; а во-вторых, когда в 1958 году в оркестре появился молодой, активный и способный саксофонист **Георгий Гаранян**, ему перешли многие партии, исполняемые Дерингом, и Виктор Эдуардович не стал ждать участи Модина. Что касается Анатолия Голова, то это был человек



Исполнение «Интерлюдии» Олега Лундстрема на концерте, 1957 г. Коллекция Игоря Зисера, Казань

с особым характером. Как мне рассказывал казанский бэндлидер **Анатолий Василевский**, хорошо знавший ветеранов «шанхайского» состава, Голову просто надоело мотаться с эстрадными концертами по стране: ведь только за первый год работы оркестранты объехали 82 города СССР. Для оркестра эта потеря в музыкальном плане была особенно ощутимой: Анатолий Голов был выдающимся альт-саксофонистом, с его уходом пропала важная краска в звучании бэнда».

Деринг и Модин впоследствии работали в Оркестре киносети города Казань (в постсоветский период — **Оркестр кинематографии Республики Татарстан**). **Виктор Деринг** (1921–2009) стал его руководителем. Так «шанхайская» струя в российском джазе разделилась на два потока: основная часть оставшихся в оркестре шанхайцев переехала в Москву с Лундстремом, а другая, меньшая их часть осталась в Казани, где «шанхайское» наследие продолжало жить благодаря альт-саксофонисту Виктору Дерингу. К оркестру казанской киносети вскоре присоединился и гитарист «шанхайского» состава Онуфрий Козлов (умер в конце 1960-х), вынужденный покинуть оркестр Лундстрема после занявшей долгих восемь лет подготовки переезда ядра коллектива в Москву.

В 1963 г. право на прописку в Москве наконец получила та часть коллектива, что приехала с Лундстремом в СССР и оставалась в составе оркестра все годы после начала работы на Всероссийское гастрольно-концертное объедине-

ние — но не вся. Из 11 «шанхайцев», оставшихся в оркестре к 1962 г., прописку в Москве (которая в советские годы носила не уведомительный, а разрешительный характер) получили шестеро: сам Олег Лундстрем, его брат — саксофонист Игорь Лундстрем, трубач и второй дирижёр Алексей Котяков, тромбонист Григорий Осколков, трубач Олег Осипов и контабасист Александр Гравис. Все шестеро провели в оркестре практически всю свою творческую жизнь.



Последние «шанхайцы», 1982 г. Сидят: Олег Лундстрем, Григорий Осколков, Алексей Котяков. Стоят: Александр Гравис, Олег Осипов, Игорь Лундстрем. Фото из буклета Оркестра Олега Лундстрема 1980-х гг.

За следующие четыре десятилетия коллектив объездил более 300 городов СССР и десятки — за его пределами. Сотни тысяч зрителей посетили концерты, миллионы слушали по радио и смотрели по телевидению. В студии ВФГ «Мелодия», помимо ряда грампластинок популярно-танцевальной музыки, было записано 10 долгоиграющих альбомов джазовой музыки — как с пьесами отечественных композиторов, так и с джазовой классикой в аранжировках оркестра. Большинство оригинальных обработок было сделано талантливым аранжировщиком и композитором **Виталием Долговым**. Кроме того, на этом поприще трудились и сам Олег Лундстрем, и Николай Левиновский, и саксофонист оркестра **Николай Панов**.

Оркестр Олега Лундстрема был настоящей кузницей советских джазовых кадров. Через оркестр прошли известные музыканты: **Георгий Гаранян**, **Алексей**

Зубов, Станислав Григорьев, Роман Кунсман, Геннадий Гольштейн, Константин Носов, Виктор «Арзу» Гусейнов, Александр Фишер, Константин Бахолдин, Аркадий Шабашов, Вячеслав Назаров, Николай Капустин, Вагиф Садыхов, Николай Панов, Валерий Киселёв, Игорь Бутман и многие другие, а также вокалисты Майя Кристалинская, Алла Пугачёва, Ирина Понаровская, Ирина Отиева, Дмитрий Ромашков, Валерий Ободзинский и др.

В 1994 г. отмечалось 60-летие оркестра, в связи с чем он был внесен в Книгу рекордов Гиннеса как старейший в мире непрерывно существующий джазовый оркестр: оркестр Каунта Бэйси, например, был создан на год позже. В ноябре 1998 г. оркестр Олега Лундстрема стал первым джазовым оркестром, выступившим в Большом зале Московской консерватории.

К 2000 г. из музыкантов первого состава 1934 г. в строю остался лишь сам Олег Лундстрем. Последний, кроме Олега Леонидовича, ветеран оригинального состава — второй дирижёр и основной звукорежиссёр оркестра (в первом составе — трубоч), заслуженный артист РСФСР Алексей Котяков скончался весной 1997 г.

Олег Леонидович Лундстрем в 1973 г. был удостоен звания «Заслуженный артист РСФСР», в 1984 г. — «Народный артист РСФСР». В 1998 г. он стал лауреатом Государственной премии РФ.

Статус Государственного оркестра джазовой музыки помог коллективу пережить экономический кризис 1990-х. В 1998 г. оркестр во второй раз в своей истории успешно выступал в США (первый раз случился на излёте советского периода — в 1991-м), после чего в его деятельности началась новая глава — увя, связанная с постепенным отходом от дел лидера оркестра. В 2003 г. Олег Лундстрем, сил которого стало не хватать на полноценную концертную деятельность, одобрил назначение главным дирижёром оркестра Георгия Гараняна (который занимал этот пост до конца 2006 г.); тогда же оркестр гастролировал по Китаю, выступив, в том числе, в тех же залах, где за 70 лет до этого начиналась его история.

Николай Панов, тенор-саксофонист и аранжировщик оркестра в 1984–2003 гг., вспоминал об этой поездке:

«В Шанхае я был в числе нескольких музыкантов, которые вместе с Олегом Леонидовичем ходили по местам “боевой славы” оркестра: бальным залам, где оркестр работал много лет назад. Было интересно слушать рассказы маэстро о людях и событиях тех лет. Всё это казалось историей, ушедшей навсегда, как вдруг, войдя в вместе с Олегом Леонидовичем в подъезд дома, где он жил когда-то, мы услышали от него: “А вот и телефон висит на стене, на том же месте”. Запахло мистикой. Нити времён стали соединяться. Из полумрака подъезда появился человек и сказал: “Я тебя знаю, ты жил здесь 50 лет назад...”»

Олег Леонидович Лундстрем умер в ночь на 14 октября 2005 г. в своём доме в подмосковном посёлке Валентиновка. Похороны народного артиста состоялись 18 октября: согласно завещанию, музыкант был похоронен рядом со своими родными на скромном кладбище соседнего посёлка Образцово.

После смерти Лундстрема некоторое время оркестром руководил **Георгий Гаранян**, – тот самый, кто когда-то, в 1958 г., стал первым «советским» музыкантом, которого «шанхайцы» приняли в Москве в свой оркестр. А с 2007 г. во главе оркестра стоит известный российский джазовый пианист, бывший руководитель легендарного ансамбля «Мелодия» — народный артист РФ **Борис Фрумкин**.

Иосиф Вайнштейн (1918–2001)



Оркестр Иосифа Вайнштейна, 1965 или 1966 г. Солирует тромбонист Виктор Мусоров. В верхнем ряду второй слева трубач Константин Носов. В переднем ряду: слева баритонист Георгий «Жорж» Фридман, третий слева альтист Геннадий Гольштейн, пятый слева тенорист Всеволод Левенштейн (Сева Новгородцев). Стоит Иосиф Вайнштейн. За роялем Давид Голощёкин. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

В первый год XXI столетия «Джаз.Ру» в очередной раз писал о важнейшем бэндлидере послевоенной ленинградской джазовой сцены. Тремя годами ранее **Иосиф Вайнштейн** прилетел из Торонто в город своей юности, чтобы отметить собственное 80-летие. Это был яркий праздник, в котором участвовал весь цвет петербургского джаза конца 1990-х, и одно из первых событий российской джазовой истории, которое осветил наш, только что созданный тогда, журнал. И вот — печальная новость...

«Утром 1 сентября в Канаде, в Торонто, на 83-м году жизни скончался Иосиф Вайнштейн, прозванный на Западе “советским Бенни Гудманом” — настоящая легенда русского джаза... Всего две недели назад мы сидели с Иосифом Владимировичем на балконе его квартиры в Торнхилле, и в тот солнечный августовский вечер он был в твёрдой памяти и легко называл многие имена, когда рассказывал мне об исполнении его оркестром джазовых аранжировок музыки

Шостаковича и о поддержке оркестра великим русским композитором в самые трудные годы советской цензуры. Так неожиданно вдруг и имя самого Вайнштейна сегодня перешло в разряд золотого фонда настоящей классики русской музыкальной культуры...»

Юргис Дмитриевский, Торонто

«Умер Вайнштейн. Нельзя было не восхищаться его энергией и преданностью джазу. Он мог безбедно прожить без этих хлопот — сколотить оркестр для какой-нибудь вокалистки и зарабатывать большие деньги, мог быть талантливым менеджером, хорошим военным дирижёром, но он не побоялся связаться с весьма сомнительными питерскими ребятами, полу-стилягами, полу-диссидентами, и взять под защиту ту музыку, которую сам играть не мог (сравним: Эдди Рознер такого не потерпел). А для тех, кто не знал всей этой кухни, Вайнштейн был символом. Это была питерская достопримечательность, некий островок художественного вольнодумства. Его бесконечно прижимали, унижали, а он неутомимо искал компромиссы, скрупулёзно выискивая в среде современных композиторов и чиновников сочувствующих и лояльных, фрондирующих и порядочных.

Несомненно, оркестр Вайнштейна был самым стильным в 1959–67 годах. Может быть, не самым профессиональным, но самым американизированным. Я бы не назвал Вайнштейна “Русским Гудманом” — во-первых, кларнет в оркестре никогда не звучал по-настоящему, а во-вторых — Вайнштейн не был первопроходцем. Лундстрем заиграл настоящий свинг раньше, да и роль его в отечественном джазе значительнее, потому что он появился в 1956 году в столице и концертировал по всей стране. Вайнштейну была отведена роль “теневого кабинета”, но (давайте признаемся в этом) нас-то больше всего привлекало всё неофициальное. Упорство Вайнштейна, его авторитет, а также некоторое желание Ленинграда (даже романовского*) быть чуть-чуть самостоятельным помогли запустить на советский рынок пластинки замечательного оркестра. И, видимо, жизненные дороги **Геннадия Гольштейна, Константина Носова, Давида Голощёкина, Севы Новгородцева** (Всеволода Левенштейна), **Алексея Канунникова** и даже моя собственная могли бы быть иными, если бы не Вайнштейн».

Владимир Фейертаг, Санкт-Петербург

«Для меня смерть Иосифа Вайнштейна оказалась, как и для многих, личной потерей. Мы были знакомы с ИВ года с 60-го. В каждый

* Григорий Романов (1923–2008) — первый секретарь Ленинградского обкома КПСС в 1971–1983 гг., имевший внутри верхушки партии репутацию крайнего консерватора.

из моих нередких в ту пору визитов в Ленинград я обязательно заходил в тот или иной ДК, где его бэнд играл на танцах. А уж о фестивалях в Питере или Таллине, куда оркестр выезжал, и говорить нечего. Вайнштейн был самым ярким событием. Я храню его автографы на афишах и пластинках. В 60-е годы это был самый “штатский”*, самый джазовый, самый бескомпромиссно джазовый бэнд. Лучший свинг, лучший саунд, лучшие солисты, пусть на меня не обижаются ни Олег Лундстрем, ни Жора (*Георгий Гаранян. — К.М.*), правая рука покойного Вадика Людвиковского. У Вайнштейна у единственного был стопроцентный джазовый облик. Потому и играл на танцах, потому и терпел.

Я много писал об оркестре, особенно дорога мне статья “Путешествие звука” о том, как джазовый саунд шёл в Питер из Шанхая через Бориса Райского в Ригу, потом оттуда через Жору Фридмана в Питер к Гольштейну, а уж потом в оркестр ИВ.

В те нелегкие годы ИВ был для своего оркестра всем — и прежде всего, настоящим бэндлидером...»

Алексей Баташёв

На уход Вайнштейна из жизни откликнулся и один из его бывших оркестрантов, ставший радиоведущим в далёкой Великобритании. Саксофонист **Всеволод Левенштейн** играл в оркестре Вайнштейна с 1965 по 1972 гг., а в 1975 г. эмигрировал из СССР. 27 лет — с 1977 по 2004 гг. — он был одним из самых популярных у русскоязычной аудитории радиоведущих Русской службы Би-Би-Си в Лондоне. В эфир он выходил под именем Сева Новгородцев. 8 сентября в эфире своей программы «Рок-посевы» он рассказывал:

«Иосиф Владимирович был человеком поистине атомной энергии. Он говаривал нам частенько: “Мальчики! Звоните мне в любое время дня и ночи. Я никогда не сплю!” В это можно было поверить. От него исходило высоковольтное напряжение. Как многие успешные люди того периода, Иосиф Владимирович был продуктом естественного отбора советских 30–40-х годов. Выживали и выбивались только самые напористые, самые смелые. За наши годы совместной работы Вайнштейн о своем детстве и молодости не рассказывал. Я сам узнал это только недавно, из книги, составленной его женой Нинель Федоровной и изданной в Торонто в 1997 году на собственные средства. “Детство Иосифа, — пишет она, — не было лазурным. Родился в городе Белая Церковь на Украине в 1918 году. Голод 30-х многих заставил бежать... Ося, как приехал в Ленинград в 1931 году, поступил учиться игре на трубе

* То есть ориентированный на следование стилистике американского джаза, от сокращённого наименования США — «Штаты».

в Дом пионеров и школьников Володарского района. Научившись, стал играть в духовом оркестре, появились первые заработанные деньги, которые с гордостью отдавались маме. Как-то в клуб имени Садовского на улице Желябова в духовой оркестр зашёл капельмейстер с крейсера "Аврора". Ося ему приглянулся, и он пригласил его к себе на военную службу досрочно. В декабре 1935 года военкомат Смольненского района призвал Иосифа на службу. Ему было 17 лет. В 1937-м, ещё военнотружущим, с разрешения командования поступил в Первое Ленинградское музыкальное училище, которое окончил в 1941 году. Ещё студентом, в 1938-м, создал свой первый джаз-оркестр..."

Война застала оркестр под управлением Иосифа Вайнштейна в "Европейской" гостинице. Иосиф, по положению, стал офицером запаса в звании техника-интенданта первого ранга. Первые месяцы войны был начальником штаба истребительного батальона в районе Невской Дубровки. В феврале 1942-го назначен капельмейстером Кронштадтского оборонительного района. На базе духового оркестра организовал джаз и 23 февраля, в день Красной Армии, дал первый концерт в Доме Флота. Концерты в блокадном Ленинграде часто проходили под артиллерийским обстрелом. За образцовое выполнение заданий командования по обслуживанию частей и соединений в 1943 году Вайнштейн одним из первых был награжден орденом "Красная Звезда". В начале 1945-го Иосиф Владимирович в чине капитана приказом зам. наркома обороны назначен военным дирижёром оркестра Военно-воздушных сил КБФ в Таллине. Там он создаёт очередной джаз-оркестр, проходит с ним по дорогам войны до своей демобилизации в 1946 году в Кёнигсберге. Возвращается на свою прежнюю работу в гостиницу "Европейская" и восстанавливает ранее существовавший женский джаз-оркестр. В 1949-м отказался подписать сфальсифицированный протокол партийного собрания, навлек на себя злобу КГБ, был уволен из гостиницы и внезапно призван на военную службу. Назначение — в глухомань, на остров под Таллином. Но ещё с войны Иосиф Владимирович лично знал многих адмиралов и, поехав в Москву, сумел добиться назначения его военным дирижёром Нахимовского училища. Разогнал старых алкоголиков, набрал лучших ленинградских музыкантов и добился того, что оркестр Нахимовского училища на ежегодных смотрах неизменно выходил на первые места. Вайнштейн получил звание майора, учился на кафедре военных дирижёров Ленинградской консерватории. Но в КГБ его не забыли. Кропотливо и неустанно шили ему дело, всё сплошь построенное на ложных доносах, арестовали, отдали под суд, где ему дали срок с конфискацией имущества, да при этом отобрали одну комнату... Всё это случилось в апреле 1952 года.

Умер Сталин, расстрелян Берия, военная коллегия Верховного Суда СССР пересмотрела дело Вайнштейна и освободила его 28 октября 1954 года. В Нахимовском училище уже лежал приказ о присвоении ему очередного звания подполковника. Друзья в Министерстве культуры предложили поехать в Ригу, возглавить Рижскую филармонию, но Иосиф Владимирович от административной работы отказался и в 1955 году был направлен в Ленгосэстраду. Тут, собственно, и начинает формироваться оркестр, который мы еженедельно ходили слушать. Но музыканты набора 1958–59 года были сами себе голова. Погонять их было не нужно, с первых дней существования того состава был введён порядок ежедневных репетиций, причем каждый из инструментовщиков репетировал свои оркестровки. Как пишет сам Вайнштейн: “музыканты были фанатиками своего дела и буквально переродили меня”...»



Барабанщик Валерий Мысовский переводит приветствие Иосифа Вайнштейна и ветерана-утёсовца Ореста Кандата американскому кларнетисту Бенни Гудману на аэродроме Пулково в Ленинграде, 1962 г. Центр исследования джаза, коллекция Валерия Мысовского

Автору этой книги не так-то просто писать о Вайнштейне. Я знал пластинки его оркестра, записанные в 1960–70-е гг., но никогда не слышал оркестр живьём — просто потому, что он был *до меня*. И Вайнштейна лично не видел. Когда он после 15 лет эмиграции приезжал в Россию на празднование своего 80-летия в Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки, для «Джаз.Ру» об этом событии написал не я, а наш тогдашний петербургский корреспондент Наталья Сидельникова:



80-летие Иосифа Вайнштейна в Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки, 1998 г. На сцене Геннадий Гольштейн, Иосиф и Нинель Вайнштейны, Давид Голощёкин. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

«...Осенью 1997 года, узнав о концертах Давида Голощёкина в Нью-Йорке, Иосиф Владимирович специально прилетел туда, чтобы не только послушать своего ученика, но и поговорить о возможности организации своего юбилея в Филармонии джазовой музыки. Естественно, ответ питерского джазового маэстро, который до сих пор с гордостью носит звание «вайнштейновца», мог быть только положительным. И через год по приглашению Филармонии джазовой музыки Иосиф и Нинель Вайнштейны прилетели в Санкт-Петербург.

Если перечислять всех, кто играл в оркестрах разных лет под руководством Иосифа Вайнштейна, то точно наберется больше сотни человек. А ведь есть ещё друзья и знакомые. И все они начали стекаться на Загородный проспект вечером 28 октября 1998 г. Люди в зале были не менее звёздные, чем на сцене. Стоит упомянуть присутствие таких известных композиторов, как Андрей Петров и Александр Колкер. Когда же наконец юбиляр появился в зале – зал стоя встретил его настоящей овацией. Давид Голощёкин, как бывший “вайнштейновец”, поздравил маэстро с юбилеем и высказал слова благодарности от всех музыкантов своего поколения, которые творчески состоялись благодаря тому, что некогда прошли школу оркестра Вайнштейна...»

И в самом деле, кто лучше расскажет об Иосифе Вайнштейне, чем Давид Голощёкин?

В интервью для фильма «ДЖАЗ 100», которое мы сняли в Филармонии джазовой музыки в сентябре 2021 г., Давид Семёнович говорил:

« — Какой был человек Иосиф Владимирович Вайнштейн? Его имя всегда вызывает улыбку у тех людей, кто хорошо его знал. Потому что он был прежде всего человек с огромным чувством юмора. Ну и, я вам скажу, он был человек невероятно рискованный по своему характеру. И что это был за оркестр! Танцевальный оркестр, которых было несколько в городе: они работали в системе Ленконцерта, в отделе музыкальных ансамблей, сокращённо ОМА, и обслуживали рестораны, танцевальные залы и ещё играли перед кинофильмами. Но только один этот оркестр стал знаменит — потому что Иосиф Владимирович почувствовал и поверил в талант таких людей, как Геннадий Гольштейн, Георгий «Жорж» Фридман, потом появился ещё и Константин Носов...

Нельзя сказать, чтобы он был большим знатоком и любителем истинного джаза. Но, видимо, где-то у него внутри зрела идея стать таким, как Утёсов, допустим. Стоять перед оркестром, быть человеком известным, а не играть на танцевальных площадках. Создать такой оркестр, который обязательно пригласили бы выступать на концертную эстраду.

И вот судьба его свела с саксофонистами Геннадием Гольштейном и Жоржем Фридманом, а они были большие друзья; они собрали в коллектив наиболее способных джазовых людей, и оркестр зазвучал. Большая заслуга в этом, прежде всего, Геннадия Львовича Гольштейна. Потому что его упорство, его талант, преданность и любовь к джазу сделали этот оркестр выдающимся. Просто на фоне тех оркестров, которые играли на танцах, это был, знаете, такой оркестр Каунта Бэйси, — это было совершенно невероятно!

Первые звуки этого оркестра я услышал через форточку. Дело в том, что школа при консерватории, в которой я учился 10 лет, находилась рядом, буквально в трёх шагах от Дворца культуры имени Первой пятилетки. И однажды я проходил по улице и вдруг слышу какие-то волшебные звуки джаза. Это было лето, были открыты окна, оркестр репетировал. Думаю, что это за волшебные звуки из этого окна несутся, с четвёртого этажа? Оркестр был потрясающим...

Я приходил в оркестр, честно говоря, всё свободное время: каждый вечер, который был у меня, я приходил туда и слушал оркестр. В ту пору я уже проявил себя способным играть на барабанах, на фортепиано и на контрабасе. Я уже был признанным контрабасистом квартета Юрия Вихарева, и мне даже приходилось подменять кого-то, кто заболел: барабанщика, или пианиста, или контрабасиста. Я был свой парень, свой мальчик, так сказать, при оркестре.

И в 1965 году я пришёл в оркестр в качестве пианиста, Геннадий Гольштейн меня пригласил.



*Геннадий Гольштейн, фото 1967 г.
Центр исследования джаза, кол-
лекция Ростислава Винарова*

А в 1966-м юмор Иосифа Владимировича привёл к одному смешному случаю, который, правда, в свою очередь привёл к очень плохому результату. Появился в Ленинграде на нашей репетиции шведский импресарио. Мы собрались кружком и через Севу Левенштейна, он же всем известный Новгородцев, — который прекрасно владел английским языком, — пошёл разговор. Шведский импресарио сказал: «Вы знаете, замечательный оркестр, потрясающий. Как насчёт того, чтобы приехать в Стокгольм на гастролы и выступить там?» Все прекрасно понимают, что это полная утопия, быть того не может никак. «Ну почему же, конечно, возможно», — ответил Иосиф Владимирович, человек с большим чувством юмора. «А куда мне прислать приглашение?» Иосиф Владимирович говорит: «Ну, вот, знаете, 5-я Советская, дом такой-то, квартира 38» — дал ему адрес. Тот: «Ну, хорошо, я пришлю вам приглашение». Ну, мы посмеялись, понимали, что за каждым из нас приглядывал КГБ. Естественно, никуда мы не могли бы поехать, потому что слава шла об оркестре: джазисты, которые играют американскую музыку, и вообще антисоветские настроения у этих людей. Мы понимали, что никуда не поедem, что это чушь! Ну, ладно. Проходит какое-то время. Месяца через два, в августе примерно, приходит встревоженный Вайнштейн с телеграммой в руках, и там написано, что концерты оркестра Иосифа Владимировича Вайнштейна в Стокгольме состоятся 15–16 октября, афиши висят, билеты продаются. Он в ужасе. Выражение его лица было несколько иным, чем когда ему сделали предложение: не хотите ли вы выступить? Тогда он, конечно, улыбнулся — ну, конечно, хотим, ха-ха.

Конечно, никуда мы не поехали, никто ничего никуда не отвечал. И вот ноябрь месяц 1966-го, как сейчас помню, у нас были очень редкие концерты в Театре Эстрады. Их делал Владимир Борисович Фейертаг, у него был там цикл «Знакомьтесь: ленинградский джаз», такой абонемент, можно сказать. Там играл и оркестр Вайнштейна. Иосиф Владимирович пришёл на концерт немножко мрачный. Мы сыграли: переполненный зал, билеты было не достать, люди до Невского проспекта стояли, спрашивали билеты — попасть в Театр Эстрады на концерт Вайнштейна. Закончился концерт, он говорит: «Не расходитесь, пожалуйста, у меня есть одно сообщение... Так, друзья мои, с завтрашнего дня нашего оркестра не суще-

ствует. Оркестр будет расформирован с дальнейшим распределением музыкантов на различные места. Кого-то в ресторан, кого-то там ещё куда...»

Почему? Ну, конечно, концерт не состоялся, никакого ответа не было, наивный шведский импресарио, который там, в западном мире, привык общаться совсем иначе, конечно, прогорел. Потому что он продал билеты, пришлось взять и деньги на рекламу, а ничего не состоялось. Он пожаловался в своё министерство иностранных дел: вот, я тут с русскими связался, с советскими... Те — к нам, в Министерство иностранных дел СССР, в Москву. Те в Министерство культуры, естественно. Какие-то гастроли сорвали, не приехали... Министром культуры была тогда Екатерина Алексеевна Фурцева. «Что? Какой оркестр Вайнштейна? Тут же, немедленно — расформировать! С завтрашнего дня этого оркестра нет». И ответили шведам: «У нас нет такого оркестра».

Ну и мы, конечно, разошлись, расстроенные. Правда, через три дня мне позвонил Геннадий Гольштейн и сказал: «Ты знаешь, тут приехал директор оркестра Эдди Рознера из Москвы, узнав о том, что произошло — и предлагает части нашего оркестра поехать в Москву и работать у Рознера. С такой-то вот зарплатой, на невероятных, баснословных совершенно условиях...» Ну что делать? Конечно, да. И десять человек из оркестра (а всего 15 было) поехали в Москву. Это уже другая история: мы стали членами оркестра Эдди Рознера...»



Геннадий Гольштейн, Давид Голощёкин и Константин Носов на IV Московском джаз-фестивале, 1967 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза

О том, что было с бывшими «вайнштейновцами» в Москве, мы уже знаем из главы, посвящённой Эдди Рознеру. А оркестр Вайнштейна, несмотря на потерю двух третей состава — как ни странно — выжил. Да, его удалили из системы Ленконцерта, но Вайнштейн, со своим виртуозным умением договариваться и

знанием всех ходов и выходов советской сферы культуры, сумел собрать новый состав, где оставалось и несколько ветеранов середины 1960-х, в том числе саксофонист Всеволод Левенштейн. В радиопередаче 2001 г., посвящённой памяти Иосифа Владимировича, Сева Новгородцев рассказывал:

«Потом — первый инфаркт Иосифа Владимировича, тяжелейший 1968-й, переход на концертные подмостки, восемь месяцев бесконечных репетиций, нервная борьба с худсоветом Ленконцерта (всего кажется, было сыграно 11 прослушиваний), критическое для меня лето, когда я должен был по призыву из запаса стать офицером на подлодке, и уж неизвестно, где и когда довелось бы всплыть снова! Но за день до отправки спас Иосиф Владимирович, дойдя до адмирала, командующего Балтийским округом. Потом годы гастролей...»

Возрождённый оркестр Иосифа Вайнштейна гастролеровал в системе Росконцерта более семи лет, с 1968 по 1975 г. Некоторые специалисты считали, что после разгона 1966 г. коллектив так и не оправился от потери ведущих солистов. Но среди вайнштейнцев 1970-х были сильные импровизаторы — хотя, возможно, и не такого высокого уровня, как Гольштейн и Носов. На виниловом альбоме «Ленинградский джаз-оркестр п/у Иосифа Вайнштейна» (ВФГ «Мелодия», 1972, каталожный номер 33СМ 032359-60), записанном уже гастрольным составом, солируют пианист Юрий Мосеичев, трубачи Игорь Широков (новосибирец, прошедший к тому моменту биг-бэнд Анатолия Кролла в Туле и «ВИО-66» Юрия Саульского в Москве), Евгений Синютин, саксофонисты Виталий Смирнов и Марк Звонарёв, а также другие российские джазмены. По одному из самых ярких треков альбом этот у коллекционеров обычно именуется «В ритме века».



Обложка альбома «Ленинградский джаз-оркестр Иосифа Вайнштейна» («В ритме века»), ВФГ «Мелодия», 1972 г.

Так переводчик или редактор ВФГ «Мелодия» прочитал название темы Билла Холмана «Wack Wack», написанной и аранжированной автором для альбома барабанщика Бадди Рича 1967 г. «Big Swing Face»; кстати, вероятно, это один из первых треков в советской джазовой дискографии, где в джазовом биг-бэнде вместо контрабаса звучит пусть примитивно записанная, но бас-гитара (аранжировку для оркестра Вайнштейна выполнил Марк Звонарёв). Альбом содержал девять треков, из которых только один был не американским по происхождению — обработка «Лунного вальса» Исаака Дунаевского, сделанная тем же Звонарёвым.

Альбом 1973 г. с почти таким же официальным названием — «Джаз-оркестр Иосифа Вайнштейна» (каталожный номер 33СМ 03841-42) — представил иной состав, где появились другие солисты: тромбонисты Олег Вальцев и вернувшийся в оркестр через несколько лет после разгона 1966 г. Виктор Мусоров, пианист Сергей Ручинский, барабанщик Сергей Самойлов и др. По первому треку этот альбом, на котором (уникальный случай для советской звукозаписи!) были записаны вообще только американские джазовые стандарты, иногда называют «Ты пришла из мечты» (так редактора «Мелодии» передали название темы Насио Брауна «*You Stepped Out Of A Dream*»).



Иосиф Вайнштейн, джазовый журналист и организатор Вадим Юрченков, трубочник Константин Носов и саксофонист Геннадий Гольштейн, 1980 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

А вот датируемый обычно 1978 г. альбом, вновь названный «Ленинградский джаз-оркестр под руководством Иосифа Вайнштейна» (каталожный номер 33С60-11007-8) содержал гораздо более ранний материал и стал одной из крупнейших загадок в истории советской джазовой грамзаписи.

Дело в том, что в выходных данных пластинки годом её записи был указан 1959-й. Некритически подойдя к этой информации, её повторили и составители дискографии советского джаза, вошедшей в знаменитый «чёрный кирпич» — увесистый том «*Советский джаз. Проблемы, события, мастера*», изданный под редакцией Александра Медведева в 1987 г. Перекочевала эта ошибка и на цифровые платформы. Однако среди солистов на этой пластинке — не только саксофонист Геннадий Гольштейн, действительно игравший у Вайнштейна с 1959 г., но и



Обложка альбома «Оркестр Иосифа Вайнштейна» («Где же тут любовь»), ВФГ «Мелодия», 1967 г.

пианист Давид Голощёкин, пришедший в оркестр в 1965-м (а в 1959 ещё не выступавший вообще), а также трубач Константин Носов, тромбонист Виктор Мусоров, барабанщик Станислав Стрельцов, саксофонист Ростислав Чевычелов — то есть те, кто играли в оркестре в 1965–66 гг. По всей видимости, именно тогда и была сделана эта запись: первые тиражи этой пластинки, в несколько сокращённом по сравнению с версией 1978 г. составе треков и в формате «гранд», а не «гигант» (т.е. 10", а не 12"), вышли в 1967 г., так что не будет слишком смелым предполо-

жение, что запись была сделана между приходом в оркестр «голощёкинского набора» и разгоном состава в ноябре 1966 г. И именно этот альбом, открывающийся темой композитора Андрея Эшпая «Где же тут любовь» в обработке Геннадия Гольштейна с блестящими соло самого Геннадия Львовича и трубача Константина Носова, представляет собой, пожалуй, наиболее яркий и ценный аудиодокумент деятельности оркестра, из которого на протяжении всей его истории вышла целая плеяда влиятельных советских джазовых солистов-импровизаторов. Сравнительно с другими аудиодокументами оркестра Вайнштейна, эта пластинка ещё и звучит намного лучше.



25-летие Ленинградского джаз-оркестра, 1980 г. Среди ветеранов оркестра разных составов — Константин Носов, Геннадий Гольштейн, Алексей Канунников и др. В центре сидят Иосиф и Нинель Вайнштейны. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Видимо, последней записью оркестра п/у Иосифа Вайнштейна стал ещё один долгоиграющий альбом со стереотипным названием «Ленинградский джаз-оркестр под руководством Иосифа Вайнштейна» и каталожным номером 33С60-11469-70 (первый трек — «Мелодия любви»). Здесь большая часть аранжировок принадлежит тромбонисту **Алексею Канунникову** и саксофонисту **Фридриху Запольскому**. По всей видимости, «гастрольный» оркестр Вайнштейна записал эту пластинку около 1975 г., когда к первому инфаркту, перенесённому в 1968 г., у Вайнштейна добавился второй.

В 1978 г. очередной состав, наконец, «осел» — прекратил гастроли и стал оркестром варьете при гостинице «Ленинград». В этот период у Вайнштейна играли альт-саксофонист **Олег Кувайцев**, тенорист **Михаил Костюшкин**, пианист **Владислав Панкевич**...



Обложка альбома «Оркестр Иосифа Вайнштейна» («Мелодия любви»), ВФГ «Мелодия», 1975 г.

Но здоровье руководителя продолжало сдавать. За двумя инфарктами последовали третий и четвёртый. И в 1983 г. 65-летний Иосиф Вайнштейн ушёл на пенсию и принял непростое решение уехать из страны. Он и его супруга Нинель поселились в Торонто (Канада), где прожили 18 лет, до самого ухода легендарного ленинградского бэндлидера из жизни.

В радиопередаче памяти Вайнштейна Сева Новгородцев процитировал письмо, полученное от Геннадия Гольштейна в 1994 г.:

«Мой ученик был недавно в Америке, звонил Иосифу Владимировичу. Бедный рыдает в трубку. Он, конечно, живёт ностальгией. Ему не хватает сопротивления коллектива, оркестра, и обеспеченная старость только усиливает эти настроения. Вчера мы выполняли задание шефа и совершили рейд по местам трудовой славы, т.е. были в Первой Пятилетке, в Ленсовета, на его квартире на 5-й Советской, в Ленконцерте...»

Иосиф Вайнштейн успел и сам в 1998-м вернуться на несколько дней и пройтись по городу, где прошла лучшая часть его жизни. Невероятно тронутый бурным вечером в Филармонии джазовой музыки по случаю его 80-летия, он, по свидетельству очевидцев,

«голосом, дрожащим от волнения и нахлынувших чувств... поблагодарил всех собравшихся за то, что они откликнулись на его приглашение, и закончил своё короткое выступление словами: "Я благодарен своей судьбе, что я дожил до сегодняшнего дня. Я и моя супруга счастливы, что сегодня мы здесь с вами!" ...»



80-летие Иосифа Вайнштейна: Нинель и Иосиф Вайнштейны в зале Филармонии джазовой музыки, 1998 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Жизнь сделала полный оборот. Ленинградская, а ныне петербургская джазовая сцена успела при жизни маэстро почтить заслуги Вайнштейна, из оркестра которого вышла целая плеяда джазовых музыкантов 1960–70-х гг. На юбилейном вечере Владимир Фейертаг вручил Иосифу Вайнштейну выполненную в единственном экземпляре памятную медаль: как он объяснил со сцены, медаль эта должна была «возместить отобранные при отъезде правительственные награды». На медали было написано следующее:

Музыкант в биг-бэнд пришёл,
и сказала кроха:
мне с Вайнштейном хорошо,
а с остальными — плохо.



80-летие Иосифа Вайнштейна: на сцене Филармонии джазовой музыки — Владимир Фейертаг с той самой медалью, 1998 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Юрий Саульский (1928–2003)



*Юрий Саульский, 2000 г.
Фото: Павел Корбут. Журнал «Джаз.Ру»*

Юрий Саульский — продюсер, промоутер, защитник интересов джазового искусства на государственном уровне — одно из важнейших имён в истории советского джаза. Фигур, равных ему по влиятельности, в советской джазовой истории не было. Удивительным образом это связано не столько с музыкальной деятельностью Юрия Сергеевича, — пианиста, бэндлидера, композитора — сколько с его ролью организатора музыкальной жизни. Его можно с полным правом назвать «музыкальным политиком», потому что четыре с половиной десятилетия истории отечественного джаза, со второй половины 1950-х и до конца века, связаны с его непрерывными усилиями по признанию джаза в СССР полноправным видом музыкального искусства, по преодолению тяжёлого наследия «эпохи разгибания саксофонов».

Его имя появилось на советском джазовом горизонте в середине 1950-х гг., то есть как раз тогда, когда под воздействием политической «оттепели» прежнее категорическое исключение джаза из числа уважаемых и поддерживаемых на уровне государственной политики видов музыкального искусства дрогнуло и начало отступать. Юрий Саульский выпустился в 1954 г. из Московской консерватории по теоретико-композиторскому факультету (класс композиции Семёна Богатырёва, класс теории музыки Игоря Способина) и сразу же стал музыкальным руководителем эстрадного оркестра Дмитрия Покрасса, который работал при Центральном дворце культуры железнодорожников. В 1955 г. 27-летний Юрий стал музыкальным директором эстрадного оркестра п/у Эдди Рознера при Мосэстраде. Несмотря на прописку по эстраднему ведомству, этот коллектив играл много настоящего горячего джаза.

Но в истинном смысле большая джазовая карьера Саульского началась в 1956 г., когда он возглавил оркестр студии «Первый шаг» Центрального Дома работников искусств (ЦДРИ). В оркестре, первоначально состоявшем из восьми

инструменталистов (отсюда более позднее название «Восьмёрка ЦДРИ»), собралась вся блестящая джазовая молодёжь новой эпохи, воспитанная не на старых пластинках эстрадного «советского джаза», а на джазовых радиопередачах «Голоса Америки»: саксофонисты **Георгий Гаранян** и **Алексей Зубов**, тромбонист **Константин Бахолдин**, пианисты **Борис Рычков**, **Николай Капустин**, пианист и контрабасист **Игорь Беруштитс**...



Юрий Саульский ведёт репетицию студии «Первый шаг», 1956 г. Фото: Phillip Harrington. Центр исследования джаза

Музыкальный профессионал с консерваторским образованием, Саульский беспощадно «дрессировал» молодёжный бэнд, заставляя музыкантов-любителей бесконечно заниматься, чтобы добиться от них более или менее профессионального звучания. Благодаря недавно обнаруженным фотографиям, которые в 1956 г. сделал на одной из самых ранних репетиций «Восьмёрки» фотокорреспондент американского журнала Look Филлип Харрингтон, нам теперь известно, что в самый первый состав входили Гаранян, Зубов, Бахолдин, трубач **Виктор Зельченко**, альт-саксофонист **Эрнест «Эрик» Дибай** (будущий директор Астрофизической обсерватории АН СССР и завкафедрой на физическом факультете МГУ), пианист **Игорь Беруштитс**, контрабасист **Игорь Куцевицкий** и барабанщик **Александр Салганник**.



Музыканты студии «Первый шаг», 1956 г.: Александр Салганник, Игорь Беруштитс, Виктор Зельченко, Эрик Дибай, Георгий Гаранян, Алексей Зубов, с контрабасом предположительно Игорь Куцевицкий. На первом плане затылок Константина Бахолдина. Фото: Phillip Harrington. Центр исследования джаза

Постепенно состав устоялся (так, Беруштитс перешёл на контрабас, за барабанами появился **Александр Гореткин**) и вырос до типичного биг-бэнда из 14–15 музыкантов. К лету 1957 г., к началу легендарного VI Международного

фестиваля молодёжи и студентов, оркестр ЦДРИ был в весьма приличной форме. Он уверенно выступил на фестивале перед тысячами иностранных гостей и заслужил не только серебряную медаль фестивального конкурса искусств, но и высочайшую по тем временам оценку, хотя и со знаком минус — беспощадный разнос от газеты «Советская культура», которая откликнулась на успех молодых советских джазменов статьёй *«Музыкальные стилиаги»*:

«...Пагубный в искусстве пример утери самостоятельности творческого облика, творческой индивидуальности являет собой, в частности, молодёжный эстрадный оркестр Центрального Дома работников искусств (руководитель Ю. Саульский). Уже самый репертуар этого оркестра, в значительной своей степени составленный из ремесленных сочинений его руководителя, не представляет ничего ценного: множественные реминисценции случайно подслушанных по заграничному радио мелодий, интонаций, ритмических оборотов, заимствованные из того же источника приёмы оркестровки, “штампованные” для американизированного джаза “штучки”... Удивительно, как под крышей уважаемого Центрального Дома работников искусств свили кокетливое гнёздышко музыкальные стилиаги. Да, самые настоящие музыкальные стилиаги насаждают своё низкопробное искусство, прикрываясь маркой ЦДРИ».

Буквально через несколько недель оркестр был расформирован.

Юрий Саульский позднее вспоминал:

«Если бы события развивались нормально, мы, наверное, переместились бы на работу в Москонцерт: нас туда уже пригласили. Но после появления злополучной статьи на оркестре — и на мне персонально — был поставлен крест. Все приглашения тут же отпали, телефоны замолчали. Меня потом никуда не брали на работу года два. Музыканты стали устраиваться в другие коллективы. Лундстрем, например, тут же взял в свой оркестр наших лучших саксофонистов — Гараяна, Зубова и Албегова, а потом еще и тромбониста Костю Бахолдина. Короче, сыгранный единый состав рассыпался...»

Впрочем, хотя Юрий Сергеевич и не мог какое-то время получить работу руководителя оркестра (только в 1961 г. его взяли дирижёром в оркестр Московского мюзик-холла), он писал музыку для эстрадных исполнителей, и его мелодии часто становились весьма популярными песнями. Помимо хрестоматийного «Чёрного кота» — самого, наверное, популярного советского твиста начала 1960-х — достаточно вспомнить песни «Два белых снега», «Не забывай», «Обида», «Ожидание», «Счастья тебе, земля!», «Тихие города», «Дети спят», «Обычная история», «Две мечты», «Татьянин день» и др.



Юрий Саульский, 1964 г. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова

Собственный оркестр вновь появился у Юрия Сергеевича только в 1966 г. — «ВЮ-66». Не ВИА: оркестр назывался именно «ВЮ», то есть «Вокально-инструментальный оркестр». Помимо традиционного джазового состава (трубы, тромбоны, саксофоны, ритм-секция), в бэнде был вокальный октет — ансамбль из восьми вокалистов. Среди участников оркестра в разные годы были саксофонист Алексей Козлов, пианист Игорь Бриль, барабанщики Владимир Журавский и Александр Симоновский, в вокальной группе пели будущие звёзды советской эстрады Вадим Мулерман и Валентина Толкунова.



«ВЮ-66». Вокальная группа почти вся осталась за левой границей кадра. У рояля Игорь Бриль, на авансцене Юрий Саульский и солисты-вокалисты, с контрабасом Владимир Смоляницкий, за ударными Владимир Журавский. В группе саксофонов второй слева — Алексей Козлов. Фото из архива Вадима Мулермана

В своей автобиографической книге «Козёл на саксе» (1998) нынешний народный артист РФ, саксофонист Алексей Козлов писал об этом коллективе:

«На барабанах пришёл работать Володя Журавский, опытный музыкант, с которым я начинал играть “халтуры” ещё в пятидесятые годы, на “бирже”. На контрабасе пригласили играть Анатолия Соболева, совсем ещё молодого, но удивительно способного исполнителя, выпускника института им. Гнесиных, прекрасно читавшего ноты и серьёзно занимавшегося основами импровизации. Пианистом Саульский пригласил Игоря Бриля — уже хорошо известного, несмотря на юный возраст, музыканта. Он впервые успешно выступил со своим трио на фестивале “Джаз-65”. Бриль был одним из первых представителей нового поколения отече-

ственных музыкантов, получивших академическое музыкальное образование, но сделавших джаз своей основной профессией. Вот с этими тремя музыкантами я и сделал квартет, с которым выступал в концертах “ВИО-66”, а также отдельно со своей программой, в частности, на московском фестивале “Джаз-67”. Позднее, уйдя из “ВИО-66”, Бриль блестяще продолжил исполнительскую карьеру со своим трио. Барабанщик Володя Журавский трагически погиб в авиакатастрофе вместе с целой бригадой артистов эстрады. Басиста Толю Соболева забрали в армию на два года, так что этот мой квартет просуществовал ещё недолго с Володиёвым Смоляницким на контрабасе. Сам я ушел из “ВИО-66” в 1968 году, получив много полезного от работы в этом коллективе. Я проверил себя как оркестровщик и как композитор. Я научился играть в группе саксофонов, причем второго альтя, что неизмеримо сложнее, чем исполнение первого голоса. Два года мне пришлось скитаться по большим и маленьким городам Советского Союза, по гостиницам, автобусам, вокзалам и аэропортам, разделяя все невзгоды быта, а также радости игры на сцене с музыкантами, оставшимися на всю жизнь моими друзьями. Это был мой первый опыт нелегкой жизни гастролирующего по советской стране музыканта. В известной поговорке “Тяжела и неказиста жизнь советского артиста” нет и тени шуток, а только горькая правда...»

Оставив руководство оркестром в 1970 г., Юрий Саульский впоследствии дирижировал только изредка, по особым случаям. С тех пор он сконцентрировался на написании эстрадных песен, а также музыки для кинофильмов (более 60), для театральных постановок (более 20) и для мультипликации. Но джаз продолжал оставаться важнейшей частью его жизни: он был, как это называется в американском джазовом сообществе, *jazz advocate*, то есть «защитник джаза». Благодаря его членству в **Союзе композиторов СССР**, который в те времена имел решающий голос в определении государственной политики в области музыки, джазовым энтузиастам удалось, переборов полувекую инерцию, учредить в Союзе композиторов «творческую секцию джазовой и эстрадной музыки» (1969). Её возглавил сначала Николай Минх (который ещё до войны был пианистом в Госджазе РСФСР п/у Л.О. Утёсова), а с 1982 г. — сам Саульский. Удалось и ввести изучение джаза как отдельного вида музыкального искусства в систему государственного музыкального образования (1974). Это позволяло Саульскому успешно бороться за «официальный» статус множества отечественных джазовых авторов в те годы, когда отношение государственных органов к джазу варьировалось от безразличного до прямо враждебного — и, в конечном счёте, за признание джаза видом музыкального искусства.

В конце 1980-х Саульский возглавил Международный джазовый ангажемент (позже — Московская джазовая ассоциация, затем — **Московский джаз-ангажемент**) — организацию, которая провела в 1990 г. исторический

Первый международный московский джазовый фестиваль с участием множества западных звёзд первой величины и впоследствии участвовала в организации множества джазовых фестивалей по всей стране, от «Евразии» в Оренбурге до столичного «Джаза в саду Эрмитаж».

О Первом международном московском джазовом фестивале Саульский всегда вспоминал с особым чувством: это было действительно первое событие такого масштаба в Москве, тем более что провести его удалось среди «разброда и шатаний» последних лет советской истории, когда прежние, советские механизмы уже не работали, а новые ещё только зарождались. В интервью, которое автору этой книги довелось взять у Саульского в прямом эфире небольшой московской радиостанции «Ракурс» в июле 1996, Юрий Сергеевич рассказывал об этом опыте:

«Я считаю, что настоящий Первый международный фестиваль в Москве прошёл именно в 1990 году, когда приехали сюда и Фредди Хаббард, и Брэнфорд Марсалис, и Бенни Голсон, и Чико Фриман... В американском журнале "Биллборд" написали, что такого фестиваля в Европе давно не было. Действительно, это было так. И это было начало деятельности нашей Московской джазовой ассоциации. Просто мы поняли, что без какой-то постоянно действующей структуры, как это вообще и должно быть в цивилизованных случаях, не обойтись».

Западные партнёры почти без иронии именовали Юрия Сергеевича «министром джаза СССР». Государство — и советское, и независимая Россия — признавало заслуги Саульского: в 1978-м он стал заслуженным деятелем искусств РСФСР, в 1990-м — народным артистом России, в 1998-м — лауреатом Премии Президента РФ в области литературы и искусства, был отмечен орденами Дружбы народов (1986) и «За заслуги перед Отечеством» (1998).



Юрий Саульский, 2000 г. Фото: Павел Корбут. Журнал «Джаз.Ру»

Народный артист России Юрий Сергеевич Саульский умер вечером 28 августа 2003 г. после тяжелейшей болезни: много месяцев рак сжигал его силы, постепенно отнимая способность говорить и жить. На панихиду утром 3 сентября 2003 пришло столько людей, что не все они поместились в Доме композиторов. В тот же день Юрия Саульского похоронили в Москве на Ваганьковском кладбище.

Юрий Сергеевич был одной из самых ярких фигур в истории советского джаза — и не только (и даже, наверное, не столько) как музыкант, бэндлидер, композитор, но в первую очередь как продюсер — в годы, когда самого этого понятия в нашей стране ещё не существовало. Он приложил огромные усилия сначала к тому, чтобы у советского джаза была возможность обращаться к аудитории, чтобы у него вообще была аудитория, чтобы джазовая жизнь в Советском Союзе существовала не только в воображении музыкантов — и здесь заслуги Саульского трудно переоценить. Когда пришло иное время, он сделал очень многое для того, чтобы джазовые музыканты советского периода продолжали концерттировать в новых условиях, чтобы на сцены проводимых его Московским джаз-ангажементом фестивалей выходили те, кто составлял славу советского джаза 1960–70-х.

Впрочем, только ли они? А юные джазмены? — МДА проводил детские джазовые фестивали. А публика отдалённых российских городов, куда без МДА Юрия Саульского никогда не приехали бы высококлассные музыканты? Кроме того, как активный деятель российской культуры, входящий в самые высокие правительственные сферы, Саульский ещё с советских времен, когда он занимал видные посты в Союзе композиторов и был неофициальным «министром джаза», активно привлекал внимание государственных культурных органов к музыкантам, в том числе способствовал присуждению им званий заслуженных и народных артистов (что было особенно важно для тех, кто работал и работает в филармонической системе, особенно вне столиц), организовывал (или помогал организовывать) приезд в СССР американских и европейских джазменов — в том числе на знаменитый Первый международный фестиваль.

Юрий Сергеевич говорил в интервью Михаилу Митропольскому, опубликованном «Джаз.Ру» в 1999 г.:

«Я ведь и функционер, [меня] приглашают, зная, что я кое-что умею делать, и я не сноб. Я буду заниматься любой работой, чтобы джаз-фестиваль был. Но, наверное, за жизнь накоплен какой-то авторитет. Хотя я считаю, что человек должен всю жизнь доказывать право на то, чем он занимается. На одних старых запасах не проживёшь. Поэтому я могу и как клерк писать любые бумаги, заниматься рутинной работой, я абсолютно не пижон и, несмотря на возраст (куда тут денешься), я, по-моему, динамичен, и у меня сохранилось безынерционное мышление. Ну а если есть авторитет, я пользуюсь им, чтобы помочь делу. Это всё работает на дело, а не на меня лично».

И это была правда: в ситуации, когда единое (и единодушное) некогда советское джазовое движение с развалом СССР и прежней концертно-фестивальной системы стремительно не только разбежалось по региональным «норкам», но и разделилось на своего рода «партии», связанные общими коммерческими интересами и разделённые достаточно жёсткой конкуренцией, Юрий Саульский

и его «Джаз-ангажемент» старались как-то отстраняться от конкурентной борьбы, оставаться «над схваткой». Нельзя сказать, чтобы эта позиция давалась Юрию Сергеевичу легко:

«Конечно, нормальная конкуренция, безусловно, существует, — говорил он в том же интервью 1999 г. — И она естественна. Но есть разные типы конкуренции. Бывают антагонистические отношения, когда люди начинают высказывать свою личную неприязнь. Я против такой конкуренции. Джаз — это наше общее дело. Вспомним 60-е годы, первые джаз-клубы. Первые — после полного застоя — джаз-фестивали. Мы все были очень дружны, объединены и радостно настроены по отношению ко всему хорошему, что делалось. Меня огорчает, когда, как говорил Станиславский, артист любит не искусство в себе, а себя в искусстве. Когда проявляются такие тенденции, меня они очень огорчают. Я вообще по натуре человек мирный. Не обязательно дружить домами и ходить друг к другу в гости. Но объективно оценивать то, что делает кто-то другой, необходимо».

Что греха таить, иногда в запале безудержного отрицания советского опыта деятельность МДА кому-то казалась ретроградной, её нацеленность на сохранение возможностей концертных и фестивальных выступлений для категории ЛСД («Легенд советского джаза») — консервативной, и молодые российские (и зарубежные русскоязычные) джазовые издания, в том числе и «Джаз.Ру», не стеснялись это высказывать. Но что никогда не вызывало никаких сомнений — это личная позиция Саульского. Конечно, безупречных позиций не бывает, но позиция Юрия Сергеевича в нешироком, отчаянно боровшемся в 1990-е гг. за выживание постсоветском джазовом сообществе вызвала главным образом понимание, уважение и почтение. Тем более что Саульский ретроградом никогда не был: в собственном творчестве учитывал новейшие тенденции, охотно поддерживал джазовых экспериментаторов-антиортодоксов и довольно критически относился к агрессивно-консервативному настрою части российской джазовой публики, с достойным лучшим применением упорством отказывавшей поисковым направлениям импровизационного искусства в праве называться джазовыми.

«Обидно за любителей джаза, — говорил Юрий Сергеевич. — Хочется, чтобы они пошли немножко дальше. Ведь [джаз —] это живое искусство. Это так же, как живые языки — русский, английский, французский — они развиваются, а есть языки мёртвые: латынь, древнегреческий. И если джаз будет заниматься тем, что делалось 50-60 лет назад, и не будет развиваться — он превратится в мёртвый язык».

Под этими словами Юрия Сергеевича Саульского я готов подписаться и сейчас.

ДЖАЗ 60-Х: «ПОКОЛЕНИЕ ФИЗИКОВ», ДЖАЗОВЫЕ КАФЕ, ПЕРВЫЕ ФЕСТИВАЛИ...

Джазу в СССР не учили вплоть до 1960-х. Джазом овладевали самостоятельно. Официальная система музыкального образования не поощряла увлечения джазовой музыкой. Поэтому среди первых звёзд советского джаза нового поколения, пришедшего на сцену после «эпохи разгibanия саксофонов», было много студентов технических и научных специальностей, выдвинувшихся из студенческой самодеятельности. Альт-саксофонист **Георгий Гараян** по образованию был инженер-станкостроитель: в конце 1950-х он стал первым «советским», кого приняли в оркестр Олега Лундстрема, а в 60-е работал в Джаз-оркестре Всесоюзного радио под управлением Вадима Людвиковского. Из оркестра Лундстрема в биг-бэнд Людвиковского пришёл и тенор-саксофонист **Алексей Зубов** — выпускник физического факультета МГУ. Тот же факультет, а затем и аспирантуру при нём, окончил пианист **Вадим Сакун**, который возглавил первый советский джаз-ансамбль, выступивший за пределами СССР — на варшавском фестивале «Джаз Джембори» в 1962 г. С ним в Польшу ездили играть ещё один студент-физик — барабанщик **Валерий Буланов**, саксофонист **Алексей Козлов**, учившийся в Архитектурном институте, и студент Института народного хозяйства им. Плеханова — будущий экономист **Николай Громин**, пионер современной игры на электрогитаре на советской сцене. Лучшим тромбонистом Москвы считался солист оркестра Людвиковского — инженер-связист **Константин Бахолдин**. Среди самых ярких саксофонистов московской сцены 1960-х был выпускник института инженеров транспорта **Виталий Клейнот**. В Ленинграде среди лидеров нового поколения джазменов были выпускник автодорожного техникума — альт-саксофонист **Геннадий Гольштейн**, трубач **Всеволод Королёв** (создатель «Ленинградского диксиленда») учился в Военно-механическом институте, а пианист **Юрий Вихарев** окончил военно-морское училище и некоторое время учился в Ленинградском университете (впрочем, не по технической специальности, а на вечернем отделении факультета журналистики). В Куйбышеве (Самара) на джазовой сцене блистал выпускник Политехнического института пианист **Владимир Виттих**, будущий доктор технических наук; в Томске — аспирант физфака университета, бэндлидер и аккордеонист **Аркадий Ратнер**; в Новосибирске — выпускник медицинского института, барабанщик **Сергей Беличенко**...

Были, конечно, и гуманитарии, прежде всего в Ленинграде, где чрезвычайно важную роль сыграли профессиональные филологи-переводчики — барабанщик **Валерий Мысовский**, пианист и аранжировщик **Владимир Фейертаг**, тромбонист **Алексей Канунников**.

Что же до профессиональных музыкантов, то их на джазовой сцене того периода поначалу можно было буквально перечесать по пальцам: пианист **Борис Рычков** — выпускник Гнесинского училища, его коллеги **Игорь Бриль**, окончивший также и высшую школу (Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, ныне Российская академия музыки), и выпускник Центральной музыкальной школы при Московской консерватории и одно время студент этой же консерватории **Борис Фрумкин**, плюс выпускник Московской консерватории **Николай Капустин**, который в начале 1960-х играл на фортепиано в оркестре Лундстрема. Многие изучали в академической образовательной системе не тот инструмент, по которому специализировались в джазе. Так, первый советский джазовый эмигрант-«невозвращенец» — саксофонист **Борис Мидный** — окончил училище им. Гнесиных по классу кларнета. Ленинградский саксофонист-новатор **Роман Кунсман** тоже кларнетист по образованию, но не пошёл дальше окончания детской музыкальной школы; а вот его земляк — пианист, контрабасист, трубач и саксофонист **Давид Голощёкин** — учился в музыкальном училище им. Римского-Корсакова как скрипач. Бежавший в США во время гастролей в Японии вместе с Мидным контрабасист **Игорь Берукштис**, первым в Москве — ещё в 1950-е — научившийся играть современные «блуждающие» басовые линии, окончил Училище им. Гнесиных и четыре курса Московской консерватории — но как академический пианист, а джазовый контрабас освоил по слуху...

Первые попытки создать джазовые клубы — не коммерческие заведения, а скорее «клубы любителей джаза» — в СССР относятся к 1958 (Ленинград, клуб «Д-58») и 1959 (Москва, джаз-клуб ДК «Энергетик» на Раушской набережной) годам.



Ленинградский клуб Д-58 в гостях у клуба ЛЭТИ. Крайний справа — барабанщик Валерий Мысовский. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса



Клуб на Раушской, 1959 г. Репетируют Леонард Орлов, Сергей Березин, Михаил Цуриченко, Николай Брызгунов. Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза



Клуб на Раушской, 1960 г. Выступают Константин Бахолдин, Алексей Зубов и Андрей Товмасян. Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза

В крупных городах «джазовую тему» с начала 1960-х курировал комсомол — ВЛКСМ, Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодёжи. Именно через комитеты комсомола тогдашняя правящая партия контролировала все «молодёжные течения», в том числе и джазовое движение, считавшееся в 1960-е гг. преимущественно молодёжным. Московскому джазовому движению повезло: в горкоме комсомола им занимался человек неравнодушный, искренне любивший джаз и болевший за его будущее в нашей стране. Внештатный инструктор

МГК ВЛКСМ Ростислав Винаров сам принадлежал к «поколению физиков»: аспирант, будущий кандидат технических наук, специалист по «теории систем» и один из будущих руководителей Министерства высшего и среднего специального образования РСФСР, в середине и второй половине 1960-х он от лица комсомола участвовал и в деятельности первых московских джаз-клубов («молодёжных кафе»), и в организации первых московских джаз-фестивалей — легендарных ныне фестивалей 1965–68 гг. Эти фестивали стали основой массового представления о звучании советского джаза 1960-х, так как именно по результатам этих четырёх фестивалей были выпущены огромными тиражами долгоиграющие пластинки с записями лучших отечественных коллективов («Джаз-65», «Джаз-66» и т.д.)



Интерьер кафе «Молодёжное» в Москве, 1961 г. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова

Московский джазовый пианист, с начала 1990-х живущий в Израиле, один из постоянных авторов российского журнала «Джаз.Ру» Михаил Куль вспоминал в очерке «Кафе нашей джазовой юности»:

«...решение о проведении исторического эксперимента — открытии в Москве нескольких молодёжных кафе — было принято на самом высоком партийном уровне по результатам поездки одного из высших руководителей государства — первого заместителя председателя Совета министров СССР Анастаса Микояна — в ГДР (Восточную Германию), где он ознакомился с организацией досуга молодёжи. Анастас Иванович рекомендовал использовать опыт дружеской страны в попытке отвлечения молодёжи от более насущных проблем, дав ей возможность вечерами посидеть в кафе, и пусть заодно там звучит модная музыка. Этой музыкой, на наше счастье, оказался джаз, хотя ничто

в документах, связанных с проектированием и организацией работы этих учреждений культуры и общественного питания, на джаз даже не намекало. Предусматривалась небольшая сцена, в калькуляции несомненно фигурировало пианино или рояль. И всё. Остальное было делом городской и районных комсомольских организаций, в которых, к счастью, оказалось достаточное количество молодых энтузиастов, любивших джаз. Так, в 1961-м одно за другим появились кафе “Молодёжное” (открытое 18 октября, — К.М.) и “Аэлита” (25 ноября), а несколько позже, в 1964 году — “Синяя Птица” и “Романтики”. Было ещё несколько подобных кафе, но важнейшая роль принадлежала всё-таки трём первым...

История “Аэлиты” оказалась достаточно короткой: году в 63-м она была закрыта, а здание снесено при расширении Садового кольца.



Кафе «Аэлита», 1963 г. Владимир Журавский — барабаны, Алексей Исплатовский — контрабас, Анатолий Герасимов — тенор-саксофон. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова

Кафе “Молодёжное” было спроектировано во вполне ресторанном стиле, имело приличный интерьер и даже свою кухню. Располагалось в весьма престижном месте: его большие окна выходили на оживленную улицу Горького. “КМ” даже удостоилось чести принимать участников и гостей Первого московского джазового фестиваля в 1962 году. В кафе могли разместиться не более ста человек, но сколько набивалось в дни (вечера), когда происходило что-нибудь интересное, сказать трудно. Основными посетителями были чаще всего люди искусства — художники, архитекторы и другие представители околodжазовой богемы. А уж лучшего места для демонстрации особо почитаемым гостям, как прекрасно проводит своё время московская молодёжь, просто

не было. Поэтому в кафе часто бывали всевозможные зарубежные делегации и особо уважаемые люди — космонавты, спортсмены-чемпионы и т.д. [...] Попасты в “Молодёжное” случайным желающим было непросто, иногда это было нелегко сделать даже музыкантам. Надёжная охрана дежурных из “совета кафе” была более непреодолима, чем швейцар в модном ресторане: последнему можно было “дать на лапу” и оказаться желанным гостем. Нравы молодёжных кафе этого не позволяли. [...] В “Молодёжном” основными были составы, уже имевшие имя, и послушать их было и интересно, и престижно. Заменить музыкантов постоянных составов (в разные годы — квартетов-квинтетов Алексея Козлова, Вадима Сакуна или Владимира Сермакашева) или поиграть с ними другим желающим порой бывало затруднительно.



Кафе «Молодёжное», вид входной группы в 1967 г. Кадр из фильма «Фестиваль джаза» (Центральная студия документальных фильмов, режиссёр-оператор Георгий Голубов). Российский государственный архив кинофотодокументов

Кафе “Синяя Птица”, открытое в сентябре 1964 г., располагалось на углу улиц Чехова и Медведева (ныне Малая Дмитровка и Старопименовский переулок. — К.М.), напротив особняка Свердловского райкома КПСС, в полуподвальном помещении большого, похоже — довоенного дома (на самом деле здание 1910 г. — К.М.). Самое главное — в доме была хорошая звукоизоляция, что позволило в дальнейшем избежать конфликтов с жильцами этажей над кафе. Несколько ступеней вниз с улицы, коридорчик с раздевалкой и проход в небольшой зал со столиками на 40–50 посадочных мест. Буфетная стойка с мизерным набором закусок и напитков. Так как кафе было филиалом известной шашлычной на Пушкинской площади, в ассортименте всегда был

“цыплёнок табака” за 1 руб. 70 коп. Вместе с неким напитком, называвшимся “кофе-гласе”, это было основное меню для посетителей.

Небольшая сцена со старым, но звучащим пианино, которое ко всеобщей радости через год удалось заменить таким же старым роялем. Никаких микрофонов и усилителей. Для такого помещения они и не требовались, всё звучало совершенно натурально. Между сценой и столиками было даже место для желающих потанцевать. Ведь в “Синюю Птицу” приходили не только любители джаза, там устраивались привычные “вечера отдыха” с традиционным распорядком: приветственные речи, “товарищеский ужин”, для которого предварительно заказывалась еда и выпивка, и — танцы. Так что джаз джазом, а без танцевального репертуара обойтись не удавалось. Хотя для большинства была важна не мелодия, а ритм, и под “*Now's The Time*” или “*Round Midnight*” вполне можно было исполнять па быстрых или медленных танцев. Вентиляции практически не было, поэтому, возвращаясь домой после кафе, где курить не запрещалось, я прежде всего вывешивал всю верхнюю одежду для проветривания на балкон (шутка гитариста Алексея Кузнецова, выходявшего по окончании вечера из “Птички” на улицу: “Чем это здесь так пахнет? А, это свежий воздух!”)...



Кафе «Синяя Птица», 1965 г. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова

На излёте советского периода, в 1989 г., Ростислав Винаров рассказывал журналу «Городское хозяйство Москвы» о своём участии в джазовом движении 1960-х:

«Честное слово, не знаю, откуда взялась эта идея. В Прибалтике нечто подобное уже было. Постепенно заговорили о том, что молодёжные кафе — это здорово, что хорошо бы это сделать и у нас, и всё такое. Был у меня товарищ, инженер Александр Терентьев, который взял на себя

роль капли, точащей камень. Он и ещё несколько молодых ребят-технарей обратились в МГК ВЛКСМ с предложением организовать в каком-нибудь кафе в центре Москвы место отдыха молодёжи. Тогдашние инструкторы отдела агитации и пропаганды Роза Мустафина и Марина Савина загорелись идеей, с радостью взялись помогать. Я присоединился к ним позднее, когда на улице Горького уже действовало первое в Москве кафе для молодёжи — сокращённо “КМ”. Это было в начале 1963 года...

Кстати, первый советский джазовый фестиваль проходил в “КМ”, он длился три дня. В тесный зал кафе набилось человек триста. Вот слева от меня лежат две пластинки наших джазовых ансамблей, которые играли в “КМ”. Они записаны во время фестиваля 1963 года в Польше (*на самом деле 1962 г. — К.М.*). А справа — другой диск, самый первый в антологии советского импровизационного джаза. Он был выпущен в США, и на нём в исполнении американских музыкантов звучат советские пьесы, “подслушанные” американцами в “КМ”. Так первое московское молодёжное кафе сыграло определенную роль в пропаганде нашей музыки за рубежом. А вот в Советском Союзе первые пластинки с записью импровизационного джаза вышли только в 1965 году, с большими трудностями. Я уже был тогда внештатным инструктором горкома ВЛКСМ, организация концертных программ в кафе уже полностью зависела от меня и моих товарищей, и мы также “пробивали” эти пластинки в высоких инстанциях — силой убеждения. Упорство, как водится, горы сокрушает... [...]

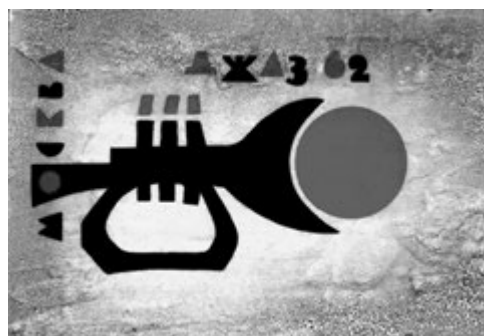
Очередь к нам в кафе тянулась на десятки метров, отнюдь не все попадали в счастливики... И представьте себе: только в “КМ” официантки не брали чаевых. Это было не принято. С официанткой, уличённой в столь постыдном для комсомольского кафе занятии, безжалостно расставались. И девушки старались выполнять строгое условие, держались за своё рабочее место с мизерным окладом, — потому что им было интересно. [...]

С общепитом мы постоянно конфликтовали. Их вездесущий план нам здорово мешал. Нередко методом “насильственного питания”: в меню подбрасывались икра, коньяк и другие малодоступные молодёжи “радости жизни”. Входные цены вздувались. Приходилось быть начеку, бороться. “Печору” мы не отстояли, высокие входные цены погубили клуб. Но не только общепит был причиной общего спада движения. Мы, первые организаторы, выросли, обзаводились детьми, времени на общественные дела не оставалось. Лично мне нужно было заканчивать диссертацию. Кто-то должен был сменить “стариков”. Но за нами никто не пошёл. Начинались 70-е годы, печально знаменитые “светлые” времена, когда всем было всё “до лампочки”...»



Первый московский фестиваль джаза в кафе «Молодёжное», октябрь 1962 г. На сцене ансамбль пианиста Евгения Геворгияна. Фото: Виктор Ахломов. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова

Первый московский джаз-фестиваль действительно был проведён в кафе «Молодёжное» с 5 по 7 октября 1962 г. Фестиваль был скромным по масштабу: 15 коллективов-участников (один — диксиленд Московского инженерно-физического института — выступал вне конкурса), чуть более сотни посетителей каждый вечер (больше просто не помещалось в зальчик «КМ»). На машинописной программке, вложенной в изготовленную типографским способом обложку, мероприятие именовалось так: **Московский фестиваль импровизационной джазовой музыки «Джаз-62»**. В оргкомитет входили семь человек, среди которых было пять комсомольских деятелей, музыковед Александр Медведев и один из самых ярких джазовых активистов столицы — Алексей Баташёв, выступивший в какой-то степени как продюсер фестиваля: именно он договаривался с музыкантами и составлял программу.



Первый московский фестиваль джаза в кафе «Молодёжное», октябрь 1962 г. Афиша и обложка программки (художник Владимир Садковкин). Центр исследования джаза, коллекция Михаила Куля

Комсомольские «кураторы» обещали победителям фестивального конкурса выступление на джазовом фестивале **Jazz Jamboree** в Варшаве. Трудно переоценить значение этого поощрения: ведь джазовые музыканты из СССР ещё никогда не выступали за пределами страны!

Проблема была в том, что жюри фестиваля определило победителями не один, а два ансамбля, хотя выступление в столице Польской Народной Республики было обещано варшавскими организаторами только одному коллективу. Поощрили **квартет «Четверо»** (19-летний трубач **Андрей Товмасьян**, в программке фестиваля обозначенный как «Товмосьян», 26-летний пианист **Вадим Сакун**, плюс контрабасист **Андрей Егоров** и барабанщик **Валерий Буланов**) и **квнтет 26-летнего Алексея Козлова**, который в то время играл ещё не на альте, а на **баритон-саксофоне**.



Первый московский фестиваль джаза в кафе «Молодёжное», октябрь 1962 г. На сцене трубач Андрей Товмасьян и барабанщик Валерий Буланов. Фото: Виктор Ахломов. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова



Первый московский фестиваль джаза в кафе «Молодёжное», октябрь 1962 г. На сцене саксофонист Алексей Козлов. Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза



Первый московский фестиваль джаза в кафе «Молодёжное», октябрь 1962 г. Среди публики крайние слева — актёр Евгений Леонов и режиссёр Андрей Тарковский. Фото: Виктор Ахломов. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова

Было принято компромиссное решение: из двух коллективов сделали один. Из квинтета Козлова в него вошли сам лидер и гитарист **Николай Громин**; фактически их добавили к квартету «Четверо», но руководителем объединённого ансамбля назначили пианиста Вадима Сакуна, как самого старшего и при том аспиранта МГУ.

Впрочем, каждый из реальных лидеров — Алексей Козлов и Андрей Товмасын — рассказывали историю по-своему. Козлов подробно изложил её в своей автобиографической книге «Козёл на саксе»:

«В недрах горкома ВЛКСМ был сформирован сборный ансамбль, в который вошли музыканты — лауреаты фестиваля. Это были трое солистов: трубач Андрей Товмасын, гитарист Николай Громин, я на баритон-саксофоне, и ритм-группа — контрабасист Андрей Егоров, барабанщик Валерий Буланов и пианист Вадим Сакун. Этот сборный коллектив был назван “Секстет Вадима Сакуна”. Почему и кем, осталось неизвестным, ведь вместе мы никогда раньше в таком составе не играли. Нас начали срочно оформлять на выезд, так как до фестиваля оставалось совсем мало времени.

В процессе оформления документов выяснилось, что контрабасист Андрей Егоров по каким-то параметрам не проходит. Стали срочно искать замену, и выбор пал на Игоря Берукштиса. Пока шли все эти нудные сборы документов, характеристик, заверенных парторганами, комсоргами, дирекцией и профсоюзным руководством, нам было не до репетиций, а ведь программы-то у нас не было, да никто и не верил до последнего момента, что нас выпустят. Тогда даже для спортсменов или артистов Большого театра выехать за рубеж было страшной проблемой, а то, что поедут джазмены, да ещё на фестиваль, где будут представители западных стран — это казалось просто невероятным. Для того, чтобы придать этой поездке официальный характер, наш ансамбль был сделан частью делегации ЦК ВЛКСМ, куда были включены также комсомольские работники и некоторые известные советские музыковеды и композиторы, в частности Арно Бабаджанян и Александр Флярковский, назначенный руководителем делегации. Получение разрешения на выезд в МИДе и КГБ затянулось до того, что мы уже опаздывали на начало фестиваля. Тем не менее, чудо свершилось, и мы сели в поезд Москва–Варшава с надеждой за предстоящие сутки пути сделать программу выступления прямо в купе. Одну пьесу — блюз Телониуса Монка “*Straight, No Chaser*” — сделать было нетрудно, это был всем хорошо известный стандарт, оставалось лишь распределить второй и третий голоса в теме, договориться об общей форме — кто за кем играет соло, какое вступление и кода. Но следующие три

композиции пришлось осваивать с большим напряжением внимания и памяти, так как они были написаны разными участниками ансамбля и, естественно, были в новинку остальным. Это были пьеса Товмаса на "Господин Великий Новгород", "Николай-Блюз" Коли Громина и мои "Осенние размышления". Оркестровки делались и проверялись прямо на месте, во время репетиции. В купе сидели все шесть музыкантов, но играли только пятеро – Вадим Сакун, за отсутствием рояля, слушал и запоминал. Валера Буланов, за отсутствием места, играл лишь щётками по малому барабану, запоминая все "сбивки", паузы и акценты. Надо заметить, что репетировать в поезде крайне неудобно, так как вагон постоянно раскачивается, а иногда делает резкие рывки, отчего пальцы соскакивают с нужных клапанов, а мундштук неприятно бьёт по зубам. Тем не менее, к моменту прибытия поезда в Варшаву мы как-то сляпали программу, надеясь на нормальную репетицию в зале, перед концертом...

...Мы не имели почти никакого опыта публичных выступлений в больших залах. Я лично ощущал не просто "мандраж", а какой-то ступор, находясь как бы во сне, с трудом представляя себе реальность происходящего. Думаю, что с другими участниками нашего состава творилось нечто подобное. Перед нашим вечерним выступлением нам отвели днём часа три на репетицию в пустом зале, и у нас была возможность сыграть полностью, с роялем и барабанами то, что было намечено в поезде...

...У себя, в Москве, нам приходилось играть для студенческой молодёжи, в кафе или на институтских вечерах, а иногда вообще для простых советских трудящихся, на "халтурах". А здесь мы впервые увидели солидную европейскую публику, разодетую в вечерние костюмы и платья. Поражало обилие по-настоящему красивых женщин с царственной осанкой. Многие мужчины были в смокингах и бабочках. Но, пожалуй, главной причиной волнения было сознание того, что среди этой публики находятся музыканты, и не только польские, а европейские и американские, которые способны услышать малейшую неточность, а также джазовые критики, не делающие никаких скидок. И вот нас объявили, мы вышли на сцену и начали играть, стараясь не думать ни о чём, кроме самой музыки... Реакция публики на первую же нашу пьесу была очень положительной, что нас вдохновило и немного сняло волнение. Когда наше выступление закончилось, стало ясно, что мы не "облажались", публика бисировала... Особенно понравилась пьеса Андрея Товмаса "Господин Великий Новгород", да и он сам, совсем юный...»



Андрей Товмасын в джаз-клубе на Раушской, 1961 г. Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза

А вот фрагмент из «Воспоминаний» Андрея Товмасына, ещё в конце прошлого столетия опубликованных в онлайн-версии журнала «Джаз.Ру» (орфография оригинала сохранена):

«...после того, как я с успехом выступил в Москве на фестивале в “КМ” и взял все первые места, то ясно, что посылать в Варшаву нужно было меня. Но так как я в то время нигде не работал, вопрос о моей поездке за границу повис в воздухе. Мол, туняец и т.д., и в Варшаву был дан звонок, мол, к вам едет секстет Вадима Сакуна. И когда позже со скрипом — за меня ходатайствовали все — меня всё же выпустили, то название ансамбля уже было в рекламах фестиваля, а иначе этот ансамбль назывался бы совсем не так — соответственно “секстет Андрея Товмасына”.

В Варшаве мы часто играли на *Jam Session*. Мне довелось играть с прекрасными польскими музыкантами и со знаменитым американским трубачом Доном Эллисом. Дону Эллису, как ни странно, понравилась моя игра на трубе, хотя по высоким меркам я играл тогда плохо. Жаль, что Дон Эллис не слышал меня в 70-е годы. Тем не менее, Дон Эллис в 62-ом году сказал: “Товмасын, пожалуй, — один из лучших трубачей Европы”... Ещё Дон Эллис сказал о всех нас: “Русские хорошо чувствуют климат блюза”.

Когда мы записали две пластинки, то нам полагался гонорар в польской валюте (злотые)... Половину забрало посольство, а остальную половину велело разделить между всеми членами нашей делегации. И то хорошо! На эти крохи денег я купил себе у местных музыкантов несколько джазовых пластинок и журналов “*Down Beat*” и, совершенно по-ребячьи зачем-то, игральные английские карты, в которые я играл всю жизнь лишь летом на пляже в “дурака”.



Обложка пластинки «Jazz Jamboree 62. Vadim Sakun Sextet». Polskie Nagrania Muza, 1963 г.

выступления: «Осенние размышления» Алексея Козлова и «Nicholas Blues» Николая Громина. Они также вышли на EP, озаглавленном «Jazz Jamboree 62 Vol 5», но крошечным тиражом, и сейчас представляют собой филофоническую редкость. Как правильно указывает Алексей Козлов, эти четыре трека представляют собой первые опубликованные записи нового поколения советских джазовых музыкантов — «поколения физиков». Впрочем, в СССР эти записи попали только в считанных экземплярах и не скоро, даже сами участники ансамбля получали их какими-



Интерьер кафе «Молодёжное». Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза

Действительно, фирма *Polskie Nagrania Muza* в следующем году выпустила четыре трека «Секстета Вадима Сакуна». Два — «Господин Великий Новгород» Товмасына и «Fast and Good» Вадима Сакуна в записи с фестиваля *Jazz Jamboree* в варшавском Зале конгрессов — вышли на обратной стороне EP (7-дюймового мини-альбома на 45 об/мин), на первой стороне которого была запись фестивального выступления ансамбля датского вибрафониста Луиса Юльманна (*Louis Hjulmand*). Ещё два были записаны уже в студии «Польских награний» после фестивального

выступления: «Осенние размышления» Алексея Козлова и «Nicholas Blues» Николая Громина. Они также вышли на EP, озаглавленном «Jazz Jamboree 62 Vol 5», но крошечным тиражом, и сейчас представляют собой филофоническую редкость. Как правильно указывает Алексей Козлов, эти четыре трека представляют собой первые опубликованные записи нового поколения советских джазовых музыкантов — «поколения физиков». Впрочем, в СССР эти записи попали только в считанных экземплярах и не скоро, даже сами участники ансамбля получали их какими-то окольными путями через знакомых. В чиновничьих кругах первое в истории выступление советских джазменов за пределами Советского Союза преподносилось как большой успех, но... советская пресса его практически проигнорировала.

Да и в «узких кругах» эйфория от первого зарубежного успеха длилась недолго. Уже через несколько месяцев партийная идеологическая машина снова вспомнила антиджазовую лексику. После печально знаменитого разноса, устроенного Никитой Хрущёвым организаторам выставки художников-абстракционистов студии «Новая реальность» в Манеже 1 декабря 1962 г., государственный тон в отношении современного искусства — в том числе и музыкального — снова изменился.

Первый секретарь ЦК КПСС Никита Хрущёв, речь на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 г.:

«...В музыкальном творчестве есть и серьёзные недостатки. Нельзя считать нормальным наметившееся увлечение джазовой музыкой и джазами. Не следует думать, что мы противники любой музыки для джазов, разные бывают джазы и разная бывает музыка для них... Но бывает и такая музыка, от которой тошнит, возникают колики в желудке... После Пленума СК РСФСР тов. Шостакович пригласил нас на концерт в Кремлёвский театр... Там были интересные номера. Но затем почему-то выпустили один джаз, другой, третий, потом все три вместе... выдержать такой залп джазовой музыки было не под силу. И спрятались бы, да не куда».



Аннотация первой в истории джазовой записи, опубликованной в журнале «Кругозор» — «гибкой пластинки» квартета саксофониста Алексея Козлова, 1964 г. Для разрешения на выпуск пластинки редакция журнала затребовала визу председателя правления Союза композиторов РСФСР Дмитрия Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич очень удивился, но запись прослушал и дал положительный отзыв. Центр исследования джаза, коллекция Алексея Козлова

Никита Сергеевич говорил о пленуме правления Союза композиторов РСФСР 1962 г., обсуждавшем вопросы, связанные с лёгкой музыкой и... джазом. Перед участниками пленума выступили два джазовых ансамбля — один под руководством пианиста Вадима Сакуна, другой — саксофониста Георгия Гаряняна. Играл и ленинградский оркестр Иосифа Вайнштейна. «Все три вместе» не играли: трудно сказать, что именно отложилось таким образом в памяти первого секретаря ЦК. На пленуме выступал, естественно, и глава СК РСФСР Дмитрий Шостакович. Газета «Советская культура» в ноябре 1962 г. опубликовала его выступление, где композитор, в частности, сказал:

«...деятельность импровизационных джазов, имеющих широкую молодёжную аудиторию..., отвечает реально существующим

запросам... Мы обязаны обратить серьёзное внимание на этот участок творчества, всесторонне обсудить всё, что здесь делается».

Так или иначе, в результате заметного охлаждения «оттепельного» отношения партийного руководства к современной музыке, джазовые фестивали в Москве не проводились ни в 1963-м, ни в 1964 г. Только после снятия Никиты Хрущёва с постов первого секретаря ЦК и председателя Совета министров СССР в октябре 1964 г. стали возможны новые перемены.



Джем в кафе «Аэлита», 1962 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза

Классическая эпоха советских джазовых фестивалей — это период с 1965 по 1968 гг. Регулярные крупные фестивали начались в столицах: в Москве в 1965 г. состоялся **Второй московский джаз-фестиваль**, вслед за ним в 1966–1968 гг. последовали третий, четвёртый и пятый. Весной 1965 г. состоялся и **Первый Ленинградский фестиваль джазовой музыки** — по статусу городской конкурс самодеятельных джазовых коллективов, организованный городским джаз-клубом; по факту — смотр всего лучшего, что было на джазовой сцене Северной столицы к середине 1960-х. Второй Ленинградский джаз-фестиваль 1966 г. был уже весьма масштабным по размаху. Историограф российского джаза Владимир Фейертаг писал в книге *«История джазового исполнительства в России»*:

«Фаворитами фестивалей стали ансамбли традиционного джаза “Ленинградский диксиленд”, “Нева”, “Гамма-джаз”, квинтет Геннадия Гольштейна — Константина Носова, квартет Романа Кунсмана, вокальный ансамбль Генриха Зарха, биг-бэнд Владимира Сегала, трио Давида Голощёкина. Успех концертов был настолько велик, что заключительный концерт фестиваля решено было провести на Зимнем стадионе, куда заглянуло и высшее партийное начальство города, оставшееся недовольным решением жюри. Возмутительным показалось то, что



Роман Кунсман, 1966 г. Фото: Михаил Биржаков. Центр исследования джаза, коллекция Валерия Мысовского

специальный приз Союза композиторов был вручен саксофонисту Роману Кунсману за композицию с подозрительным названием «Одиночество»...»

Видимо, поэтому третьего Ленинградского джаз-фестиваля в 1960-е не пришлось дожидаться: хотя подготовка шла полным ходом, городское руководство неожиданно запретило фестиваль 1967 г. и избавилось от городского джаз-клуба, переведя его из городского ДК им. Ленсовета, где он работал с 1964 г., в районный Дворец культуры им. Кирова на Васильевском острове, где когда-то, в 1958–59 гг., функционировал первый в Ленинграде (а возможно, и во всей стране) джаз-клуб «Д-58». Именно там, в ДК Кирова, бывший Ленинградский джаз-клуб получил новое название, под которым вошёл в историю: джаз-клуб «Квадрат».



Пропуск на концерты Второго ленинградского фестиваля джазовой музыки на имя Валерия Мысовского, 1966 г. Центр исследования джаза, коллекция Валерия Мысовского

Владимир Фейертаг, сам в те годы один из активистов «Квадрата», рассказывал в интервью для фильма «ДЖАЗ 100»:

«Там проводили много концертов — в большом зале на 1400 мест, по воскресеньям. Но они не имели права на афишу. Они писали: “Большой джазовый концерт. Участники из Москвы и Ленинграда”. Кто — написать не можем. Почему — не знаю. Потому что существовало такое дурацкое правило в нашем городе (не знаю, было ли в других

городах): что, если рекламируются мероприятия Дворца культуры им. Кирова — это Василеостровский район, значит, афиши могут висеть только в Василеостровском районе. Значит, волонтеры [руководителя “Квадрата”] Натана [Лейтеса] вешали в Автово на станции метро ручные расписные рекламки. Много смешного было...»



Логотип II Московского джаз-фестиваля, 1965 г. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова



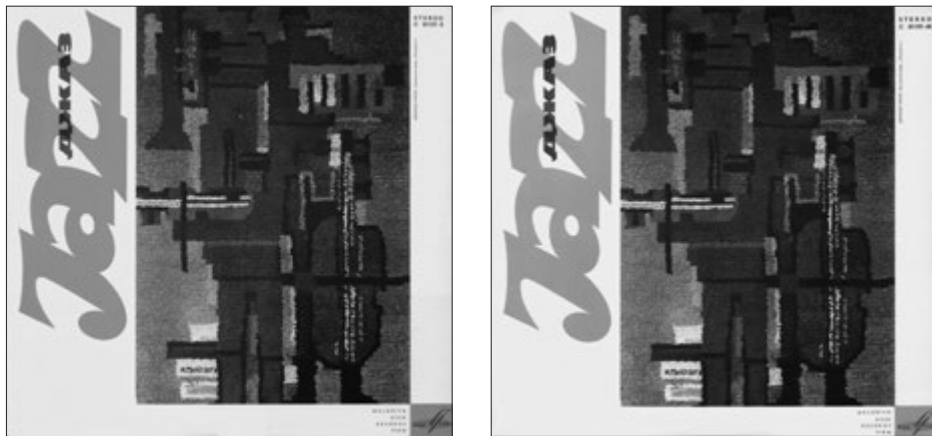
II Московский джаз-фестиваль, 1965 г. Секстет Георгия Гараняна, солирует Алексей Зубов. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова



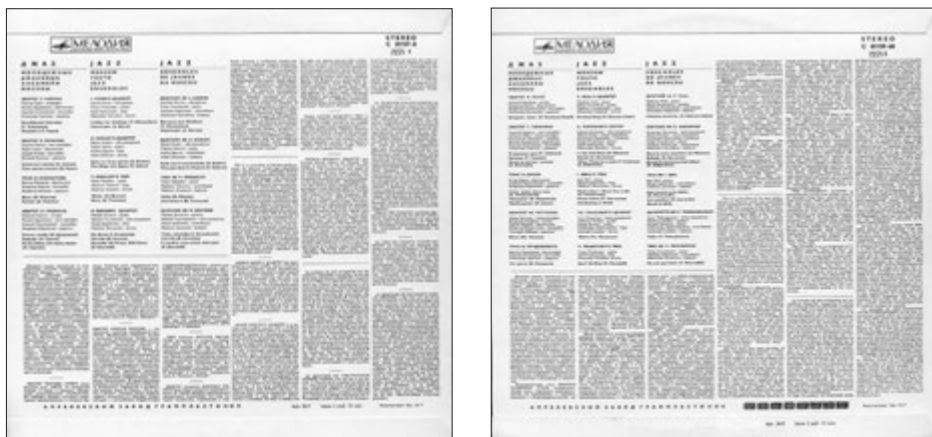
II Московский джаз-фестиваль, 1965 г. Эдди Рознер и Леонид Утёсов среди слушателей. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова

Московские фестивали оказались лучше документированы, чем ленинградские, потому что Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия» с 1965-го по 1968 г. выпускала сборники записей участников этих фестивалей. Знакомство с отечественным джазом для многих началось со знакомства с этими виниловыми дисками, носившими однотипное название «Джаз», каждый раз с двумя цифра-

ми — 65, 66, 67, 68, символизировавшими годы, когда проходили четыре эпохальных «Московских фестивалей молодёжных джазовых ансамблей». Всего вышло девять долгоиграющих пластинок формата LP: две после фестиваля 1965 г., одна в 1966-м, четыре по результатам 1967-го и две — 1968 г. Они были напечатаны очень большими тиражами, и их до сих пор, тем более — при нынешнем новом расцвете винилового формата, сравнительно нетрудно найти и послушать.



Обложки сборника «Джаз-65», диски 1 и 2. ВФГ «Мелодия», 1965 г.



Оборотные стороны обложек сборника «Джаз-65», диски 1 и 2. ВФГ «Мелодия», 1965 г.

Московский пианист и фотограф, а в последние два десятилетия — видный историк московской джазовой сцены, постоянный автор журнала «Джаз.Ру» Михаил Куль написал капитальное исследование о московских фестивалях 1965–68 гг., «Советский джаз: свидетельства по делу. Фестивали 60-х на виниле и в фотографии»; оно выходило в бумажной версии «Джаз.Ру» в 2013–14 гг., а впоследствии вошло в книгу Куля «Этот мой джаз».

Самые первые две пластинки серии, вышедшие под названием «Джаз-65», заметно отличались по звуку от остальных семи. Дело в том, что это были не концертные, а студийные записи. Вот как исследование Кулля объясняет этот феномен:

«Пластинки были выпущены в нескольких вариантах: стерео для экспорта (высококачественные конверты с текстом на трёх языках — русском, английском и французском — были отпечатаны Внешторгиздатом и сильно отличались от конвертов для внутреннего рынка; каталожный номер ВФГ “Мелодия” С-01157-58 — первый диск, С-01159-60 — второй), стерео для внутреннего рынка (с тем же каталожным номером, но в конвертах с простым изображением фестивального логотипа) и самом массовом — моно для внутреннего рынка (первый диск — ЗЗД-017009-10, второй — ЗЗД-01717-18). На них были записаны действительно лучшие на то время московские ансамбли, но записи были сделаны не на концертах фестиваля, а уже после фестиваля — в студии ВФГ “Мелодия”.

Не имея исчерпывающего решения жюри фестиваля, смею предположить, что так или иначе отмечены им были все составы, попавшие на два диска “Джаз-65”: ансамбли Леонида Гарина, Алексея Козлова — Вадима Сакуна, Виктора Мисаилова, Николая Громина, Владимира Кулля, Георгия Гараняна, Игоря Бриля, Юрия Чугунова, Виктора Прудовского. Любопытно, что из 18 треков двух дисков авторами семи являются советские композиторы, девяти — участники, прежде всего — лидеры составов, и лишь две пьесы представляли композиции американского происхождения: тема Фрэнка Чёрчилла “Someday My Prince Will Come” из популярного мультфильма “Белоснежка и семь гномов” (квартет Громина) и тема Бобби Тиммонса, названная на диске “Рассказ” (трио



Программа III Московского джаз-фестиваля, 1966 г.

Мисаилова). В числе композиций, отмеченных жюри и до сих пор вспоминаемых свидетелями тех событий, — обработка Прудовского “Колыбельной Светлане” председателя Союза композиторов Тихона Хренникова, пятидольная пьеса Сакуна “Пять шагов в космос”, исполненные квартетом Громина “Летите, голуби” и “Коррида”, первая “советская босса-нова” Владимира Кулля на тему “Вечерней песни” Василия Соловьёва-Седого, “Баллада” Гараняна и ставшая популярной виртуозная тема “Когда не хватает техники” Константина Бахолдина, обе — в исполнении секстета Гараняна.



Лицевая и оборотная стороны обложки сборника «Джаз-66». ВФГ «Мелодия», 1966 г.



Пианист Борис Рычков на сцене III Московского джаз-фестиваля, 1966 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза



«КМ-квартет» (квартет кафе «Молодёжное») на сцене III Московского джаз-фестиваля, 1966 г. Вадим Сакун — ф-но, Валерий Буланов — ударные, Андрей Егоров — контрабас, Владимир Сермакашев — тенор-саксофон. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза



Концертный эстрадный ансамбль Всесоюзного радио и Центрального телевидения п/у Вадима Любимовского на сцене III Московского джаз-фестиваля, 1966 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза

К 1967 г. размах московских фестивалей достиг максимума — прежде всего потому, что в фестивале «Джаз-67» участвовали уже не только московские, но и ленинградские джазмены. Лауреатами в 1967 г. стали два московских коллектива — **Концертный оркестр Всесоюзного радио п/у Вадима Людвиковского** и **квнтет «Крещендо»** с Алексеем Зубовым и Константином Бахолдиным, а также три — из Северной столицы: «**Ленинградский Диксиленд**», **квнтет альт-саксофониста Геннадия Гольштейна** — **трубача Константина Носова** и **вокальный ансамбль Генриха Зарха**, то есть все три коллектива из Ленинграда, приехавшие на фестиваль. Не удержусь от того, чтобы привести ещё одну обширную цитату из исследования Кулля — фрагмент, в котором Михаил Ильич рассказывает о фестивале «Джаз-67»:

«Индивидуальные звания лауреатов были присвоены четырнадцати исполнителям — думаю, стоит их перечислить: **Георгий Гаранян** (альт-саксофон), **Николай Громин** (гитара), **Адольф Сатановский** (контрабас), **Геннадий Гольштейн** (альт-саксофон), **Константин Носов** (труба), **Андрей Товмасын** (труба), **Игорь Бриль** (фортепиано), **Владимир Журавский** (барабаны), **Алексей Зубов** (тенор-саксофон, флейта), **Константин Бахолдин** (тромбон), **Борис Фрумкин** (фортепиано), **Валерий Буланов** (барабаны), **Герман Лукьянов** (флюгельгорн), **Роман Кунсман** (альт-саксофон, флейта). Дипломами награждены пять составов — **квнтет Гараняна**, **трио Лукьянова**, **трио Бориса Рычкова**, **оркестр Олега Лундстрема**, **квнтет Виталия Клейнота** — **Андрея Товмасына**, — и **четырнадцать солистов**. И, наконец, лучшие композиции и аранжировки: «**Ночь на Плещеевом озере**» **Громина**, «**Пастушья дудка**» **Гараняна**, «**На задворках**» **Гольштейна**, **обработка мугама «Чяргях» Зубова**, «**Русская плясовая**» **Всеволода Королёва** (трубач «**Ленинградского Диксиленда**»), «**Скоморохи**» **Фёдора Шампала** (пианиста ансамбля **Зарха**).

В программе числится чуть более 100 композиций (ориентировочно, ввиду многочастности некоторых). Около 50 — композиции участников, в их числе уже нашумевшие «**Иванушка-дурачок**» и «**Третий день ветер**» **Германа Лукьянова**, «**Луч тьмы**» **Романа Кунсмана**. Трио **Евгения Геворгяна**, как повелось, исполняло только композиции братьев Геворгян. Только собственные сочинения были у **квнтета Алексея Козлова** — **Игоря Бриля** и **квнтета Вадима Сакуна** (три пьесы Сакуна и одна — **Валерия Пономарёва**). Явно фольклорного происхождения были композиция **Виталия Клейнота** на тему русской народной песни «**Орёл**» и **обработка мугама «Чяргях» Алексея Зубова**.



Алексей Zubов на IV Московском джаз-фестивале, 1967 г. Кадр из фильма «Фестиваль джаза» (Центральная студия документальных фильмов, режиссёр-оператор Георгий Голубов). Российский государственный архив кинофотодокументов



Николай Громин, Георгий Гаранян и Адольф Сатановский (в составе Квартета Георгия Гараняна) на IV Московском джаз-фестивале, 1967 г. Кадр из фильма «Фестиваль джаза» (Центральная студия документальных фильмов, режиссёр-оператор Георгий Голубов). Российский государственный архив кинофотодокументов



Ленинградский вокально-инструментальный джаз-ансамбль п/у Генриха Зарха на IV Московском джаз-фестивале, 1967 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза



Игорь Бриль на IV Московском джаз-фестивале, 1967 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза



Юрий Ветхов и Герман Лукьянов
(в составе Трио Германа Лукьянова)
на IV Московском джаз-фестивале,
1967 г. Фото: Михаил Кулль. Центр
исследования джаза

Всесоюзная фирма грамзаписи “Мелодия” достаточно оперативно выпустила три пластинки, на которых был 21 трек. Естественно, все попавшие на винил пьесы были отечественного происхождения, причем только три композиции были обработками сочинений советских композиторов и народной музыки. Остальные были написаны участниками фестиваля. Конечно, были представлены все лауреаты – ансамбли и оркестры, причём наивысшей чести – записью двух композиций – был удостоен единственный коллектив, указанный полностью как **“Ленинградский вокально-инструментальный джаз-ансамбль под управлением Генриха Зарха”**. Зато на дисках были представлены четыре состава, не удостоенные ни одного приза: Диксиленд Грачёва, Диксиленд Мелконова, квинтет **Михаила Кулля** и квартет **Евгения Малышева** из города Калинин (ныне Тверь). Если бы не награды, которыми была отмечена ритм-секция **“ВИО-66”** (**Игорь Бриль**, контрабасист **Владимир Смоляницкий** и барабанщик **Владимир Журавский**, выступившие также и в квартете Алексея Козлова), оркестр **Юрия Саульского** оказался бы в этой же категории.



Программка IV Московского джаз-фестиваля, 1967 г. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова

Конечно, если бы не грамзаписи, практически всё исполненное на фестивале “Джаз-67” так и кануло бы в неизвестность. Единственной композиции была уготована многолетняя жизнь: пьесу “Дикая лошадь”, которую написал банджоист **Геннадий Бондарев** из **Диксиленда Альберта Мелконова**, знают буквально миллионы, если не десятки миллионов. Дело в том, что “Дикая лошадь” с 1982 года и до сегодняшнего дня используется как музыкальный фон вращения игрового волчка в популярной телеигре “Что? Где? Когда?” ...»



Один из встречающихся вариантов обложки трёх дисков «Джаз-67» (варианты зависели от тиража — они не раз допечатывались — и от того, для какого из пяти заводов грампластинок ВФГ «Мелодия» они были напечатаны)



Оборотная сторона обложки третьего (из трёх) диска серии «Джаз-67»

Большая часть треков на фестивальных пластинках 1965–66 гг. стилистически представляла собой советский мейнстрим тех лет — бибоп и хардбоп; среди записей 1967 и 1968 гг. выделяются уже и образцы ладовой импровизации, особенно у таких будущих мастеров этой импровизационной техники, как саксофонисты Алексей Зубов и Александр Пищиков.

Чем дальше, тем больше заметна тенденция к использованию нетрадиционных тембровых красок, а ещё — фольклорных интонаций. За это, скорее всего, следует благодарить... комсомол. Отход от исполнения западных джазовых стандартов, с одной стороны, и использование в качестве тематического материала народных напевов, интонаций русской (и вообще фольклорной) музыки, с другой — поощрялись; более того, в материалах прессы прямо провозглашались одним из высших достижений нового поколения джазовых музыкантов в СССР.



Роман Кунсман и Олег Лундстрем на IV Московском джаз-фестивале, 1967 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза



Михаил Куль на IV Московском джаз-фестивале, 1967 г. Фото: Михаил Куль (конечно, затвор фотоаппарата по его просьбе спустил кто-то другой). Центр исследования джаза



Владимир Сермакашев на IV Московском джаз-фестивале, 1967 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза



Радиоведущий Уиллис Коновер (США) на IV Московском джаз-фестивале, 1967 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза

На фестивале «Джаз-68» саксофонист Алексей Зубов с квинтетом «Крещендо» (на пластинке было использовано более архаичное написание — «Кресчендо») представил свою обширную сюиту «Былины-старины», часть которой попала и на фестивальную винил. Воронежский джазовый просветитель Юрий Верменич, неформальный руководитель Группы изучения джаза в СССР — полуподпольного коллектива переводчиков и распространителей джазовой литературы в «самиздате» —

в своей книге «Мои друзья — джазфэны» отмечал как своё главное впечатление от фестиваля 1968 г. пьесу пианиста Евгения Геворгяна «Плач Ярославны» с солирующей виолончелью (на фестивальную винил она не попала). Квинтет саксофониста Владимира Сермакашева представил «Русский напев», квинтет Алексея Зубова с вибратонистом Леонидом Гариным — «Русский наигрыш», награждённый специальным призом Союза композиторов; кроме того, жюри фестиваля, во главе с неизменным председателем — композитором Ваню Мурадели, отметило композицию Игоря Бриля на тему народной песни «Не растёт трава зимою».



Значки фестивалей «Джаз-67» и «Джаз-68» из коллекции Михаила Кулля. Центр исследования джаза



Один из вариантов обложек четырёх дисков «Джаз-68»



Члены жюри конкурса V Московского джаз-фестиваля, 1968 г.: слева председатель жюри Ваню Мурадели, в центре кадр Николай Минх и музыковед-радиоведущий Аркадий Петров. Фото: Михаил Кулля. Центр исследования джаза



Квинтет Вадима Сакуна на V Московском джаз-фестивале, 1968 г. (Вадим Сакун, Валерий Пономарёв, Игорь Высоцкий). Фото: Михаил Кулля. Центр исследования джаза

Это не означает, что на фестивалях звучала только авторская музыка и только с использованием фольклорных тем и интонаций; но тенденция выделять и поддерживать именно такой репертуар была несомненной. В исторической перспективе эта тенденция, пусть и навязанная контролирующими организациями — от комитетов комсомола до редакторов фирмы «Мелодия», представляется в целом правильной. Что интереснее слушать полвека спустя: вторичные (увы... хотя были и исключения) версии бибоповых стандартов — или авторские композиции, отражающие специфику складывающейся на глазах национальной (точнее, применительно к советским условиям, многонациональной) джазовой школы?

Интересно, что фестивали в столицах стали и катализаторами международного продвижения советского джаза. Некоторые лауреаты московских и ленинградских фестивалей на протяжении нескольких лет, с 1962-го по 1967-й, в качестве поощрения получали возможность выступить на джаз-фестивалях за пределами СССР. Как мы помним, это началось в 1962-м с формирования из лауреатов Первого московского фестиваля сводного ансамбля под названием «Секстет Вадима



Диплом лауреата V Московского джаз-фестиваля, выданный Квинтету Вадима Сакуна. Центр исследования джаза, коллекция Вадима Сакуна

на, которую на одном из фестивальных концертов московский ансамбль сыграл с чешским пианистом Яном Хаммером (впоследствии участником *Mahavishnu Orchestra* Джона Маклафлина и известным кинокомпозитором).

В 1966-м лауреаты московских джаз-фестивалей получили возможность выступить сразу на двух зарубежных фестивалях: пражском и варшавском. В столице Чехословакии играл «КМ-Квартет» саксофониста Владимира Сермакашева, а на *Jazz Jamboree* в Польшу поехали ленинградцы *Neva Jazz Band* (представители традиционного диксилендового стиля) и тот же квартет Гараняна–Громина, что годом раньше выступал в Праге. Квартет так впечатлил варшавскую публику, что читатели польского журнала «Джаз-форум» назвали Николая Громина лучшим джазовым гитаристом Европы 1966 г. В Праге дела пошли не так гладко: участники «КМ-Квартета» — саксофонист Сермакашев, пианист Вадим Сакун, контрабасист Андрей Егоров и барабанщик Владимир Алатуни — до последнего момента не знали, состоится ли их выступление, что не лучшим образом сказалось на их подготовке к фестивалю. Московский джазовый активист Алексей Баташёв и музыковед Аркадий Петров в совместной статье, опубликованной по результатам поездки в газете «Советская культура» 15 декабря 1966 г., вынужденно признавали, что москвичи выступили в Праге «в целом неплохо». Тем не менее, два трека

Сакуна» для выступления на варшавском «Джаз-джембори». В 1965 г. квартет саксофониста Георгия Гараняна и гитариста Николая Громина (с Андреем Егоровым на контрабасе и Валерием Булановым на ударных) отправился «представлять советское искусство» на джазовый фестиваль в Прагу — столицу социалистической Чехословакии, и произвёл там весьма сильное впечатление. Присутствовавший на пражском фестивале ведущий «Джазового часа» радиостанции «Голос Америки» Уиллис Коновер в январском номере американского журнала *DownBeat* за 1966 г. не скупился на похвалы советскому ансамблю. Его убедило, как «русские» играли тему Билла Эванса и другой американский материал, но особенно он выделил авторские «Балладу» и «*Armenian Bounce*» Георгия Гараняна, а также «Корриду» Николая Громина

московского ансамбля попали на фестивальный сборник, выпущенный чехословацким лейблом *Supraphon* в 1967 г.; судя по ним, «в целом неплохо» музыканты прозвучали в сравнении с тем, как они же выступили на московском фестивале — сыгранный в Москве «Вальс для Наташи» Сермакашева вошёл в единственный выпущенный по результатам этого фестиваля виниловый сборник «Джаз-66» (стерео версия каталожный номер 33С-01361-62, моно 33Д-018193-94). Там слышно, что постоянно работающий в «Кафе Молодёжное» состав крепко сыгрался, взаимодействие между ритм-секцией и пианистом Сакуном находится на почти телепатическом уровне, а саксофонист Сермакашев способен на яркие, неожиданные композиционные идеи и может блеснуть сильным темпераментом — хотя, возможно, в плане формы пьесы можно было бы ожидать от фестивального выступления большей подготовленности.



«КМ-Квартет» саксофониста Владимира Сермакашева на V Московском джаз-фестивале. Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза

В 1967-м в СССР отмечалось 50-летие Октябрьской революции. В честь этой даты на Пражском фестивале (18–22 октября) не просто выступили очередные джазмены из СССР, но был организован специальный День советского джаза. В его рамках выступили Концертный оркестр Всесоюзного радио и телевидения под руководством Вадима Людвиковского, квинтет солистов оркестра п/у саксофониста Алексея Зубова и тромбониста Константина Бахолдина («РТ-Квинтет»), грузинская певица Гюлли Чохели с московским трио пианиста Бориса Рычкова и «Ленинградский Диксиленд». В те годы музыканты «просто так», сами по себе, не ездили: с ними была целая делегация, и в её составе был ветеран советского джаза — композитор Николай Минх, которому вскоре предстояло стать первым председателем творческой секции джазовой и эстрадной музыки Союза композиторов СССР. В журнале «Музыкальная жизнь» (№ 2, 1968) Минх писал:

«Открывал концерт РТ-Квинтет в составе: тенор саксофон — Алексей Зубов, контрабас — Адольф Сатановский, ударные — Александр Гореткин, фортепиано — Борис Фрумкин, тромбон — Константин Бахолдин. Лёд тронулся уже при исполнении пьесы Зубова “Мугам” на азербайджанскую тему, затем с интересом слушали блюз Фрумкина “Университетский

проспект”, и вот, наконец, прозвучала старинная новгородская песня “Ох, и отчего”. В основу этого произведения Зубов положил тему подлинной народной песни. Развивая тему в импровизациях, музыканты сумели сохранить ладовый строй песни, сберечь её образ...”

На виниловом фестивальном сборнике, выпущенном после пражского фестиваля на лейбле *Supraphon* уже в 1968 г., из всех советских участников был представлен только «РТ-Квинтет» с композицией Алексея Зубова «Старинная новгородская песня», в которой слышно, что солист пытается двигаться в направлении, заложенном в 1965-м одним из важнейших произведений джаза шестидесятых годов — сюитой Джона Колтрейна «*A Love Supreme*», и успешно нащупывает ладовый импровизационный язык на основе пентатоники, в каком-то смысле общий и для афроамериканской музыки, и для русской (*подробнее об этом см. в главе «Алексей Зубов»*).



Программка Таллинского джаз-фестиваля. Центр исследования джаза

1967-й стал кульминацией процесса выхода нового поколения советского джаза на международный уровень, но прежде всего не за счёт выступлений

отечественных джазменов за рубежом (хотя было, как видим, и это), а за счёт того, что в Таллине — столице Советской Эстонии — в мае 1967 г. состоялся первый в СССР настоящий международный джазовый фестиваль «Tallinn-67». В нём участвовали 24 коллектива со всего СССР: от маститого оркестра Олега Лундстрема из Москвы и квартета пианиста Анатолия Кролла, представлявшего Тулу, — до коллективов из Хабаровска, Баку, Тбилиси (во главе с пианистом из Баку Вагифом Мустафа-Заде, одним из главных новаторов в советском джазе следующего десятилетия), Новосибирска, Львова, Вильнюса, Таллина, Куйбышева (Самара), Калинин (Тверь) и т.д., вплоть до рижского ансамбля «Звёздочка», состоявшего из военнослужащих Вооружённых сил СССР, выступавших в военной форме: в этом составе на трубе дебютировал будущий лидер латвийской джазовой сцены Гунар Розенберг.



Джаз-балет Григория Гуревича и трио пианиста Юрия Вихарева (Ленинград) на Таллинском джаз-фестивале, 1967 г. Центр исследования джаза, коллекция Валерия Мысовского



Участники джаз-балета Григория Гуревича и трио пианиста Юрия Вихарева (Ленинград) воспроизводят позы фигур на фронтоне дворца спорта «Калев», Таллинский джаз-фестиваль, 1967 г. Центр исследования джаза, коллекция Валерия Мысовского

Но не менее важным было участие джазовых коллективов из Польши (квартет саксофониста Збигнева Намысловского), Финляндии, Швеции (два коллектива, в том числе септет маститого саксофониста Арне Домнеруса) и даже из США.

Родину джаза представлял квартет саксофониста Чарлза Ллойда, в котором играли пианист Кит Джаррет, контрабасист Рон Маккьюр и барабанщик Джек ДеДжоннетт. Этот ансамбль был среди самых известных в мире на тот момент: их альбом 1966 г. «Forest Flower» стал в США одной из самых коммерчески успешных джазовых записей того периода, а сам Ллойд был провозглашён

журналом *DownBeat* «Джазовым артистом года». Тем не менее, с выступлением американского ансамбля были сложности, так как продюсер Джордж Авакян на этот раз (в отличие от привоза оркестра Бенни Гудмана в 1962 г.) не располагал поддержкой Госдепартамента и сумел привезти музыкантов только по туристическим визам. Вопрос решался до последней минуты, Авакян угрожал устроить сидячую забастовку перед объективами камер зарубежных журналистов... В результате квартету Ллойда, как говорят — после согласования «на самом-самом верху в Москве», позволили выйти на сцену в самый последний вечер фестиваля, и этот момент стал поворотным для множества членов советского джазового сообщества, приехавших в Таллин — не только тех, кто участвовал в фестивале, но и тех, кто приехал просто как слушатель (на фестивале присутствовало около трёх тысяч гостей со всех концов Советского Союза). Квартет Чарльза Ллойда представлял не славное прошлое джазового искусства — как, скажем, оркестр Бенни Гудмана в 1962-м или ансамбль пианиста Эрла Хайнса, который приезжал в 1966-м. Он представлял сегодняшний день, передний край развития джазового искусства. И вот этот передний край пролёг прямо на сцене четырёхтысячного спортивного комплекса «Калев» в центре Таллина, в присутствии тысяч слушателей, сотен джазовых артистов и активистов. Вот как эти моменты увидел писатель **Василий Аксёнов**, чей очерк «*Простак в мире джаза*» — один из лучших за всю историю образцов джазовой журналистики — вышел всего через три месяца после фестиваля, в августовском номере популярнейшего молодёжного журнала «Юность»:

«...Наконец, на эстраде Чарльз Ллойд... высокий, невероятно, до условности, тонкий, с огромной шапкой курчавых волос, делающей его больше похожим на индуса, чем на негра. Саксофон его рыдает, хохочет, визжит, умоляет, требует, издевается, тело его изгибается, дёргается, подпрыгивает, и это, конечно, не эпатаж и не игра на публику, это какое-то уже запредельное самовыражение, когда отпускаются все тормоза, сдираются все покровы: смотрите, вот я каков! Кончается двадцатиминутное соло. Ллойд, согнувшись, даже не пытаюсь вытереть пот, прячется в глубине сцены, смущенно блестит оттуда золотыми очками. Ритм-секция бросается в атаку, словно дикая кавалерия. Пианист — настоящий виртуоз, но клавиш ему мало, он играет прямо на струнах рояля, бьёт в бубен. Ударник разбрасывает медные колокольчики, скребёт щетками. Снова надвигается распад, развал, но Ллойд подбегает к микрофону, высоко закинув голову, вздёргивает узду, умиряет, — и вдруг становится мягким, лиричным, покаянно-нежным... Они играют час пять минут и покидают эстраду совершенно измочаленные, под неистовый шквал аплодисментов. На улице их окружают американские корреспонденты. Эй-Би-Си с квадратной голливудской челюстью: “Что вы чувствуете сейчас?” Ллойд, тяжело дыша: “Хэпинис. Счастье”...»



Тот самый момент, который описывает Аксёнов: Чарльз Ллойд даёт интервью после выступления в Таллине. Слева продюсер Джордж Авакян. Центр исследования джаза, коллекция Олега Кичигина

И даже это не исчерпывало значения таллинского фестиваля 1967 г. В его программе ведь были не только концерты: были и дневные «творческие встречи» (сейчас это назвали бы мастер-классами), и семинар советских джазовых критиков (проведённый впервые в СССР), и встреча представителей джаз-клубов со всей страны (её координировал Ростислав Винаров из МГК ВЛКСМ — тот самый, что курировал от комсомола московские «молодёжные кафе»), и три выставки (живописи и графики, джазовой фотографии и джазовых пластинок), и «школа джаза» для музыкантов со всей страны, и ночные джемы, и даже уличный парад диксилендов.



Таллинский джаз-фестиваль 1967 г.: участники из разных городов на улице. В светлом пальто слева — ленинградский барабанщик Валерий Мысовский. Центр исследования джаза, коллекция Валерия Мысовского

В своей эпохальной монографии «Советский джаз» (1971) Алексей Баташёв писал:

«Можно без преувеличения сказать, что за четыре дня таллинского фестиваля советский джаз осознал самое себя. И это было, пожалуй, самым важным итогом. Те люди, которые заполняли “Калев”,

разъехавшись по своим городам, помогли упрочиться новому представлению о советском джазе. В глазах самих музыкантов советский джаз встал в один ряд с американским, шведским, польским, французским. Открылись новые горизонты, родилась ясность, уверенность».

Фестиваль дался не легко и не просто. Скандальная ситуация вокруг американского квартета и внимание к ней западных СМИ привела к тому, что отвечавший за проведение фестиваля со стороны таллинских городских властей начальник управления культуры Таллинского горисполкома Генрих Шульц был уволен «без права занимать ответственные должности» и впоследствии работал простым библиотекарем. Мало того: запланированная на 12 мая прямая трансляция фестивального концерта по Центральному телевидению продлилась всего десять минут. В далёкой Москве у себя дома председатель Госкомитета по радиовещанию и телевидению Николай Месяцев включил телевизор, чтобы посмотреть, как выступают в Таллине советские джазовые музыканты, и увидел... В общем, бывший СМЕРШевец, чекист и секретарь ЦК комсомола Месяцев оказался совсем не готов к тому, что он увидел. На экране в бешеном темпе играл соло на контрабасе **Сергей Мартынов**, участник тульского квартета пианиста **Анатолия Кролла** (в котором участвовали также барабанщик **Юрий Генбачёв** и первопроходец ладовой импровизации в советском джазе — тенор-саксофонист **Александр Пищиков**). И не только играл, но и пел те же ноты в унисон с контрабасом! Яркий новаторский приём, в те годы только входивший в обиход. Но Николай Николаевич не был в курсе новаций в джазе. Он пришёл в ужас, снял трубку телефона прямой связи с аппаратной телецентра на Шаболовке и командовал прекратить безобразие. Безобразие было прекращено, на экране телевизоров по всей стране возникло сообщение о прекращении трансляции «по техническим причинам», но «оргвыводов» не последовало: фирма «Мелодия» даже включила именно ту самую пьесу Анатолия Кролла, на которой прервалась трансляция — «Движение из Композиции в трёх частях» — в двухдисковый сборник «Таллин-67. Международный джазовый фестиваль», выпущенный вполне массовым тиражом. Мало того, на этом сборнике был даже фрагмент выступления квартета Чарлза Ллойда, за появление которого на фестивальной сцене шло такое напряжённое сражение — «*Song of Love*».

Таким был самый яркий советский джазовый фестиваль 1960-х, вошедший в обойму главных джазовых событий десятилетия; завязавшиеся в Таллине творческие контакты, как между музыкантами, так и между джазовыми активистами всей огромной страны, продолжали приносить плоды на протяжении даже не лет — десятилетий. Девять пластинок, вышедших по результатам московских фестивалей 1965–68 гг., и две, выпущенные после Таллинского фестиваля, составили золотой фонд советской джазовой звукозаписи того периода, который, по аналогии с поворотной эпохой истории человечества по Карлу Ясперсу (VIII–III вв. до Р. Х.), можно назвать «Осевым временем» советского джаза.



Ведущий радиопрограммы «Music U.S.A.» Уиллис Коновер даёт интервью на Таллинском джаз-фестивале. Справа от Коновера — воронежский переводчик и джазовый просветитель Юрий Верменич. Фото: Геннадий Шакин. Центр исследования джаза

В следующих главах мы подробнее познакомимся с ключевыми именами этого периода.

Георгий Гаранян (1934–2010)



Георгий Гаранян, 2004 г. Фото: Павел Корбут. Журнал «Джаз.Ру»

Говоря о «советском джазе», мы обычно выискиваем имена тех, кто продвигал вперёд джазовое искусство, кто (пусть зачастую и невидимо для основной части мировой джазовой аудитории) делал что-то необычное, искал новые пути, экспериментировал.

Но народу — я имею в виду не те три-пять процентов аудитории, которые действительно знают джаз, следят за ним и разбираются в нём; я имею в виду действительно широкие массы — народу эти поиски, как правило, оставались неизвестными.

И это нормально, так и происходит по всему миру: музыкальное искусство двигают вперед Колтрейны, Долфи и Зорны, а широкие народные массы — вне уз-

кого круга джазовых ценителей и знатоков — знают Кенни Джи и Кейко Мацуи, и, может быть, узнают звук саксофона Пола Дезмонда в «Take Five», но имени музыканта не знают.

Так же и в советском джазе. Самым узнаваемым саксофонным звуком для всего советского народа, безусловно, являются характерные широкие «подтяжки», «подъезды» и чуть рыдающая интонация альт-саксофона в музыкальном

произведении малой прикладной формы — песне «Остров невезения» из кинофильма «Бриллиантовая рука» (1969) в исполнении Андрея Миронова. И это тоже не удивительно: кино в нашей стране (как, собственно, и повсюду) куда популярнее музыки.

Партию альт-саксофона в этой песенке исполнял **Георгий Гараян**. В то время он ещё не был народным артистом Российской Федерации, лауреатом Государственной премии, не был руководителем популярных оркестров — он только играл на альт-саксофоне и писал аранжировки.

Позади было участие в известных джазовых проектах 1950-х — «Восьмёрке» Центрального Дома работников искусств (Алексей Зубов, Константин Бахолдин, Игорь Берушкис и др.) и выросшем из «Восьмёрки» оркестре ЦДРИ во главе с **Юрием Саульским**, который беспощадно требовал от музыкантов (в массе своей — любителей, самоучек) профессиональной игры. Его муштру прошёл и Гараян, учившийся вообще-то на инженера-станкостроителя и не имевший никакого формального музыкального образования. В 1957-м на московском Международном фестивале молодёжи и студентов оркестр ЦДРИ был в весьма приличной форме, уверенно выступил перед тысячами иностранных гостей и заслужил серебряную медаль фестиваля.



Георгий Гараян, официальное фото «на пропуск», 1961-й или 1962 г. Центр исследования джаза, лекция Ростислава Винарова

Вскоре оркестр был расформирован, а Гараян в 1958 г. стал первым «советским» — т.е. родившимся в СССР — музыкантом, вошедшим в легендарный «шанхайский» состав оркестра **Олега Лундстрема**. Лундстремовцы переехали в Москву не все: у многих «шанхайцев» в Казани были квартиры, семьи, налаженный быт... Поэтому Олег Лундстрем вынужден был пополнять свой оркестр, а «шанхайцев» и «харбинцев» — русских эмигрантов, вернувшихся на «историческую родину» после Второй Мировой — в наличии больше не было. Взяли двух первых «советских»: трубача **Юрия Коврайского** и альтиста Гараяна. Георгий Арамович самокритично рассказывал в газетном интервью:

«Когда я поступил в оркестр Лундстрема, понял, что играть совершенно не умею. Из-за этого по собственной воле отказался от всех сольных партий, взял те, что поскромнее, и занимался с утра до ночи».



Первый московский джаз-клуб в ДК «Энергетик» на Раушской набережной 1961 г. Игорь Берукштис, Георгий Гаранян, Николай Громин. Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза

Джона Колтрейна или в восточную атональность, с которой заигрывали многие советские джазмены шестидесятых. Но американский критик Джон Хаммонд восхищался его владением саксофоном. Вечно беспокойный и нетерпеливый музыкант, Гаранян сначала эволюционировал в сторону амбициозно аранжированных дивертисментов для джаз-оркестра, а затем — джаз-рока и фьюжн с собственным ансамблем «Мелодия». Он никогда не был большим новатором, но его высокий профессионализм аранжировщика, организаторские способности и добродушная натура позволили ему делать много хорошего джаза».



Секстет Георгия Гараняна на II Московском джаз-фестивале, 1965 г. В «первой линии»: Алексей Зубов, Георгий Гаранян, Константин Бахолдин. Фото: Михаил Кулль. Центр исследования джаза

Во второй половине 1960-х был уже другой оркестр — Концертный эстрадный оркестр Всесоюзного радио под управлением Вадима Людвиковского. Но были и малые составы, с которыми Гаранян появлялся на первых московских джаз-фестивалях — секстет с коллегами по оркестру Людвиковского — блестящим тромбонистом Константином Бахолдиным и тенористом Алексеем Зубовым, затем квартет с гитаристом Николаем Громиным. Американский музыковед Фредерик Старр, автор одной из немногих западных книг о советском джазе *«Красные и горячие: судьбы джаза в Советском Союзе, 1917–1980»*, писал о Гараняне 1960-х:

«Менее яркий саксофонист, чем [Алексей] Зубов, он не торопился бросаться во фри-джаз

К этой характеристике и сейчас, через четыре десятилетия после выхода книги, мало что можно прибавить. Действительно, оркестровые аранжировки оказались самой сильной стороной Гараяна: он писал не только для оркестра Всесоюзного радио, но и для Оркестра кинематографии, так что его аранжировки (и, зачастую, игра) звучат в очень многих советских фильмах — это и упоминавшаяся выше «Бриллиантовая рука», и «Джентльмены удачи». Когда новый председатель Гостелерадио Сергей Лапин в 1973 г. разогнал оркестр Людвиковского, Георгий Гараян стал работать как минимум сразу в двух коллективах: в Оркестре кинематографии, где продолжал трудиться дирижёром на записи саундтреков для кино- и телефильмов («Ирония судьбы, или С лёгким паром», «12 стульев», «Приключения Буратино»...), и во вновь созданном при Всесоюзной фирме грампластинок «Мелодия» инструментальном ансамбле, который так и назывался — «Мелодия». Этот последний оказался сильнейшим студийным коллективом в СССР в 1970-е гг. (и даже после 1982-го, когда Гараян уже покинул его).

«В ансамбле уменьшилось число инструментов (одиннадцать вместо прежних семнадцати). Исчезли традиционные группы, характерные для свингового биг-бэнда... Три трубы, два (позже — три) тромбона, два саксофона (обычно играл один А. Зубов, а после его ухода — А. Пищиков, сам Гараян, занятый дирижированием, брался за саксофон лишь изредка)... Такой состав позволял новорожденной “Мелодии” решать самые различные задачи: сопровождать певца, записывать танцевальную музыку, исполнять (в сочетании со струнными и “деревом”) различные эстрадные и полусимфонические партитуры. И, наконец, играть джаз. Но уже не “мэйнстрим”, не бибоп — а его “электронизированную” разновидность... Исполняемая ими музыка соединяла импровизационность джаза и ритмическую основу рока».

И опять лучше современника не скажешь: это фрагмент биографического очерка о Гараяне, написанного неким Аркадием Евгеньевым (несложно, впрочем, угадать Аркадия Евгеньевича Петрова) для сборника «Советский джаз. Проблемы, события, мастера» (1987).

Надо чётко понимать, что «Мелодия» была, прежде всего и главным образом, студийным оркестром государственной фирмы грамзаписи — единственного лейбла в стране, как это ни странно читать современному слушателю: представим себе, что в СССР, допустим, было бы при этом всего одно книжное издательство и одна киностудия! Это означало, что первая и главная обязанность оркестра, какие бы сильные джазовые импровизаторы в нём ни участвовали — обслуживать нужды фирмы грамзаписи, у которой был репертуарный план, график записей и т.д. Огромная заслуга Георгия Гараяна — в том, что в бесконечном потоке записей аккомпанемента для эстрадных певцов, фонограмм для

аудиоспектаклей, тематических подборок обработок официозных «песен советских композиторов» и тому подобного прикладного материала, — ему удалось записать силами «Мелодии» несколько чисто джазовых работ — «долгоиграющих» виниловых альбомов, изданных ВФГ «Мелодия» исполтинскими по нынешним меркам тиражами. Они продавались по всей гигантской стране в каждом магазине «культурваров» и, безусловно, сыграли важную роль в популяризации самого понятия «джаз» на пространстве СССР.



Одна из оригинальных обложек альбома «Лабиринт» (варианты зависели от тиража и от того, каким из пяти заводов грампластинок «Мелодии» был выпущен этот тираж). На фото, сделанном внутри студии «Мелодии» (в 1994 г. здание было возвращено англиканской церкви), представлен не тот состав, которым записан альбом, а более ранний: слева направо Игорь Кантюков, Александр Бухгольц, Александр Симоновский, (предположительно) Геннадий Петров, Владимир Чижик, Георгий Гаранян, Борис Фрумкин, Алексей Zubov, Константин Бахолдин, Леонтий Черняк. ВФГ «Мелодия», 1974 г.

И важнейшую роль среди этих альбомов, конечно же, сыграл «Лабиринт» — альбом, выпущенный в 1974 г. и состоявший из четырёх обширных авторских пьес четырёх участников «Мелодии» — басиста **Игоря Кантюкова** (заглавный трек), пианиста **Бориса Фрумкина** («Марина»), самого Гараняна («Ленкорань») и трубача **Константина Носова** («Огненная река»). Под своим собственным именем **Аркадий Петров** писал на обложке пластинки:

«Диск этот является первым чисто джазовым “гигантом” ансамбля, рассчитанным не на танец, не на развлечение, а на внимательное слушание. Это джаз, каким он стал спустя 75 лет после своего рождения в Новом Орлеане, — джаз, подружившийся с ритмами бита, с ладовой импровизацией, с искусственным (синтезированным) звуком, с электроникой».

В ретроспективе, более чем через 10 лет, он же как «Аркадий Евгеньев» более сдержанно писал в сборнике «Советский джаз»:

«Работа эта носит в известной степени лабораторный характер: осваивались новые ритмические схемы, новые типы композиций... Не всё здесь удалось в равной степени».



Ещё одна из оригинальных обложек альбома «Лабиринт». На фото, сделанном снаружи здания студии «Мелодия» — тот самый состав, которым записан альбом. Сменивший уехавшего в США Владимира Чижика трубач Константин Носов в сером пиджаке — в центре второго снизу яруса пожарной лестницы. Георгий Гаранян — в самом низу, точно под Носовым. ВФГ «Мелодия», 1974 г.

Это правда. Альбом в ретроспективе кажется местами ученическим, но ученичество это — новые ритмы, новые звуковые концепции, новые музыкальные технологии, новый подход к импровизации — проходили не новички, а первоклассные музыканты с огромным джазовым опытом, и это не могло не сказаться на качестве этой работы. В лучших моментах «Лабиринт» интересно и увлекательно слушать до сих пор, а уж какое впечатление он производил на «любознательных подростков» в 1970-е гг., какое количество не имевших доступа к «фирменным» записям *Blood, Sweat & Tears* или Майлза Дэйвиса молодых людей по всему СССР увлѣк джаз-роком — и вовсе трудно оценить. Ну а очевидные слабости альбома, прежде всего в плане игры и звучания ритм-секции — это извечные слабости советской (да и российской) музыки на основе подчѣркну-



Обложка переиздания альбома «Лабиринт». ФГУП «Фирма Мелодия», 2013 г.

того ритма в попытках добиться звучания как у «настоящих американцев»: всё-таки когда в стране на протяжении сотен лет не было традиций ритмичного музицирования и неоткуда эти традиции взять, потому что в традиционной музыкальной культуре превалировали совсем другие элементы — трудно ожидать, что сильные и современно звучащие ритм-секции появятся сами собой. Даже почти через полвека после записи «Лабиринта» игра и звучание ритм-секций в среднем остаются в России слабым местом — и не

только в джазе, но и в рок-музыке. Есть исключения, и с годами их становится больше, но в 1970-е удач в этом плане было всё ещё немного.

В 2013 г. альбом был переиздан ФГУП «Фирма Мелодия» — и на виниле (MEL LP0016), и на цифровых платформах.

Гарянян 1970-х — скорее продюсер, чем инструменталист. Он не так много играл в этот период — больше дирижировал, аранжировал, сочинял... — и занимался звукорежиссурой: школы записи современной электрифицированной музыки в СССР не было, всё приходилось изобретать на ходу, делать «на колёнке», придумывать собственные технические и творческие решения, вовсе не обязательно оптимальные, но действенные...

1980-е, когда Гарянян расстался с «Мелодией», стали для него периодом крайне интенсивной работы. Он возглавлял симфонический оркестр кинематографии (откуда необходимые навыки у музыканта без музыкального образования? — очень просто: ещё в 1967 г. Георгий Гарянян поступил на курсы дирижёров при Московской консерватории), дирижировал оркестром Эстонского радио, эстрадно-симфоническим оркестром Центрального телевидения, писал музыку для телевидения (программы «Волшебный фонарь» и «Бенефис») и для кино («Рецепт её молодости», «Покровские ворота»). Музыка к «Покровским воротам» в силу «культового» характера, который обрёл этот фильм Михаила Козакова (1982), стала, наверное, самой часто упоминаемой киноработой Георгия Арамовича, хотя не слишком тщательные авторы в результате постоянно приписывают ему «Неудачное свидание» Александра Цфасмана, звучащее в фильме (и едва ли не «Часовых любви» Булата Окуджавы, тоже использованных в фонограмме).

Новая экономическая реальность 1990-х многих ветеранов советского джаза застала врасплох. Но не Гаряняна. Руководить одновременно несколькими оркестрами ему было не привыкать, музыкантские кадры в его распоряжении были любые, контакты по всей стране — широчайшие. Мало кто из постсоветских джазменов в последнее десятилетие XX века и первое — века XXI гастролировал столько, сколько Георгий Гарянян. И никто, наверное, не работал в таком широчайшем диапазоне. Руководство оркестром Московского цирка. Звание народного артиста России (первым из джазменов). Государственная премия. Недолго просуществовавший на деньги предпринимателя Сергея Черкасова «Московский биг-бэнд» с превосходными солистами, успевший записать всего один альбом «Рождение оркестра» (кассета — 1992, CD — 2005). Собственный абонемент в Большом зале Московской консерватории (ну, не единственный джазовый абонемент там, как иногда утверждалось, положим: первым был всё-таки абонемент Алексея Баташёва!). Работа в качестве дирижёра симфонического (!) оркестра на выполнявшейся в московском Радиодоме на Малой Никитской записи альбома «*Oregon in Moscow*» прославленной американской фьюжн-группы

Oregon (альбом этот получил премию «Грэмми» за 1999 г., сделав таким образом Георгия Арамовича едва ли не первым «неклассическим» лауреатом «Грэмми» в России). Руководство Краснодарским муниципальным биг-бэндом. Руководство Саранским муниципальным джаз-оркестром. Руководство — с 2003 по 2006 гг. — Государственным камерным оркестром джазовой музыки Олега Лундстрема. Восстановление (или, точнее, создание заново) ансамбля «Мелодия» с совершенно новым составом музыкантов и на новой организационной базе, а затем — на его основе, в качестве биг-бэнда Российского государственного музыкального телерадиоцентра (сам Гаранян по советской ещё привычке говорил «Гостелерадио») — создание «Биг-бэнда Георгия Гараняна».



Абонемент Гараняна в Большом зале Московской консерватории: Георгий Гаранян, Игорь Кондур, Станислав Григорьев, 2000 г. Фото: Павел Корбут. Журнал «Джаз.Ру»

Мне в 2009-м довелось видеть, как Гаранян дирижировал своим биг-бэндом в Минске: подводя к неизбежному «Каравану» Хуана Тизола, он проскандировал в микрофон зачин классической музыкантской шутки— «Какая песня без баяна, какой концерт без...?» А публика в один голос ответила: «...Гараняна!»

И это правда. Оркестровый проект Гараняна ближе всего стоял к народному вкусу, к уровню восприятия самой широкой, совершенно неподготовленной публики. «Песню про зайцев» и «Остров невезения» в качестве джазовых аранжировок биг-бэнд Гараняна под его водительством играл с полным правом: ведь в основе лежали именно его оркестровки 1968 г. для оригинальных фонограмм «Берегись автомобиля». Какой там «Караван»? Поэтому и ответила эта публика «Гараняна», а не «Каравана». «Зайцы» шли гораздо лучше «Каравана». Кивая и улыбаясь знакомой мелодии, дружно хлопая в первую долю, широчайшая аудитория приобщалась к джазу — и слава Богу, что из рук многоопытного ветерана Гараняна, а не из чьих-то менее заинтересованных, менее джазовых рук.

Можно было хихикать над неточностями, которые Георгий Арамович допускал в текстах своих джазовых радиопрограмм на «Маяке», можно было пожимать плечами в ответ на его иногда совершенно произвольные оценки в конферансе к телепрограмме «Джем 5», в которой «Культура» раз в неделю глубокой ночью показывала видеозаписи концертов великих западных джазменов;

но нельзя не признать, что всё это работало на джаз. Широчайшей публике, к которой умел обратиться Георгий Арамович, которую умел привлечь и удержать, было совершенно всё равно, что именно там говорится. Ошибки и произвольные интерпретации видели и слышали те самые три-четыре процента публики, которые *и так всё это знали*. Остальные слышали добрую, заинтересованную интонацию, видели улыбающееся лицо равнодушного человека, явно находящегося внутри тех явлений, о которых он рассказывал — и это работало на широкую аудиторию лучше, чем можно себе представить.

11 января 2010 г. его сердце остановилось в Краснодаре, куда народный артист России приехал для продолжения работы с местным биг-бэндом.

Гаранян действительно был символом советского джаза — не в меньшей, а может — и в большей степени, чем Олег Лундстрем и Юрий Саульский, тоже ушедшие из жизни в течение первого десятилетия XXI века. То, что Гаранян сделал **ДЛЯ** советского джаза, наверняка перевесит, в конечном счёте, то, что он сделал **В** джазе. Бесконечные, изматывающие гастролы по всей стране с самыми разными оркестрами, ансамблями, проектами — наверняка были важны для него самого, но гораздо важнее для публики были не ноты, которые звучали со сцены, а любовь к джазу, которая стояла за этими нотами.

Автору этих строк случилось видеть выступление 73-летнего Георгия Арамовича на фестивале в Курске. В семь вечера — сборный фестивальный концерт уже шёл — его поезд прибыл на вокзал; через полчаса музыкант был за сценой. Я был ведущим концерта, нас «поселили» в одну гримёрку; объявив очередной коллектив, я вернулся за сцену и выслушал полный юмора рассказ Гараняна о том, как он перепутал поезда, в результате чего оказался в Курске в последний возможный момент. Ещё через пять минут я знакомил Георгия Арамовича с тремя молодыми скандинавами, которым было предназначено стать его ритм-секцией на этом выступлении. «*Hi, I'm George*», — сказал он им на отличном английском, лучась неподражаемо добродушной улыбкой. За десять минут музыканты «на пальцах» договорились о нескольких джазовых стандартах, которые должны были играть. Через четверть часа я объявил: «...народный артист России Георгий Гаранян!» ...Мне редко приходилось слышать такую овацию. Это было что-то невероятное. Курский драмтеатр едва не рухнул!.. Георгий Арамович и три молодых скандинава вышли на сцену. С невероятным куражом и заводом ветеран советского джаза «хватил» какой-то стандарт на альт-саксофоне, датчане искусно «поймали» его и вступили следом. Овация не смолкала все полчаса, что народный артист пробыл на сцене. После выступления артист за сценой слегка перекусил и умчался на вокзал, ехать в Москву. Совершенно неважно было, какие ноты прозвучали, потому что главным была невероятная харизма, умение создать на сцене и передать слушателю ощущение джазового счастья, музыки, рождающейся прямо на глазах у публики.

А на следующий день в «Курской правде» написали:

«...в этот день можно было услышать Георгия Гараняна — щемящее, берущее за душу соло на трубе».

Гаранян, конечно, трубу в руки не брал: на концерте он играл, как всегда, на саксофоне. Но это было совершенно неважно, потому что вот это ощущение джазового праздника, музыкального счастья — было.

Спасибо вам за него, Георгий Арамович.

Алексей Козлов (р. 1935)



Алексей Козлов на сцене Московского международного Дома музыки, 2009 г. Фото: Павел Корбут. Журнал «Джаз.Ру»

В истории советского джаза не так уж много настолько типичных представителей «поколения физиков», каким стал саксофонист, композитор, продюсер, просветитель и пропагандист джазового искусства Алексей Козлов.

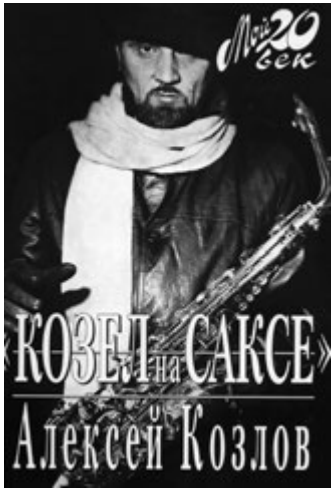
При этом именно физиком Козлов не был. По образованию он архитектор, а по призванию — как он сам это определяет «социодизайнер».

Как известно, социодизайн — это, во-первых, структура социума данного общества в историческом контексте, а во-вторых — эмоциональные переживания и ощущения человека из конкретного социума. Следовательно, социодизайнер — тот, кто воздействует на структуру социума и определяет эмоциональные переживания членов этого социума. Алексей Козлов этому определению вполне соответствует.

Справка. «Козёл на саксе»

Так, по популярной строчке из телевизионного скетча в исполнении актёра Александра Филиппенко, называли Козлова в поздние советские времена — и так он сам назвал свою автобиографическую книгу, вышедшую в свет в 1998 г. Интересный факт: ни в спектакле Анатолия Васильева «Взрослая дочь молодого человека» (1979), ни в пьесе Виктора Славкина «Дочь стилияги» (1976), по которой поставлен этот спектакль, нет слов «и Козёл на саксе: фа-ду-фа-ду-фа-а...».

Александр Филиппенко симпровизировал их на съёмке для юмористической телепрограммы «Вокруг смеха», в один из выпусков которой в сентябре 1980 г. вошёл фрагмент монолога Прокопа, персонажа «Взрослой дочери молодого человека», в его исполнении. В Театре им. Станиславского, где в 1979 г. впервые был поставлен этот спектакль, Прокопа играл не Филиппенко, а Юрий Гребенщиков. Но по телевизору монолог был показан в исполнении Филиппенко — и теперь именно с его исполнением этот текст ассоциируется у целого поколения.



Обложка книги «Козёл на саксе», Вагриус, 1998 г.

Титаническая просветительская деятельность Алексея Козлова в 1980–2000-е гг., его лекционные циклы в крупнейших залах (включая Московский международный Дом музыки), его книги, прежде всего автобиография «Козёл на саксе» (1998), а также просветительские работы — «Рок: истоки и развитие» (1997), «Рок глазами джазмена» (2008) и особенно «Джаз, рок и медные трубы» (2005), его цикловые программы об истории джаза и рок-музыки на радио и телециклы «Весь этот джаз» (ОРТ, 1994) и «Импровизация на тему» (Московский телеканал, 1997), множество его статей в массовой и специальной прессе с 1980-х по 2000-е гг., включая его авторскую рубрику «Феномен импровизации» в журнале «Джаз.Ру» — всё это прямым образом воз-

действовало на представления и «эмоциональные переживания» не одного и даже не двух поколений в России. Под влиянием взгляда (и представлений) Козлова мы формировали своё восприятие истории не только советского джаза, но и послевоенных советских субкультур, принадлежностью к которым Алексей Семёнович так подчёркнуто гордился: и «стиляг» рубежа 1940–50-х, и «штатников» периода Международного фестиваля молодёжи и студентов, и, в конце концов, «поколения физиков», создававшего лучшие образцы советского джаза 1960-х. Скорее всего, не участвуя Козлов так активно в формировании общественных представлений об этих феноменах, их восприятие в истории России было бы совсем иным.

Автор книги, которую вы сейчас читаете, с особенной остротой понял это, увидев в популярной музыкальной трагикомедии «Стиляги» (режиссёр Валерий Тодоровский, 2008) сцену инициации нового члена субкультуры, в которой «олдовые» стилиаги (сами едва ли на пару лет старше новичка) придиричиво, с ехидными замечаниями щупают и проверяют на аутентичность его шитый у частного портного «стиляжий прикид». «Где-то я это уже слышал», — подумал автор и вспомнил!

В 1989 г. я работал в главной редакции музыкальных программ Центрального телевидения СССР. Мы делали «Чёртовое колесо», первую на советском телевидении цикловую программу о рок-музыке, продержавшуюся в эфире до запрета телевизионным начальством всего около года. В программе была рубрика об истории рок-музыки, и автором её был Алексей Козлов. Под монтаж программы — а её тема даже тогда ещё воспринималась телевизионным начальством как неудобная, подозрительная с точки зрения государственной идеологии — обычно выделяли самые неудобные монтажные смены: по ночам. И, как самый младший в творческой группе «Чёртова колеса» (мне был тогда 21 год), я регулярно сидел с Алексеем Семёновичем на ночных монтажах его рубрики, слушая его рассказы о боевой молодости. Вот там-то я и услышал от него историю о ритуалах инициации у «стиляг» и «штатников»! Он рассказывал её от первого лица, как нечто наверняка пережитое лично, и именно в тех выражениях, которые 20 лет спустя прозвучали в фильме. Видимо, точно так же он через много лет рассказал её и Валерию Тодоровскому: известно, что Козлов был среди консультантов творческой группы «Стиляг»... А теперь если эпоха стиляг и существует в массовом сознании, то именно как образ из этого фильма.



Алексей Козлов — лектор. Фото: Алексей Алембатов, 2009 г. Журнал «Джаз.Ру»

В очерке, посвящённом избранию Алексея Козлова в число академиков Российской академии естественных наук, Владимир Радебергер писал в журнале «Джаз.Ру» (№ 4/5, 2009):

«...Рискно предположить, что из миллионов почитателей лишь небольшой процент осведомлён, что Алексей Козлов — самый настоящий дизайнер: по

образованию, по профессиональной и научной деятельности в прошлом, по принадлежности к научной Академии в настоящем.

Окончив в 1962 г. МАРХИ — Московский архитектурный институт, Алексей Козлов устроился на работу во Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). Выбрал отдел теории художественного конструирования, в первую очередь — из-за удобного двухдневного графика работы, чтоб не сидеть с девяти до шести в офисе и иметь возможность совмещать основную работу с занятиями музыкой. Тогда он уже руководил различными джазовыми комбо, выступавшими в московских джаз-кафе: «Молодёжное», «Аэли-та», «Синяя Птица», «Ритм», «Печора». Во ВНИИТЭ молодой специалист присоединился к группе Георгия Петровича Щедровицкого, создателя

“теории деятельности”, в рамках которой дизайн рассматривался как не только художественное конструирование, но и как социальное проектирование. Впоследствии Алексей Козлов скажет:

«В процессе работы во ВНИИТЭ я многое переосознал. До этого джаз для меня был целью. Я просто хотел научиться играть на саксофоне так, как играют на родине джаза — в США. Постепенно джаз для меня стал средством, мощным средством воздействия на советское общество. Я почувствовал себя частью социодизайна».

В 1976 г. Алексей Козлов уволился из ВНИИТЭ. Пережив период гонений, джаз вышел из подполья, и ансамбль “Арсенал” впервые получил “государственную прописку” — в Калининградской филармонии... Страницы биографии перестали упоминать теорию дизайна. Однако накопленный за 14 лет работы теоретический багаж, разумеется, не мог уйти в никуда. Инновационные дизайнерские приёмы и методы стали проявляться в тематике и форме музыкальных произведений. “Воспоминания об Атлантиде”, “Опасная игра”, “Последний взгляд”, “Башня из слоновой кости”, “Тайна” — лишь несколько композиций, иллюстрирующих несоответствие классическим джазовым формам и близость, скорее, к симфоническим... Изменилась и сама форма проведения концертов “Арсенала”, где комментарии Козлова стали самостоятельной частью программы. Концерты фактически превратились в мини-лекции...»



Интервью для фильма «ДЖАЗ 100». Клуб Алексея Козлова, 2022 г. Фото автора

Трудно рассказывать о Козлове, избегая его собственных слов! Алексею Семёновичу удалось то, что мало кому из отечественных джазовых музыкантов удавалось в такой же полноте: он создал исключительно полный, исчерпывающий нарратив по теме «история Алексея Козлова», нарратив, который благодаря его собственным статьям и книгам будет присутствовать в историческом

дискурсе отечественного джаза и десятилетия спустя. Вот, например, фрагмент текста, написанного им в начале 2012 г. Текст назывался ни много ни мало — «Манифест президента фонда ArtBeat Алексея Козлова». Тогда действительно

был создан фонд, деятельность которого охватывала и создание Клуба Алексея Козлова, успешно работающего и 10 лет спустя, и выпуск записей отечественного джаза, фьюжн, прог-рока, этно-джаза и других неакадемических видов музыки музыкальным издательством ArtBeat Music, и многое другое. Алексей Семёнович, конечно, не занимался повседневным менеджментом клуба или изданием альбомов других музыкантов, но он с удовольствием (и со всей серьёзностью!) включил деятельность «АртБита» в свою, не побоюсь этого слова, социодизайнерскую миссию.



Алексей Козлов в кафе «Молодёжное», около 1965 г. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова

«За свою долгую музыкальную практику я прошёл через множество стилей, жанров и направлений, всегда стараясь быть в курсе самых последних веяний. Причём не только в области музыки, но и всего, что имело отношение к социокультурным переменам, к появлению новых молодёжных движений, а также новых технологий. Ещё в сталинские времена я тайно слушал джазовые радиопередачи “из-за бугра” и впитывал услышанное, как губка. А едва появилась возможность достать саксофон, я сразу же вошёл в узкий круг молодых московских джазменов, исповедовавших бибоп и кул-джаз. Время шло, бибоп постепенно трансформировался в хардбоп, а также в модальный джаз — и я стал последователем Майлза Дэйвиса. А в 1959 году произошло очередное революционное событие — Орнетт Коулман продемонстрировал атональный джаз, и уже через год образовалось то, что стали называть “джазовым авангардом”. С 1967 года мною овладели идеи Джона Колтрейна, Эрика Долфи и Арчи Шеппа, я стал ярким авангардистом... и вскоре зашёл в творческий тупик. Но в 1971 году, услышав записи рок-групп Pink Floyd, King Crimson, Emerson Lake & Palmer, я понял, куда идти дальше. Тем более, что уже сформировалось

такое явление, как “рок-музыка”, неотъемлемой частью которого стал “джаз-рок”, постепенно перешедший в “фанки-фьюжн” во главе с Майлзом Дэйвисом, известнейшим джазовым трубачом и идеологом.

Этот экскурс во времени я сделал, чтобы читателю стало понятнее, почему в 1973 году я собрал джаз-рок-ансамбль “Арсенал”...

Выросло новое поколение молодёжи, для которого именно рок стал символом современной музыки, а джаз отошёл в сферу чего-то солидного, уважаемого, но устаревшего. А для джазменов тех лет наступили нелёгкие времена. Многие джаз-клубы закрылись или превратились в рок-клубы. Количество джазовых концертов сократилось, упал спрос на джазовые пластинки. В конкуренции с рок-музыкой джаз явно проигрывал, и это вызвало негативное отношение большинства джазменов к представителям рок-культуры. Правда, некоторые дальновидные музыканты увидели в новом течении перспективу развития джаза с использованием нового языка, новых выразительных средств, при сохранении сути джазового искусства — импровизационности. Первым, кто применил это, был Майлз Дэйвис — выступления его группы на рок-фестивалях, а также новые альбомы коллектива показали: хипповая молодёжь считает музыку Дэйвиса джазом — но не традиционным, а своим, современным! Это был прорыв в развитии джаза.

Поэтому немудрено, что, узнав о создании “Арсенала”, от меня отвернулись многие коллеги и соратники по “борьбе за дело джаза в СССР”. До меня доходили высказывания, что я продался рок-музыке. Но меня это не волновало. Вслед за Майлзом Дэйвисом, Джо Завинуллом, Джоном Маклафлином, Полом Уинтером, Хёрби Хэнкоком, группой Oregon я начал экспериментировать, то и дело меняя стили ансамбля. Это было и увлекательно, и крайне полезно, поскольку в моём распоряжении оказались богатейшие материалы русской и европейской классики, средневековой европейской музыки, фольклора народов СССР. Вдобавок технический прогресс тех лет предоставил мне электронные новшества — синтезаторы, секвенсоры, модули обработки звука. Я стал одним из первых, кто освоил компьютер и мультимедийную технологию. И всё это было замешано на сплаве фри-джаза и музыки “фанк”.

К началу 80-х “Арсенал” был официально признан, квалифицирован как “камерно-инструментальный ансамбль” при Министерстве культуры РСФСР, постоянно выступал на джазовых фестивалях в СССР и за рубежом. За 38 лет существования “Арсенала” я вместе с коллегами приобрел богатейший опыт, прошёл через множество музыкальных направлений, соединяя их в единое целое...»



Афиша джаз-рок-ансамбля «Арсенал», Калининградская филармония, 1976 г. Центр исследования джаза, коллекция Алексея Козлова

К 2022 г., в котором российскому джазу исполняется 100 лет, история ансамбля «Арсенал» удлинилась ещё на десятилетие. Создан он был в 1973-м, а значит, с начала работы легендарного коллектива прошло уже почти полвека!

Чем же «Арсенал» так отличался от прежних, джазовых проектов Алексея Козлова? И что привело музыканта к отходу от джаза как такового — в сторону нарождавшегося джаз-рока?



Алексей Козлов, 1965 г. В руках у музыканта саксофон *Sohn*, похищенный у него из подсобки кафе «Печора» в 1971 г. Центр исследования джаза, коллекция Алексея Козлова

В своей автобиографической книге «Козёл на саксе» он так отвечал на этот вопрос:

«Пропажа саксофона после ограбления в “Печоре” (1971. — К.М.) сыграла в моей жизни двоякую роль. С одной стороны, я испытал сильнейшие отрицательные эмоции, близкие к шоку, с другой — после этого началась новая пора в моей жизни. Сперва, в течение нескольких дней, надо было привыкнуть к мысли, что играть не на чем. Это не укладывалось в сознании. К тому же вместе с инструментом исчез и уникальный мундштук, который тогда и в Штатах было достать нелегко, так как его делали на заказ для профессионалов. В том же футляре остался и набор фирменных тростей, тоже бесценный. Затем наступило состояние некоей прострации, равнодушия, нежелания что-либо делать, даже играть. Но это, как оказалось позднее, пошло мне на пользу. Приостановив всю свою джазовую активность, я получил возможность осмо-

треться по сторонам, избавиться от тех шор, которые присущи обычно профессионалам своего дела или фанатикам чего-либо. Пропажа саксофона совпала для меня с определенным творческим кризисом, состоянием, когда тебя уже не устраивает то, что ты делаешь, а куда двигаться дальше — не совсем понятно. Дело в том, что к этому моменту я был убежденным авангардистом, игравшим и исповедовавшим так называемый “фри-джаз”... Я глубоко проникся очень актуальной тогда эстетикой протеста и антикрасоты, и вполне осознанно играл со своим квартетом музыку вне тональности, часто без фиксированного ритма и даже без свинга. Все держалось только на тонком понимании стиля, на ощущении протеста против банальности...



Фри-джазовый квартет Алексея Козлова — Александра Пищикова. Кафе «Ритм», 1969 г. Юрий Маркин (контрабас), Алексей Козлов (альт-саксофон), Владимир Васильков (барабаны), Александр Пищиков (тенор-саксофон). Центр исследования джаза, коллекция Алексея Козлова

Несмотря на мою тогдашнюю убежденность в том, что и как я играю, где-то в подсознании всё явственнее проступала мысль о тупиковости ситуации. Ведь фри-джаз явился конечным этапом процесса разрушения всех рамок, ограничивавших музыкантов предыдущих стилей. Был отменён “квадрат”, то есть гармоническая схема типа “запев-припев”, затем упразднились частые и изощрённые смены аккордов, позднее — и сам лад, тональность пьесы. Музыка стала атональной, а параллельно и ритмичной, свободной от чего-либо. Когда я достаточно поиграл в такой эстетике, то постепенно почувствовал, что разрушать больше нечего, дальше — тупик, повтор. И вот, оставшись на время без дела, я стал более внимательно прислушиваться к тому, что происходило с музыкой вокруг, вне рамок джаза. А происходило очень многое — это было время пика развития рок-культуры...

В моём сознании произошел тогда полный переворот. Я переписал на свой магнитофон огромное количество новой для меня музыки и стал слушать её без конца, всё больше проникаясь эстетикой рок-культуры. Я начал посещать подпольные рок-концерты, ходить на квартиры, где собирались молодые хиппи и слушали последние записи. Общаться с хипповой молодежью, будучи одетым как “штатник”,

в костюме и ботинки, было делом безнадежным. Для тогдашних хиппи, сурово преследуемых властями, любой человек с короткими волосами и не в “джинсе” представлял опасность, или, в лучшем случае, вызывал неприязнь. Окончательную точку в процессе приобщения меня к культуре хиппи поставила рок-опера “*Jesus Christ Superstar*”, которая заодно и всколыхнула в моей душе новую волну более глубокого приобщения к христианскому учению, к вере...

Первое время моё увлечение рок-музыкой носило чисто любительский характер. Из профессионала-исполнителя я превратился в слушателя-коллекционера, и поначалу даже не думал, что буду играть эту музыку. Через некоторое время я купил по дешёвке с рук саксофон фирмы *Majestic*, поскольку надо было ехать... в Венгрию, на фестиваль, где мою кандидатуру предложил Алексей Баташёв... Я выступил [там] вместе с интернациональной группой, куда вошли чешский басист, польский пианист, югославский вибрафонист и, кажется, венгерский барабанщик. Мы сыграли безо всякой репетиции ряд стандартов, и в том числе две пьесы Майлза Дэйвиса — “*So What*” и “*Milestones*”. Я получил приличный гонорар и остался ещё на неделю в Будапеште, в оплаченных апартаментах, предоставленный сам себе. В это время и произошла важная для меня встреча. В один из вечеров меня пригласили прийти в ночной студенческий клуб при Будапештском университете и послушать одну из наиболее популярных джаз-рок-групп “Оркестр Бергенди”. Я на всякий случай взял с собой саксофон.

Прежде всего, я впервые в жизни попал в типичный молодёжный клуб западного образца. Никакие кафе “Молодёжные” не шли в сравнение. Абсолютно расслабленные молодые люди и девушки, никаких “мероприятий”, никаких дружинников, следящих за порядком, полная свобода и при этом довольно высокая культура. Ничего подобного в 1972 году в СССР не могло быть. Я сел за столик, взял кока-колы и стал ждать концерта. “Оркестр Бергенди” оказался группой с бас-гитарой, электрогитарой, клавишами, вокалом и духовой секцией. Это был не столько джаз-рок, сколько поп-соул и фанк с вокалом. Но тогда мне было не до классификации, я впервые услышал такую музыку вблизи, со всей мощью её электронного звучания. Когда кто-то из организаторов сказал им, что здесь сидит музыкант из Москвы, они безо всяких сомнений и чванства предложили сыграть с ними. В перерыве я расчехлил саксофон, мы наметили пьесу, это была “*Jody Grind*” — си-бемоль-минорный блюз Хораса Сильвера. Главное, что я вынес из этого джем-сешна — это то, что всё это очень несложно, что музыканты не сильнее наших, и что я обязательно сделаю свой джаз-рок ансамбль, как только вернусь в Москву...»



Алексей Козлов, начало 1970-х.
Фото: Геннадий Шакин. Центр
исследования джаза



«Арсенал» середины 1970-х гг. на обложке
сборника 2005 г. «Подпольный Arsenal». Школа
менеджеров «Арсенал»

Ансамбль «Арсенал» был создан в 1973 г. и первые три года существовал в самодеятельности, давая редкие «подпольные» концерты, главным образом не в Москве. Студийных записей от него почти не осталось — и уж во всяком случае, в те годы они не были выпущены.

Разрозненные треки разных составов 1973–75 гг. были изданы одним альбомом на компакт-диске с приличествующим случаю названием «Подпольный ARSENAL» только в 2001 г. (*Moroz Records*) и затем в 2005 г. — с несколько иным подбором записей и в ином дизайне — Школой менеджеров «Арсенал» Виталия Булавина. В 2016-м лейбл *ArtBeat Music* ограниченным тиражом выпустил на виниле и CD ещё одну запись того периода — «Live in Tallinn '74», представляющую собой запись концертного выступления раннего состава «Арсенала» в столице Советской Эстонии.

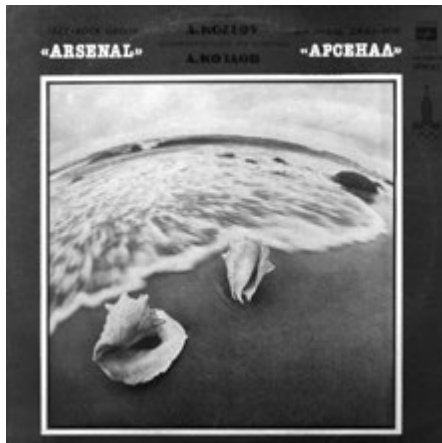


«Арсенал» перед концертом
в Таллине, 1974 г. Фото: Тьну
Талливеэ. Музыкальное из-
дательство ArtBeat Music

Условия лицензирования этой записи не позволяют размещения на цифровых платформах — услышать её можно только на физических носителях.



«Арсенал» Алексея Козлова, справа вокалист Мехрдад Бади. Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза



Обложка альбома «Джаз-рок-ансамбль Арсенал» (1979 г., запись 1977 г.). ВФГ «Мелодия»

Основа общеизвестного творческого наследия ансамбля «Арсенал» советского периода — шесть виниловых альбомов, выпущенных ВФГ «Мелодия» с 1979 по 1991 гг.

Первый альбом, «Джаз-рок ансамбль Арсенал», был записан в Риге в 1977 г. первым «филармоническим» составом ансамбля: в 1976 г. коллектив был принят на работу в Калининградскую филармонию. В этот период с Козловым играли гитарист Виктор Розенберг, басист Виктор Заикин, барабанщики Василий Изюмченко и Станислав Коростелёв, клавишник Игорь Саульский и духовая секция: трубачи Анатолий Сизонов и Евгений Пан и тромбонисты Александр Горобец, Вадим Ахметгареев и Валерий Таушан. Важнейшим номером этого альбома была композиция Козлова «Опасная игра». В книге «Козёл на саксе» он описывает историю её записи следующим образом:

«В пьесе “Опасная игра” есть одна часть, где ритм пропадает, и три инструмента — саксофон-сопрано, рояль и гитара начинают играть совершенно свободно, создавая нечто вроде трёхголосной фуги. Отсутствует тональность, вернее, она всё время произвольно меняется. Всё взаимодействие построено на внимательном слушании друг друга. Ничего случайного не должно быть. Кто-то первым задаёт тему, то есть сочиняет простую мелодию. Остальные, поняв ход мысли, играют нечто, являющееся ответом на неё, а пианист может даже придумать гармонию, беря аккорды. Попеременно инициатива переходит к другим участникам трио, незаметно может возникнуть

ритм, музыка из спокойной превращается в энергичную, затем постепенно затихает. Сперва у нас всё это не очень-то получалось, так как начинать играть без нот, без ритма и без гармонической схемы, без правил и ограничений довольно сложно. Оказывается, на одной голой фантазии музицировать сложнее. Полная свобода в музыке, так же как и в жизни, отпугивает. Все эти лозунги о свободе — на самом деле лишь заклинания.

Но мы постепенно достигли потрясающих результатов в свободной музыке. За время многочисленных концертов у нас наладилось такое взаимопонимание, такая интуиция, что иногда мы играли некоторые фразы в унисон, то есть сочиняли одновременно одно и то же. В эти моменты мы даже переглядывались, не веря своим ушам. Но такое бывало крайне редко, являясь типичным доказательством того, что телепатия существует. Когда мы приехали в 1977 году в Ригу на гастроли, то руководитель местного отделения фирмы “Мелодия” Александр Гривас решил, никого не спрашивая, записать нашу программу в студии, в небольшой старинной кирхе. Мы, естественно, обрадовались, так как в Москве такое было для нас невозможным. Но у нас не было для записей иного времени, чем по утрам до обеда, ведь по вечерам были концерты. Записываться утром, в пустой студии, да ещё экономя силы для концерта, было непросто. Пластинка была записана всего за две смены. Дублей старались не делать, чтобы экономить время. Тем не менее, во время исполнения длинных, многочастных пьес кто-нибудь да ошибался, после чего приходилось играть всё сначала. И вот, при повторной записи “Опасной игры”, где исполнялся свободный атональный фрагмент, Александр Гривас, являвшийся, помимо всего прочего, дирижёром и оркестровщиком, вдруг заметил, что этот фрагмент звучит иначе, чем в первом варианте. Когда мы зашли в аппаратную, чтобы прослушать только что сделанную запись, он робко спросил, не показалось ли ему это. Когда мы сказали, что каждый раз мы играем эту часть по-новому, он поразился, так как был уверен, что мы играли в этом эпизоде нечто написанное заранее и выученное. Для меня этот факт был приятным доказательством того, что мы достигли какого-то уровня, если опытный музыкант принял наше свободное музицирование за композиторское произведение».

В 1982 г. «Арсенал» записал второй студийный альбом — уже в Москве, в студии ВФГ «Мелодия». Правда, как и первая пластинка, материал которой после записи в Риге ждал выпуска почти три года, второй альбом — «Своими руками» — вышел не сразу, только в 1983 г. Он знаменовал резкий стилистический крен в музыке Козлова: высокоэнергетический джаз-рок ушёл в прошлое, теперь в ансамбле были новые солисты — ленинградский барабанщик **Валерий**

Брусиловский, молодой гитарист Виктор Зинчук, басист Алексей Куликов, клавишник Вячеслав Горский; из прежнего состава оставался только гитарист Виталий Розенберг, а духовой секции и вовсе не стало, да и сам Козлов в этой программе играл на синтезаторе, а не на саксофоне. Медитативная, камерная, неспешно разворачивающаяся музыка в стилистике фьюжн звучала совершенно не так, как тот же «Арсенал» ещё в конце 1970-х.



Обложка альбома «Своими руками» (1983, запись 1982 г.). ВФГ «Мелодия»

«Когда выяснилось, что на “Мелодии” нам достались смены, начинавшиеся в девять утра, я понял, что придётся нелегко. Здесь, в студии, помимо временного фактора, отрицательно действовало и то обстоятельство, что играть было как бы не для кого. Единственным нашим слушателем был лишь звукорежиссёр Юра Богданов, сидевший где-то в аппаратной и общавшийся с нами через наушники. Здесь я особенно прочувствовал разницу между студийными и концертными музыкантами. Попав

в необычные условия, многие растерялись. Пропал привычный драйв у ритм-группы, исчезла фантазия у солистов. Все стали нервничать, когда нас рассадили по разным комнатам, отгородили друг от друга перегородками, когда взаимодействие осталось лишь через наушники. Поэтому на адаптацию иногда уходила большая часть смены. Зато, когда музыканты осваивались с непривычной обстановкой, запись делалась довольно быстро, поскольку на концертах материал был накатан. Вдобавок, в отличие от рижской записи 1977 года, у нас появилась возможность заменять отдельные партии, не переигрывая всё остальное, так как всё записывалось на многоканальный магнитофон, где каждому инструменту предоставлялась отдельная дорожка. Техника шагнула вперёд. На пластинку, которая была названа “Своими руками”, с этим составом удалось записать всего лишь три пьесы из нашей обширной программы — “Свет на пути”, “Тайна” и “Посвящение Махавишну”...»

Алексей Козлов. «Козёл на саксе»

На альбоме «Своими руками» действительно записаны только три трека из тогдашней концертной программы «Арсенала», хотя и очень продолжительных: это обширные многочастные композиции с неторопливым развитием. Чет-

вёртый трек был исполнен иным составом: на бас-гитаре играл Валентин Лёзов, на барабанах — Виктор Сигал, на клавишных — Григорий Славин и Георгий Агачев, а к альт-саксофону Козлова добавились тенор-саксофон Станислава Григорьева и труба Дмитрия Мамохина. Это уже следующий состав «Арсенала»: ещё до выхода альбома «Своими руками», сразу после записи его материала в 1982 г., клавишник Вячеслав Горский ушёл из ансамбля и увёл с собой ещё трёх музыкантов — барабанщика Брусиловского, басиста Куликова и гитариста Зинчука, чтобы создать первую версию собственного фьюжн-ансамбля «Квадро». И Козлов собрал новый состав.

«Концерты с новым составом поначалу стали несколько суше, хотя внешне они проходили с привычным успехом. Чтобы не растерять публику, я начал постепенно вводить в программу пьесы гротескового содержания, где в самой музыке содержалась как бы театрализация разных жанров. Так появились “Провинциальное танго”, “Фанки-чарльстон”, “Фокстрот”. Это была как бы изощрённая издёвка над собственным трепетным прошлым. Здесь очень пригодились то, что наш новый бас-гитарист Валентин Лёзов оказался виртуозом игры на баяне. Включения баяна в современную, полностью электронную программу тогда казалось неким сюрреализмом и вызывало изумление. Тогда же, используя ритмические приёмы входившего в моду стиля регги, я сочинил свою “Ностальгию”, ставшую впоследствии визитной карточкой “Арсенала”. Поняв, что ансамбль приобрёл какое-то новое, современное лицо, я решил назвать новый альбом, записанный тогда на фирме “Мелодия”, — “Второе дыхание”.»

Алексей Козлов. «Козёл на саксе»

Альбом «Второе дыхание», записанный в 1984 г., вышел в 1985-м и не раз переиздавался: видимо, это второй по количеству тиражей альбом «Арсенала» на «Мелодии» — с 1985 по 1987 гг., пиковые годы популярности инструментальных фьюжн-групп в СССР, разные заводы грампластинок (всего в системе ВФГ «Мелодия» их было пять: два в Москве, АЗГ — Апрелевский и МОЗГ — Московский опытный, и по одному в Ленинграде, Риге и Ташкенте) сделали 20 разных тиражей пластинки «Второе дыхание» с одним и тем же каталожным номером С60-23369-002. Для сравнения, «Своими руками» печатался 14 раз, самый «молодёжный» альбом — «Пульс 3», документировавший театрализованную «брейк-дансовую» программу «Арсенала» 1985–86 гг. — 12, а последние две работы на «Мелодии» — «Арсенал-5» и «Арсенал-6» (оба 1991 г.) — всего по три раза. Только самый первый альбом, записанный в 1977 г. и выпущенный в 1979 г., издавался более обширным тиражом, чем «Второе дыхание»: он был напечатан с одним и тем же каталожным номером С60-12209-10 (но с несколькими разными вариантами обложки) 29 раз — с 1979 по 1982 гг.



Обложка альбома «Второе дыхание»
(1985, запись 1984 г.). ВФГ «Мелодия»

Интересно, что «Второе дыхание» документирует уже несколько иной состав «Арсенала», чем последний трек «Своими руками». Ядро ансамбля то же: Козлов, Лёзов, Сигал и Розенберг — но сменились клавишники (теперь это Александр Беляев и Андрей Виноградов, будущий адепт компьютерной музыки) и добавились два музыканта, проработавших у Козлова совсем недолго, но оставившие яркий след в его дискографии: незадолго до прихода в ансамбль тенор-саксофонист **Симон Ширман** и пианист **Михаил Альперин** переехали

в Москву из Кишинёва (столицы Советской Молдавии). Альперин играет в четырёх из семи треков альбома «Второе дыхание». Вскоре он покинул «Арсенал», во второй половине 1980-х создал сначала дуэт с московским валторнистом **Аркадием Шилклопером**, затем к ним добавился мастер русского песенного фольклора — вокалист **Сергей Старостин**, и под названием **Moscow Art Trio** они в 1990–2000-е гг. объехали всю Европу, став одним из самых известных этно-джазовых составов из России. Впрочем, Альперин в то время жил уже не в России, а в Норвегии, преподавал свою особенную систему импровизации в Королевской Академии музыки и в 1990–2000-х гг. регулярно выпускал авторские альбомы на ведущем европейском лейбле импровизационной музыки ECM.

А Козлов уже ушёл далеко в сторону. Середина 1980-х в «Арсенале» — эпоха брейк-данса, когда в ансамбле появился профессиональный танцор и хореограф **Павел Брюн** (впоследствии — режиссёр-постановщик в канадском *Cirque du Soleil* и в нескольких шоу в Лас-Вегасе), а сценическое шоу коллектива превратилось в целый спектакль с костюмами, суперсовременным танцем и холодной, жёсткой, но захватывающей музыкой на стыке фьюжн и «рока новой волны» или «электро-попа», но только инструментального.

«Постепенно мы стали готовить музыкальные номера, базирующиеся на технике “ритмической пантомимы”, как мы сами называли этот стиль, чтобы не пугать руководство западным термином “брейк-данс”. Новую программу мы сделали во время гастролей и никакому начальству её не показывали. Да в то время нам вроде бы начали доверять и отстали с проверками. Песен мы не пели, играли инструментальную музыку, причем главным образом мою. К новому спектаклю мы подготовились основательно, учитывая мой режиссёрский опыт с преды-

дущими экспериментами в стиле “новой волны”. Но здесь я решил помимо сюрреалистических “приколов” протащить кое-какие идеи. Так как мы овладели техникой, позволявшей довольно точно изображать неких роботов или манекенов, то и смыслом программы стала пародия на людей-роботов, с явным намеком на советский конформизм, на послушную толпу одинаковых оболваненных людей. Среди других номеров нашего второго отделения была сценка, в которой я и Павел Брюн, одетые в костюмы советских чиновников-бюрократов, изображали момент передачи друг другу какой-то папки и явной пачки денег с соответствующими ужимками. Это был неприкрытый намёк на коррупцию в советском обществе, о которой тогда и думать было нельзя.

Вообще программа эта была уникальной, я думаю, что аналогов не было и за рубежом. При всей популярности и массовости брейка в то время я не встречал коллективов, где музыканты двигались бы в этом стиле, одновременно играя “живьём”. Нам тогда понадобилось много времени для того, чтобы скоординировать совершенно разные по темпу и масштабу движения. В спектакле каждому музыканту была определена своя роль, свой имидж, в соответствии с характером, наклонностями и способностями. Например, худой и длинный [басист] **Сергей Катин** был одет в форму хоккеиста, а бас-гитара чем-то напоминала клюшку. [Гитарист] **Иван Смирнов** изображал уличного хулигана в тельняшке, кепке, с приклатнённой манерой двигаться. [Клавишник] Андрей Виноградов был наряжен в короткие штаны и детскую рубашку, на щеках рисовались крупные веснушки. Это очень подходило его внешности, да и наивности. Он и в жизни был иногда как ребёнок. Увалень Саша Беляев (второй клавишник тогдашнего состава. — К.М.) как нельзя лучше подходил на роль застенчивого интеллигента в берете. [Гитарист] **Андрей Батурин** изображал дворового простака в дурацкой кепке. Красавец Павел Брюн выходил то в смокинге, то в спортивной одежде. Я тоже менял несколько костюмов по ходу представления, что было крайне утомительно. Барабанщик **Николай Карсаулидзе** проявил особый талант к брейк-дансу и научился по-настоящему крутиться на шее и плечах вверх ногами. Во время концерта он выходил из-за своей установки на авансцену, и они вместе с Павлом Брюном показывали синхронный брейкинг. К несчастью, он сломал руку на гастролях, но не на сцене, а во время наших футбольных баталий в одном из дворов города Краснодар. Тогда пришлось срочно заменить его на **Алексея Гагарина**, который, прилетев из Москвы к нам на маршрут, выучил все партии ударных за один день».

Алексей Козлов. «Козёл на саксе»

А затем пришёл конец советской эпохи, а с ним — и конец филармонической гастрольной системы и «советского джаза» в целом...

«Родная Калининградская филармония в условиях разрухи растерялась, как и все. В Москве, где все мы жили и репетировали, у нас была база, на которой между гастролями хранились многочисленные ящики с нашим оборудованием, весом в пять тонн с лишним. За неё филармония платила перечислением небольшие деньги. Но вот цены на квадратные метры любого помещения в Москве начали расти, увеличиваясь в десятки и сотни раз, и филармония перестала оплачивать нашу базу. Более того, теперь нас обязывали выплачивать филармонии аренду из своего кармана за саму аппаратуру, которая была на филармоническом балансе. Хозяева помещения бывшей базы выкинули нас на улицу, так как пришли новые выгодные арендаторы. Пришлось разбрасывать ящики по разным помещениям “Христа ради”, но там за них никто по-настоящему не отвечал, и кое-что начало пропадать. Я понял, что это конец, бороться дальше уже нет возможности. Филармония никаких уступок не делала, и мы подали заявление об уходе в конце 1990 года. Так закончился филармонический, советский период жизни “Арсенала”...»

Алексей Козлов. «Козёл на саксе»

В следующий раз Алексей Козлов собрал новый состав «Арсенала» только уже в постсоветской России, в 1994 г. Но постсоветский период состоял не из одного только «Арсенала» — у маэстро было множество разностилевых, разноформатных проектов: и гастрольных, и студийных, и клубных — от дуэтов с пианистом Вячеславом Горским и трио с бас-гитаристом Евгением Шариковым и клавишником Дмитрием Илугдиным (проект «Арс Нова Трио») до совместных выступлений с хорами, струнными ансамблями (вплоть до Государственного струнного квартета им. Шостаковича) и симфоническими оркестрами... И всему этому Козлов отдавался всей душой, пытаясь найти новые грани, новые музыкальные решения, новые эмоции в музыке. А в 1999 г. в московском клубе «Форте» начались регулярные выступления нового, восьмого по счёту состава ансамбля «Арсенал». Нынешний же состав «Арсенала», с которым мэтр продолжает регулярно играть в клубе своего имени — судя по всему, уже одиннадцатый...



Алексей Козлов и «Арсенал», 2012 г. Журнал «Джаз.Ру»

«Попробуйте задать вопрос многодетной матери, кого из своих детей она больше любит, — и вы поставите её в сложное положение. Мне дороги все проекты: и с “Арсеналом” — ранний подпольный джаз-рок, концептуальный фьюжн, период увлечения ЕСМ и *world music*, постановка спектакля с брейк-дансом, и с “Арс-Нова Трио” — программа “Джаз и классика”, и программы со струнными квартетами, а также с еврейским хором Александра Цалюка. И даже тот проект, где я пою “пионерские блатные” песни.



Автограф Алексея Козлова

Если говорить о новых временах, да ещё и добавить к вопросу составляющую коммерческого успеха, то здесь вступает в силу абсолютно другая логика. Чем интереснее, сложнее задумка, тем меньшим спросом она пользуется у тех, от кого зависит его реализация — то есть у воротил шоу-бизнеса. В этом контексте одним из моих любимых и безнадёжных для реализации проектов является то, что мы сделали вместе с трио пианиста **Андрея Разина** “Второе Приближение” на основе поэзии обэриутов в нашей программе “Юмор абсурда”...»

Алексей Козлов, интервью «Джаз.Ру»

Алексей Zubov (1936–2021)



Алексей Zubov, 1963 г.
Центр исследования джаза,
коллекция Ростислава
Винарова

Одно из важнейших имён в истории российской джазовой сцены «поколения физиков» — саксофонист **Алексей Zubov**. Трудно переоценить его роль в развитии импровизационного искусства в советском джазе 1960–70-х гг. — но при этом имя Zubова почти выпало из дальнейшей истории, потому что он уехал из СССР и прожил в США более трёх с половиной десятилетий.

Из всего «поколения физиков» именно Zubov — один из самых типичных: ведь по специальности он и был физик-теоретик! Родился Алексей Николаевич в Москве 15 ноября 1936 г., окончил физический факультет МГУ им. Ломоносова и был распределён в легендарный ФИАН (Физический институт Академии

наук СССР), но вместо этого предпочёл другие путь и карьеру, став ярчайшим представителем «поколения физиков» в советском джазе.

В кратких биографических заметках, так и не переросших (увы!) в полноценную автобиографию, он писал о себе:

«...Я родился в Москве в семье учёных и должен был продолжить семейную традицию и проявить себя на научном поприще. По окончании физфака МГУ мне была предложена престижная работа в ФИАНе в лаборатории будущих нобелевских лауреатов Басова и Прохорова, работа, о которой любой начинающий физик мог бы только мечтать.

Но... коварный змей джаза стал искушать меня ещё в начале 50-х. Сталин был ещё жив, когда я ночами просиживал у приёмника, стараясь поймать джазовые программы “Голоса Америки” и “Би-Би-Си”. На втором курсе университета я, наконец, и сам начал играть джаз сначала на кларнете, а затем на саксофоне, став одним из участников ранней волны возрождения джаза в Советском Союзе. Стоит упомянуть, что занятия джазом в то время чуть ли не приравнивались к государственной измене.

Итак, вместо того, чтобы стать многообещающим научным работником, я отправился на гастроли с оркестром Олега Лундстрема, тогда лучшим биг-бэндом в стране. Так я стал профессиональным музыкантом...»

История Алексея Зубова в джазе началась в первые годы хрущёвской «оттепели». В 1955 г. он стал участником студии Центрального дома работников искусств «Первый шаг» и её знаменитой в ту пору в Москве «Восьмёрки ЦДРИ» под руководством Юрия Саульского. В 1956-м впервые снимался в кино, подменяя (вместе с Георгием Гараняном, Константином Бахолдиным и другими членами «Восьмёрки») более возрастных участников нового оркестра трубача Эдди Рознера, чтобы создать на экране в музыкальной комедии Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» образ прогрессивного молодёжного джаз-оркестра. Год спустя с джаз-оркестром Центрального дома работников искусств, выросшим под руководством Саульского из «Восьмёрки», участвовал в VI Международном фестивале молодёжи и студентов, в конкурсной программе которого оркестр завоевал серебряную медаль. Всё это время молодой саксофонист учился на физическом факультете МГУ им. Ломоносова...

А дальше пришло время выбирать между наукой и музыкой — и Зубов выбрал джаз. В 1960-м он стал профессиональным музыкантом, поступив в оркестр Олега Лундстрема. В 1966 г. Зубов стал играть в Концертном оркестре Всесоюзного радио под руководством Вадима Людвиковского, а после разгона этого оркестра в 1973-м стал одним из ведущих солистов созданного при Всесоюзной студии грамзаписи ансамбля «Мелодия».

Алексей Zubov возглавлял также несколько собственных коллективов и был участником многих джазовых групп, наиболее известными из которых были квартет «Крещендо» (на пластинках тех лет название писали как «Кресчендо»), дуэт с пианистом Игорем Саульским, квинтет «Барометр».

Его ансамбли уже тогда осваивали и вводили в контекст джазового искусства интонационное богатство русского (сюита «Былины-старины») и азербайджанского («Крепостной тупик») фольклора.

Многие советские джазовые фэны считали его саксофонистом номер один; так оно и было, пока в 1984 г. Алексей не переехал из Москвы в Лос-Анджелес. Там было много разного: успешная работа на местной джазовой сцене, потеря зубов, пятилетний перерыв в творчестве и длительный процесс восстановления формы, создание собственной студии звукозаписи — и налёт грабителей, в результате которого студия перестала существовать. Был удачный альбом 2006 г. «*Rejuvenation Project*», записанный с молодыми калифорнийскими музыкантами, и выступления с ещё одним лос-анджелесским джазменом из бывшего «восточного блока» — болгарским пианистом Милчо Левиевым.

В ноябре 2006-го Алексей Zubov впервые после 22-летнего перерыва выступил в Москве, отметив своё семидесятилетие; в 2006-м, 2007-м и 2013-м играл в Иерусалиме и Тель-Авиве в рамках фестиваля «Джаз-Глобус», демонстрируя свой знаменитый звук, безукоризненную технику и нестандартное джазовое мышление, позволившее ему не только успешно играть «старую музыку», но и полноценно выступить в амплу новоджазового музыканта. В 2012-м и 2013-м он также выступал в Москве, в основном с музыкантами новоджазового направления — трио пианиста Андрея Разина «Второе приближение» и «Круглым бендом» Алексея Круглова.



Алексей Zubov в Москве — впервые за 23 года эмиграции. Клуб «Синяя Птица», 2006 г. Фото автора. Журнал «Джаз.Ру»

Тогда же Алексей Zubov дал более подробное биографическое интервью автору этой книги, которое я считаю одним из лучших за всю историю «Джаз.Ру»: в нём музыкант был абсолютно честен, не пытался представлять в лучшем свете, чем видел себя сам, и в результате рассказал впечатляющую историю жизни и творчества, олицетворявшую едва ли не весь «героический период» советского джаза 1960–1970-х гг. и практически всю историю советской джазовой эмиграции.

«Начнём с простого: как случилось, что молодой советский человек, который

изучал физику, вдруг — сломав весьма, по советским стереотипам, перспективную карьеру в науке — занялся тем, что, с точки зрения тогдашнего общества, не поощрялось: джазовым саксофоном?

— Ну, джазом я стал интересоваться ещё в средней школе. То есть до смерти Сталина, потому что кончил школу я в 1953 г. У нас в классе было несколько энтузиастов, не очень хорошо понимавших, что такое джаз, но чрезвычайно таковой любивших. У меня были пластинки Бенни Гудмана, Фэтса Уоллера, такие бьющиеся, и я даже пытался снять соло Фэтса Уоллера на рояле, но образование по фортепиано у меня ограничивалось годом с небольшим музыкальной школы — и всё. Но это было, когда я был совсем маленьким, это ещё 8–9 лет.

Когда я поступил в университет, всё стало довольно сильно развиваться. Ещё в школе я начинал слушать передачи ВВС и «Голоса Америки». [Передач] Уиллиса Коновера тогда ещё вообще не было, но каждый день была 15-минутная передача по тому же «Голосу Америки», который передавал не для нас вовсе, а для американских войск эту музыку. В основном я слушал Лондон, который не глушили. Ну и когда я пришёл в университет, на втором курсе у меня стало «честаться»: интересно бы самому попробовать, что происходит. Я пошёл в духовой оркестр. И мне выдали такой пластмассовый кларнет, на котором я немедленно выучился играть «Сулико», как сейчас помню. Вот с этого всё и началось. Я взял этот кларнет, выучил на нём несколько кусков из Бенни Гудмана и пошёл к Боре Рычкову в самодеятельный оркестр. А Борис Рычков в те времена уже был, так сказать, не то что признанным, но, во всяком случае, довольно известным пианистом, он вёл оркестр, и я туда пришёл, и на правах друга — а мы учились с Борей и с его братом в одной школе — он меня взял, послушал мою игру два дня и сказал, что он этого слышать не может, невзирая на всю дружбу, и что у него есть знакомый какой-то старичок, который продаёт саксофон, так что не хочу ли я его купить — и попробовать играть на саксофоне. И вот с этого момента вся история началась. Я действительно купил саксофон — как сейчас помню, это была весна пятьдесят пятого года. Я уехал на дачу на три месяца и совершенно зверски занимался на этом саксофоне, мешая всем соседям, и осенью я уже попал в самодеятельный оркестр ЦДРИ «Первый шаг», и всё покатило.

Что за саксофон был, помните?

— Да, саксофон был «Красная пятилетка», насколько я понимаю — слепок с какого-то западного, мне говорили, что с *Howarth* (британская компания *Howarth of London*, производившая, помимо известных марок гобоев и фаготов, также и саксофоны, — К.М.), и инструмент был неплохой. Он был лучше некоторых привозных, которые появились потом.

Я увлёкся, конечно, и начал встречаться с такими музыкантами, как Георгий Гаранян, который старше меня и уже играл, как Константин Бахолдин,

который в те времена был знаменитейшим на всю Москву аккордеонистом, играл все халтуры. Способнейший человек — он взял и стал играть на тромбоне. А когда надо было — он взял и стал играть на гитаре.

В это время образовался оркестр Юрия Саульского, который в основу оркестра взял известную тогда «Восьмёрку ЦДРИ». Мы выступили на фестивале (*Шестой международный фестиваль молодёжи и студентов, 1957. — К.М.*), взяли второе место — это, конечно, смешно было, потому что из джаза мы играли чрезвычайно мало, но тем не менее это был интересный эксперимент.

И я дошёл до того, что меня чуть не выперли из университета, потому что всё это ну никак не умещалось в сутках. Затем кто-то из моих друзей, кто уже работал в ФИАНе, Физическом институте Академии наук, сказал, что у них там есть самодеятельный вроде бы якобы джазовый ансамбль, и не мог бы я им помочь. В результате этого я пристроился в ФИАН делать диплом, что было очень трудно, но — по знакомству, так сказать, по джазовому знакомству. В ФИАНе я в конце концов защитил диплом, защитил хорошо и был туда распределён работать.

А на какую тему, если это не секрет?

— Это не секрет. Парамагнитный резонанс. Мой непосредственный начальник Александр Маненков — сейчас, говорят, доктор наук и профессор; я его не встречал с тех пор и думаю, что он на меня до сих пор зол. Потому что я ушёл из физики в никуда. Мне позвонили — звонил Гараян, кстати, — из оркестра Олега Лундстрема: освобождается место баритониста, решай, потому что мы должны нанимать кого-то. Я подумал два дня над этим вопросом и уехал к Лундстрему. И всё. И бросил всю свою научную аппаратуру в ФИАНе...



Алексей Zubov на сцене III Московского джаз-фестиваля. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза

К этому времени я выучил колоссальное количество того, что называется *licks*, то есть всяких там последовательностей, джазовых тем и так далее — но ноты я читал с трудом. И техники по-настоящему у меня никакой не было — только в пределах «джазовых финтифлюшек». У Лундстрема мне пришлось, в общем, начинать всё сначала, потому что у меня совершенно не было навыка. Слава Богу, что у них репертуар менялся примерно раз в год, так что я по ночам

изучал эти партии — роняя слёзы, потому что мне надо было играть, а я никак не мог их выучить, но, в общем, это всё наладилось постепенно. Тем более, что я был под защитой Гараяна, хотя остальные музыканты и говорили: «Вот, набрали всяких без конкурса». Но под конец ко мне привыкли, и надо сказать, что, когда меня наконец допустили играть соло, они в конце концов со мной примирились — им, в общем, понравилось.



Оркестр Олега Лундстрема на Центральном телевидении СССР, 1963 г. Солирует Алексей Zubov, справа от него сидит Георгий Гараян

Что за репертуар тогда был у Лундстрема?

— Когда я только что пришёл, репертуар был в основном из эпохи раннего Каунта Бэйси, Гленна Миллера, Томми Дорси, Эллингтона кое-что — в основном такой старый, популярный биг-бэндный джаз. Потом, под влиянием приходящих в оркестр молодых людей, это стало постепенно сдвигаться к современности: даже сам Олег Леонидович старался писать более современные пьесы. Я тоже принялся кое-что писать, правда — я этого совершенно не умел, но пытался сначала расшифровывать чужие инструментовки, потом уже что-то мне стали давать писать, и я постепенно привык. В общем, за шесть лет я прошёл школу, которая меня несколько приблизила к профессиональному уровню, который необходим музыканту. Но приблизила не совсем, надо сказать. Я должен был всё это время играть одну и ту же программу, и это не вынуждало меня утруждать себя занятиями. А я вообще лентяй, натуральный лентяй — но не обломовского типа, а скорее типа слесаря Полесова («гениальный слесарь-интеллигент, кустарь-одиночка с мотором» из романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев». — К.М.), то есть кипучий лентяй. У меня много увлечений, и я чаще всего делаю то, что именно в настоящий момент не нужно делать. Я вообще очень разбрасывался за свою жизнь: и электроника, и звукозапись, и музыка к фильмам...

Но когда целая группа из оркестра Лундстрема перешла в оркестр Вадима Людвиковского — тут, конечно, мы играли гораздо больше. Это было в 1966 г.



Алексей Zubov в оркестре Вадима Людвиковского на III Московском джаз-фестивале, 1966 г. Фото: Михаил Куль. Центр исследования джаза

На знаменитый Таллинский фестиваль 1967 г. я уже ездил не с оркестром — у Лундстрема я уже не играл, а Людвиковский туда не ездил — а с группой: Константин Бахолдин, Борис Фрумкин, Валерий Буланов и Алексей Исплатовский — то, что стало затем называться квинтет (а потом — квартет) «Крещендо». Были мы там, никаких особых успехов не добились.

Тем не менее, послушать в Таллине Чарлза Ллойда было... переломно. Вообще эти годы, с 1965-го по 1967-й, для меня — абсолютно переломные. До этого я, можно сказать, был саксофонистом, что называется, *West Coast school*: Стэн Гетц, Зут Симс... И вдруг — сначала я услышал пластинку Джона Колтрейна «*A Love Supreme*». Она вышла в 1965 г., а ко мне пришла в 1966-м. Одновременно я первый раз услышал Джо Хендерсона на пластинке Хораса

Силвера, которая называлась «*The Cape Verdean Blues*»; особенно я был поражен тем, как он играет песню, которая называется «*The African Queen*». Тут я понял, что много чего не знаю и даже не понимаю, зачем это так всё играется. И тут Чарлз Ллойд ещё приехал — и нарушилась вообще вся основа, на которой я так совершенно чётко, спокойно, лениво жил.

Когда я прослушал «*A Love Supreme*», я тут же понял, что это странным образом напоминает мне о русской народной песне. Не о русской народной песне в исполнении хора Пятницкого, а о настоящей деревенской песне — которую, кстати, в это время стали в Советском Союзе изучать, стали продавать (очень маленьким тиражом) пластинки, записанные в деревнях или приезжими из деревень людьми, стали издаваться книги по фольклору — и кучу этих книг, кстати, и кучу этих пластинок я тащил на себе, когда я уезжал в Америку; они до сих пор у меня есть.

Следствием этого всего было то, что, когда я в 1967 г. поехал в Прагу на фестиваль с квинтетом, я уже повёз туда так называемую «Новгородскую песню» («*Вариации на тему старой новгородской песни*». — К.М.), и это была первая попытка связать Колтрейна и всех этих саксофонистов, которых я послушал — включая Чарлза Ллойда — с русской музыкой...

Из книги Алексея Баташёва «Советский джаз» (1971):

«...Проходит ещё восемь месяцев напряжённой работы, и квартет “Крещендо” показывает на московском фестивале “Джаз-68” двадцатиминутную сюиту А. Зубова “Былины-старины”. Первая часть сюиты — “Налево пойдёшь” — начинается неторопливо-повествовательно. Исходная тема (короткая каденционная попевка) в ниспадающем движении доходит до устоя — то квинты, то кварты натурального минора (что свойственно многим русским протяжным песням). В последующих вариациях, в особенности в соло контрабаса, на первый план выступает ладовая переменность. Вторая часть — “Направо пойдёшь” — подчеркнута плясовая, излагается в миксолидийском ладу. Интересный эпизод второй части — мастерски исполненное В. Булановым соло ударных: даже барабаны звучат здесь по-русски! В кульминации этого соло Б. Фрумкин и А. Зубов играют на колокольцах, маракасах и бубне, В. Буланов тонально перестраивает барабаны, А. Исплатовский, играя смычком у подставки, имитирует звучание народных дудок и сопелок. Третья часть — “Прямо пойдёшь” — основана на том же тематическом материале, что и первая, но здесь он звучит на тон ниже. Важная особенность экспозиции и репризы — отсутствие квадрата и метра, хотя “биение” джазового пульса не останавливается ни на мгновение. Мотивная разработка темы, основанная на попевке, не втискивается в какой-либо метр; её вольное течение почти не связано с акцентами аккомпанемента. Особенностью всей сюиты является острая разработка формы каждого соло при сохранении импровизационного характера исполнения...»

Можно сказать, что я научился довольно прилично инструментовать для большого оркестра, работая у Людвиковского. Я ведь работал там одновременно с Виталием Долговым, а он был, конечно, талантище инструментовки, просто талантище. К его уровню я даже близко не мог подойти — хотя бы потому, что мне всё приходилось писать долго, выверять всё — а он это делал, так сказать, одной левой рукой.

Добывание денег популярной музыкой, инструментовкой, привело меня к тому, что я начал изучать аранжировку для струнных инструментов.

Это не джаз был. В основном поп. Но иногда попадались замечательные песни, и надо было написать такие голливудские струнные — и я в результате научился это делать. Ну, например, я много делал для Геннадия Гладкова. Например, была такая музыкальная комедия — мюзикл, можно сказать, — который назывался «*Маша и Витя против Диких гитар*». Это всё мои инструментовки.

Я делал, например, инструментовки для Владимира Высоцкого — довольно много. Я не хочу называть период моего знакомства с ним дружбой, потому

что после его смерти кто угодно называет Высоцкого другом, но я просто был с ним в очень хороших приятельских отношениях. Он, собственно, и посоветовал одному из режиссёров, с которыми он работал, взять меня как композитора, и я написал три фильма для большого симфонического оркестра. Конечно, никакого формального обучения этому у меня не было. Это всё было изучение партитур: Шостаковича, позже — Шнитке, Айвза, Онеггера, Хиндемита и так далее.

Когда я стал их изучать, я понял, что гармония в классической музыке неизмеримо впереди той гармонии, которой мы балуемся в джазе — в те времена, по крайней мере; например, я недавно обнаружил, что начало музыкальной картины Чарлза Айвза «Ночь в Центральном Парке», которая была написана в 1908 г., начинается с изложения струнных, составленных из абсолютно кварттовых аккордов — до которых в джазе додумались только к концу 1950-х.

Эта работа на время совершенно отрезала занятия джазом, потому что написание фильмов — это каторга. Особенно для человека, который пишет медленно — как я. Я просматриваю картину, размечаю сценарий или беседую с режиссёром (где что должно быть, примерно), и с этого момента у меня есть месяц на то, чтобы написать 40–50 минут музыки. Это каторга! Но тем не менее я это очень любил. И мне так легче было работать: с таким характером, как у меня, любая работа обязательно должна происходить под давлением.



Константин Бахолдин и Алексей Zubов в фильме «Фестиваль джаза» (Центральная студия документальных фильмов, режиссёр-оператор Георгий Голубов). Российский государственный архив кинофотодокументов

Как известно, после прихода в Гостелерадио СССР нового председателя Сергея Лапина в 1970 г. началось закручивание гаек, и в январе 1973 г. Концертный эстрадный оркестр Всесоюзного радио и телевидения под

управлением Вадима Людвиковского был ликвидирован... Часть оркестра сразу ушла в «Мелодию»?



Алексей Зубов, Леонид Утёсов и Пол Гонсалвес на джеме советских и американских музыкантов во время гастролей оркестра Дюка Эллингтона по СССР, 1971 г. Центр исследования джаза

— Да. Организатором этого перехода был трубач Владимир Чижик. Он был человек, который знает всех и со всеми всегда знаком — ну, в общем, такой, социально продвинутый. Он тут же договорился на Всесоюзной фирме грамзаписи «Мелодия». Поскольку он сам не инструментовщик, просто трубач, он притащил туда Гаряняна, и стала эта группа называться «Мелодия» под управлением Владимира Чижика и Георгия Гаряняна. Они перетаскивали группу музыкантов из оркестра радио туда, за исключением ритм-секции — Бахолдин там оказался, потом Константин Носов, и первый трубач наш тоже туда перешёл от Людвиковского, в общем — кто был нужен, туда перешёл.

Мне приходилось говорить со многими людьми, кто работал в «Мелодии», и воспоминания разнятся: от того, что это была прекрасная интересная работа — и до того, что это была страшная каторга и подёнщина, что нужно было обслуживать всех певцов, всех певиц...

— Конечно! Но в этом и заключается жизнь, к сожалению. Вы думаете, физика — это не подёнщина? Это не просто подёнщина, это страшная подёнщина! Интересные вещи случаются очень редко. Просто надо гнуть спину, ничего не поделаешь. Для меня, например, написание музыки — это совершенная каторга. Просто мне настолько трудно это делать, что я с ужасом думаю о том, чтобы начать! Поэтому я сам, без заказа, никогда ничего не предпринимаю.

И при этом в 1974 г. ансамблем «Мелодия» был создан альбом, который для многих слушателей в том поколении оказался первым джаз-роковым альбомом, который широко продавался в магазинах — «Лабиринт». Как получилось, что в потоке подённой работы с вокалистами и т.п. удалось записать такой альбом?

— А мы вообще всю жизнь этим занимались: в потоке работы с вокалистами и так далее, начиная с Лундстрема, мы всё время старались вставлять что-то

такое джазовое. Это была постоянная подрывная работа. В общем, одно из неудовольствий в Радиокомитете, вызвавшее в конце концов разгон оркестра Людвиковского, было вызвано как раз тем, что мы вставляли слишком много джаза в общую текущую программу. Как бы выяснить, куда подевались все эти записи Людвиковского? Я их из своих дальних Соединённых Штатов найти не смог. Там масса интереснейших записей, которые я не знаю где...

**Как с точки зрения музыканта была устроена работа в «Мелодии»?
Обычный рабочий день?**

— Нет, это не была работа по часам, но она была довольно регулярной, то есть почти что каждый день мы приходили к десяти часам и что-то делали. Работа всё время была, каждый день что-то образовывалось. А когда не образовывалось — мы затыкали эти дырки всякими другими проектами, какие могли найти, конечно же — инструментальными, вот как «Лабиринт».

Студия «Мелодии» работала в так называемой Кирхе — здании бывшей церкви св. Андрея на ул. Станкевича, ныне Вознесенский переулок (в 1994 г. была возвращена англиканской церкви). У этого помещения очень своеобразный, гулкий звук. Как там работалось?

— Кирха была не таким гулким залом, как, например, лютеранский собор свв. апп. Петра и Павла. Она была меньше, у неё были деревянные потолки, что значительно смягчало эхо. Если нужно, она могла быть разделена на клетушки довольно большими двойными щитами, которые могли передвигаться — ансамбль «Мелодия», в частности, писался весь разделённый этими щитами: отдельно полностью отгораживали ударные, отдельно — скажем — меня, отдельно трубы, отдельно тромбоны. И, конечно, качество получавшейся записи невероятно зависело от звукорежиссёра, потому что это просто надо было знать.

Между «Мелодией» и переездом в Америку был, как я понимаю, дуэт с Игорем Саульским...

— Да. В «Мелодии», прямо могу сказать, не так уж много там было джазовой реализации. Мне в значительной степени помогло то, что я практически всё это время занимался изучением классической музыки. У меня ведь музыкального образования-то нету практически вообще никакого, так что я, применяя методы, приобретённые через физику, старательно изучал классику. Это для меня было даже важнее, чем просто играть джазовую музыку. Я остро понимал несостоятельность так называемого «третьего течения». Не знаю ни одного произведения из этого периода, которое бы на меня хоть как-то производило впечатление. Всё мне кажется натянутым, искусственным.

В результате сразу после изгнания меня из «Мелодии» я снюхался с не очень-то джазовым музыкантом, клавишником Игорем Саульским, и для меня



Игорь Саульский и Алексей Zubов на сцене ДК «Москворечье», фестиваль Студии искусства музыкальной импровизации, 1980 г. Центр исследования джаза

это было очень интересно, потому что мне не нужно было выражаться стандартным джазовым языком, мы делали совершенно другое. Сначала я пытался было составить квинтет, и ничего из этого не получилось — просто ну ничего. В этот момент мне как-то не хотелось, чтобы это был просто мэйнстрим, хардбоп или что-нибудь в этом духе. Мне хотелось, чтобы какие-то были влияния из *Weather Report*, какие-то — от Яна Гарбарека... а получилась из этого просто размазня, каша вообще без масла. И вот я остался наедине с Саульским, с которым мы просто очень подружились лично.

Его произведения были на каком-то рубеже: это был не совсем джаз — сейчас бы они пошли бы как джазовые произведения, а тогда как-то это всё ещё так не воспринималось. Но я играл это всё с удовольствием. И попевки, причём русские попевки, и какие-то мы придумывали ритмические фигуры, потом перед концертом рисовали на бумаге квадратики: здесь вот будет это, здесь будет крещендо, здесь у нас будет кульминация, здесь будет спад, здесь мы переменим темп, а может быть и нет — такая очень свободная схема, которая даже не обязательно вся выполнялась, она просто давала какую-то структуру.

Мы, как правило, играли просто целое отделение без перерыва — так же, как мы только что (2013. — К.М.) играли в Иерусалиме со Славой Ганелиным.



Алексей Zubов — интервью журналу «Джаз.Ру» в Москве, 2013 г. Фото автора

Я думаю, что если бы мы с Саульским могли ещё подольше этим заниматься, то из этого вышло бы больше, чем получилось, но он уехал в Америку — и я остался один, не при деле, так же, как было после «Мелодии».

А в Америке он совершенно бросил заниматься музыкой. »

Последний раз Алексей Zubов выступал в Москве с «Круглым

бендом» альт-саксофониста **Алексея Круглова** в 2013 г.: одним из самых ярких стало выступление 13 декабря в евангелическо-лютеранском кафедральном соборе свв. апп. Петра и Павла с проектом «Бах и Колтрейн». Алексей Круглов играл музыку Иоганна Себастьяна Баха с органистом, находясь на хорах собора, а затем Зубов отвечал ему из центральной части соборного пространства, исполняя «Посвящение Джону Колтрейну» на сопрано- и тенор-саксофонах с ритм-секцией, в которую входили **Ренат Гатаулин** (фортепиано), **Денис Шушков** (контрабас) и ветеран советского джазового авангарда — архангелогородец **Олег Юданов** (ударные).



Алексей Зубов — последнее выступление в Москве, 2013 г. Фото автора

21 января 2021 г. Алексей Зубов скончался в Лос-Анджелесе на 85 году жизни. Его творческое наследие пока не собрано в едином издании, недостаточно представлено на цифровых платформах, а, скажем, редкие концертные записи дуэта с Игорем Саульским, сохранившиеся только на бытовых магнитофонных лентах, до сих пор так и не изданы, хотя они добавляют к истории советского джаза уникальные краски. Даже эпохальное сочинение «Былины-старины» так и осталось единственным опубликованным фрагментом на фестивальном сборнике фирмы «Мелодия», а в полном объёме было записано и выпущено только молодёжным калифорнийским ансамблем Зубова в середине 2000-х. Будем надеяться, что в ближайшие годы эта лагуна в дискографии российского джаза будет заполнена.

Андрей Товмасын (1942–2014)



Андрей Товмасын, 1974 г. Журнал «Джаз.Ру»

В последние годы жизни трубач Андрей Товмасын очень редко появлялся на сцене, и то только в нескольких московских клубах, поэтому нынешние поколения джазового сообщества России уже мало знают его имя. Но важнейшая роль, которую сыграл этот выдающийся музыкант в истории отечественного джаза, неоспорима.

Ветеран советской джазовой историографии Алексей Баташёв писал о Товмасыне:

«...Молодёжи его имя уже почти ни о чём не говорит, но много лет назад это был настоящий прорыв. Мы, музыканты и провозвестники джаза, сами не поняли этого, когда в начале 60-х годов звезда Товмасына стремительно всходила на нашем чёрном джазовом небе. Ему не было двадцати, и он был необыкновенно талантлив. Андрей стал сенсацией фестивалей в Тарту, Ленинграде и Москве. Он был в первой советской горстке джаза, робко вывезенной в Варшаву (заграница!), и тут же олицетворил собою пробившееся сквозь сталинский асфальт новое поколение. Его “Господин Великий Новгород” с колокольными звонами в начале и в конце стал козырем в защите джаза; слава этой действительно живописной вещи, может быть, даже заслонила самого автора. Так бывает. Андрей сочинял и другие пьесы. Но главное — чистейший фирменный американский джаз бил из его трубы фонтаном, и непонятно было, откуда что берётся. Мы ещё не могли себе представить, что где-то за пределами Америки может родиться джазовая личность, равновеликая тамошним корифеям, единственно населявшим наш джазовый пантеон...»

Андрей Егиазарович Товмасын родился в эвакуации в Кирове 1 декабря 1942 г. Его биография — одна из самых непростых в истории советского джаза. В ней было всё. Было первое в истории триумфальное выступление советского джаз-ансамбля за пределами СССР — концерт секстета пианиста Вадима Сакуна при участии Товмасына, написавшего самый яркий номер программы, тот самый «Господин Великий Новгород», на фестивале «Джаз Джембори» в Варшаве осенью 1962 г. (см. введение к главе «Джаз 60-х: «поколение физиков», джазовые кафе, первые фестивали...»).



Андрей Товмасын на III Московском джаз-фестивале, 1966 г. Фото: Владимир Лучин. Центр исследования джаза, коллекция Ростислава Винарова



Андрей Товмасын, 1969 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Была и работа в ресторане в дальневосточном порту Находка, и год тюремного заключения в Хабаровском крае в 1964–1965 гг.: не за джаз — за «фарцовку», спекуляцию, типичную для советского портового города перепродажу привезённых моряками из-за границы вещей.

Были выступления на Московских джазовых фестивалях, начиная с 1966 г., и во всех московских джаз-клубах 1960–70-х, работа в ресторанных ансамблях, выступления в составе оркестра Олега Лундстрема в начале 80-х, а затем и тяжёлая болезнь.

Один из лидеров советского джаза 1960–70-х гг., Товмасын во второй половине 1980-х исчез из музыки, вначале затворившись в своей квартире, затем — на долгие годы очутившись в больнице. Ходили даже слухи, что он ушёл из жизни. И вдруг музыкант появился в поле зрения: лечение дало результат, и с 2001 г. Андрей Товмасын стал снова появляться в московских джаз-клубах, и даже выступил в ансамбле ветеранов советского джаза на фестивале «Джаз в саду Эрмитаж» в августе 2002 г.

Товмасын — не только музыкант, но и литератор, и поэт: его парадоксальные, наполненные яркими абсурдистскими образами стихи воспроизводил и советский джазовый журнал «Джаз», выходивший в 1989–91 гг., и — уже в XXI столетии — журнал «Джаз.Ру». За те годы, что трубач был оторван от музыки, он написал очень много и поэзии, и прозы — документальной и художественной.



Андрей Товмасын в редакции «Джаз.Ру», 2002 г. Фото автора

«Воспоминания» Андрея Товмасына охватывают практически всю его сознательную жизнь — детство, приход к джазу, первую славу в начале 1960-х, тюремное заключение, джазовую карьеру в 1960–80-е годы, болезнь и постепенное возвращение к музыкальной жизни на рубеже веков. В начале 2000-х «Джаз.Ру» с разрешения Андрея Егиазаровича воспроизвёл несколько глав из «Воспоминаний»: именно тогда было сделано это фото — Андрей Товмасын с трубой в руках в тогдашней редакции «Джаз.Ру» на Мосфильмовской улице.

Одна из самых любопытных глав «Воспоминаний» рассказывает о назначенных на ноябрь 1974 г. и с нетерпением ожидавшихся всем джазовым сообществом, но так и не состоявшихся московских концертах легендарного джазового пианиста Оскара Питерсона (1925–2007). Гастроли Питерсона проходили по линии культурного обмена между СССР и Канадой (пианист был канадским гражданином) и предусматривали 15 выступлений в Таллине (в то время столице Советской Эстонии), Москве, Ереване и Тбилиси.

Сначала Питерсон и члены его трио — датский контрабасист Нильс-Хеннинг Эрстед Педерсен и американский барабанщик Джейк Ханна, а также легендарный джазовый импресарио Норман Гранц с супругой — прилетели в Ленинград, где Гранц хотел ознакомиться с коллекцией работ Пабло Пикассо в Эрмитаже. На следующий день они перебрались в Таллин, где трио Питерсона дало два аншлаговых концерта.

А затем, 19 ноября 1974 г., была Москва, где тысячи ценителей и поклонников ждали билетов на концерт Питерсона в Театре Эстрады в ночных очередях. Но... по халатности работников Госконцерта великого пианиста вместо предусмотренного контрактом пятизвёздочного отеля с роялем в номере поселили в заштатную советскую гостиницу «Урал». И Норман Гранц, первопроходец борьбы с расовой дискриминацией в музыке, тут же вступил, как старый конь при звуках боевой трубы, устроил скандал, публично обвинил советскую власть в расизме и — по неукоснительной привычке ещё 1940-х гг. — отменил гастроли Окара Питерсона в СССР и первым же рейсом вывез музыкантов в Западную Европу.

В своей статье на английском языке в общеевропейском журнале *Jazz Forum*, озаглавленной «Оскар Питерсон в Советском Союзе. Печальный случай»

(«*Oscar Peterson in Soviet Union. A Disappointing Event*», *Jazz Forum*, № 1-1975), советский корреспондент журнала — ленинградский джазовый журналист Вадим Юрченков — прямо обвинил «напускное высокомерие» («*built-in arrogance*») импресарио Нормана Гранца в скандальной отмене московских и всех последующих концертов легендарного канадского пианиста:

«...отсутствие терпимости, просто непозволительное для [...] человека огромного опыта во всех аспектах мировой музыки, не позволило ему решить несложную проблему, связанную с проживанием в Москве, или, по крайней мере, помочь в решении этой проблемы. Вместо этого отменяется турне — событие громадного значения, которого тысячи советских фэнов со всё возрастающим нетерпением ждали в течение нескольких лет. Гранц, вероятно, думал, что отменой этого турне он накажет официальных представителей Госконцерта, а на самом деле пострадали все любители джаза. Досадно, что вместо того, чтобы должным образом представить Питерсона в Советском Союзе, Гранц поступил наоборот».

Конечно, в личной истории Нормана Гранца, да и Оскара Питерсона, этот эпизод остался крошечным, ничего не значащим случаем. Но для советского джазового сообщества отмена концертов Оскара Питерсона стала трагедией. Вот как этот момент джазовой истории увидел Андрей Товмасян.

Как и во всех случаях, сохраняю своеобразную авторскую орфографию и стилистику оригинала:

«...Долгое время Москву упорно будоражили слухи о том, что, дескать, к нам на гастроли едет великий Оскар Питерсон. Мой друг Константин Голиков отдыхал в то время в Ялте и звонил мне, умоляя меня помочь ему достать один билет на этот концерт. Концерт Питерсона был уже объявлен в Театре Эстрады. Я, признаться, тоже недоумевал, — где взять билет на концерт Оскара Питерсона. Надо сказать, что тогдашняя джазовая Москва бредила Питерсоном. Его известная пластинка “Ночной экспресс” продавалась на руках за бешеные деньги. Я решил позвонить Алексею Баташёву и посоветоваться с ним. Баташёв сразу сказал: “Позвони Гере Бахчиеву, он тебе поможет”. Я ответил Баташёву, что я, мол, лично не знаком с Бахчиевым, на что Баташёв, в свою очередь, заметил мне: “Зато он тебя отлично знает”. Звоню Бахчиеву и рассказываю ему о своих затруднениях с билетами. Гера сказал мне так: “У нас в Театре Эстрады каждодневное дежурство. Дежурю я, дежурит Серёжа Ленский, дежурят и другие наши ребята. Приходи, что-нибудь придумаем”. И вот я вместе с [пианистом] Володей Данилиным у Театра Эстрады. Бахчиев сразу выдаёт мне бумажку — талончик с номером 22. Номер я точно не помню, поэтому

называю некое абстрактное число. И вот мы стали полноправными членами этой очереди. Надо сказать, что у самого Бахчиева был номер 1. Говорили, что если даже Театр Эстрады выбросит в продажу всего, скажем, 100 билетов, то в любом случае первые 100 человек точно получат свои билеты. Надо добавить, что эту очередь, во избежание возможных беспорядков, каждый вечер патрулировала самая настоящая конная милиция. И вот желанный день настал. Мы с Данилиным получили заветные настоящие со штампом билетки, и радостные, что теперь-то уж обязательно увидим Питерсона, разошлись по домам.

Примерно через день мне звонит Бахчиев: “Приезжай в аэропорт Внуково! Тогда-то и тогда-то. Будем встречать Оскара Питерсона”. Я приехал. Там уже были Алексей Баташёв, Гера Бахчиев, Сергей Ленский и много наших ребят – фотографов.

Пока Алексей Баташёв по-английски беседовал о чём-то с Норманом Гранцем, всех нас по очереди подводили к Оскару Питерсону и фотографировали на память. Питерсон также ставил всем нам на билеты из Театра Эстрады свои автографы. У меня до сих пор сохранился этот автограф. Питерсона и его музыкантов вместе с окружением повезли в гостиницу, а мы, радостно предвкушая, что скоро услышим потрясающий концерт, разъехались по домам.

И, как в хорошем авантюрном романе, неожиданно появляется слово “вдруг!”. Так вот, вдруг звонит Гера Бахчиев и говорит: — Они уехали! — Как уехали? Куда? Почему? А как же гастролы?

Мы остались с носом, вернее — с билетами в Театр Эстрады, которые Театр у нас обязан взять назад и выплатить деньги. Но, к чести советских музыкантов, ещё ни один человек билета своего в Театр Эстрады не сдал. Мог, да не сдал!»

Андрей Товмасын. «Воспоминания» (подготовка к печати: Рафаэль Аваков)



*Андрей Товмасын и
Оскар Питерсон, 1974 г.
Фото: Иван Шевченко.
Журнал «Джаз.Ру»*

В последние годы Товмасына регулярно можно было видеть в московских клубах; особенно прилежно он посещал по средам собрания «Джаз Арт клуба», где бы это объединение московских джазменов и джаз-фэнов не находило себе регулярное пристанище. В последнее десятилетие «Джаз Арт клуб» собирается в джаз-кафе «Эссе», и именно там в конце 2012 г. отмечали 70-летие Андрея Товмасына, на котором выступал и сам мастер.



Андрей Товмасын, 2014 г. Фото: Павел Корбут. Журнал «Джаз.Ру»

В сентябре 2014 г. там же, в «Эссе», состоялось и одно из последних выступлений Товмасына, зафиксированное на видео. Автор этих строк писал тогда в своём личном блоге:

«...Рафаэль Аваков из московского “Джаз Арт клуба” уговорил его сегодня приехать на празднование 50-летия прославленной “Синей Птицы” — правда, легендарного клуба уже несколько лет как нет, так что отмечали в джаз-клубе “Эссе”. Сорок минут, говорит Раф, он уговаривал Андрея взять с собой трубу. Но никто не ожидал, что Товмасын всё-таки выйдет на джем: он крайне редко играет на людях, а в последние четыре месяца, говорит Раф Аваков, вообще не выходил из дома.

Там в ролике слышна реакция людей вокруг: не могут поверить в то, что видят.

Конечно, это не прежний, невероятный Товмасын 1960–70-х годов. Но он играет, а это означает, что он занимается (трубач не может просто взять и заиграть после многолетнего перерыва — амбушюр, выдувающее звук трубы мощное мышечное кольцо в губах трубача, просто не заработает без продолжительной тренировки); и слышно, очень хорошо слышно, что до многолетнего пике, впечатляюще честно описанного Товмасыном в его мемуарах, и до ещё более длительного лечения это был великий музыкант...»

В последний раз Товмасын играл для слушателей всего за неделю до ухода из жизни, и тоже в «Эссе»...

Клавдий Клавикордов —
Бедный человек.
Звончатых мажордов,
Грустчатых минордов
Не узнает век.
Клавикордов Клавдий,
Знаешь, сколько их?
Голубые авди.
Золотые мавди...
Много и других.

Андрей Товмасын. Осень 1971 г.

Звуковых документов творчества Товмасына не так много. Игра 19-летнего трубача слышна на двух пластинках польского лейбла *Polskie Nagrania Muza*, записанных в ходе первой в истории поездки советских джазовых музыкантов за пределы СССР (см. введение к главе «Джаз 60-х: «поколение физиков», джазовые кафе, первые фестивали...»).

Одна его авторская пьеса, «Ритуал», открывает пластинку «*Soviet Jazz Themes*» (1963), которую по возвращении с гастролей в СССР записал в Нью-Йорке ансамбль солистов оркестра Бенни Гудмана под руководством пианиста Виктора Фелдмана. В альбом также вошли одна тема тбилисского композитора Гиви Гачечиладзе и четыре мелодии ленинградского саксофониста Геннадия Гольштейна. Однако сами авторы в записи участия, конечно, не принимали, ведь она была сделана в Нью-Йорке: партию трубы играл знаменитый корнетист Нат Эддерли.

В сборник «Джаз-66» фирмы «Мелодия», включавший записи с Московского джазового фестиваля 1966 г., вошёл один трек, записанный при участии Андрея Товмасына — это его авторская пьеса «Азы». По словам самого Товмасына, редакторы «Мелодии» переименовали эту композицию: изначально она называлась «Аз» (по-церковнославянски — «Я»), что для середины 1960-х казалось недопустимой «религиозной пропагандой». Пьесу исполняет квинтет Товмасына с саксофонистом **Виталием Клейнотом**, лидерство в котором Клейнот и Товмасын приписали 22-летнему пианисту **Борису Фрумкину**: в отличие от них двоих, у Фрумкина было академическое музыкальное образование, и для организаторов фестиваля он был более профессиональным музыкантом, чем импровизаторы-самоучки.

Год спустя по результатам Московского джазового фестиваля 1967 г. вышел многочастный сборник «Джаз-67», на третьей пластинке которого была одна пьеса в исполнении квинтета **Товмасына-Клейнота**: на фортепиано в нём в это время играл врач **Валерий Котельников**, такой же джазмен-самоучка, так что необходимость переписывать лидерство на более образованного музыканта отпала. В сборник вошла пьеса Клейнота «Сказка для Алёнушки», в которой солировал и Товмасын.

На второй пластинке четвёртого (и последнего в 1960-х гг.) сборника «Джаз-68» Товмасын тоже представлен одним треком: его собственный квартет (с барабанщиком Валерием Багирином, басистом Люцием Вартановым и пианистом Александром Мартыновым) играет скоростную, предельно виртуозную версию мелодии Андрея Петрова «Песня о Москве».

«...у нас на фортепиано играл Саша Мартынов. Позднее мы с Мартыновым на фестивале “Джаз-68” записали пьесу “Я шагаю по Москве”. Потом, когда мы работали в кафе “Времена года”, туда пришел Эшпай, и я спросил его: “Ну как Вам понравилась Ваша песня в нашем исполнении?” Эшпай холодно ответил: “Эту песню написал Андрей Петров”. Получился страшный конфуз».

Андрей Товмасын. «Воспоминания». Глава «Кафе и рестораны»

В последний раз в советской звукозаписи игра Андрея Товмасына прозвучала в 1984 г. на третьей пластинке сборника «Джаз-84. IX Московский фестиваль джазовой музыки»: в теме Джорджа Гершвина «Embraceable You», на пластинке названной «Я хочу обнять тебя», Товмасын исполняет гениальное (и космически печальное) соло в составе оркестра Олега Лундстрема. Вскоре начался тот период жизни трубача, когда он на долгие годы исчез из музыки.



Обложка альбома «Господин Великий Новгород». Jazz Art Club, 2007 г. Графика на обложке: Юлий Островский

На рубеже веков несколько чудом уцелевших любительских записей Андрея Товмасына 1960–70-х гг. были собраны на самодельном сборнике, который замечательный энтузиаст московской джазовой сцены Рафаэль Аваков распространял, что называется, «среди своих»: издать их в профессиональном формате было невозможно — слишком низким было качество исходных магнитофонных лент. В 2007-м московский «Джаз Арт клуб» лицензировал у Российского авторского общества и выпустил крошечным тиражом компакт-диск «Господин Великий Новгород» с записями Андрея Товмасына,

где к вышеперечисленным документам его игры была добавлена одна ранее неизвестная запись Товмасына с саксофонистом Георгием Гараняном и тромбонистом Константином Бахолдиным 1966 г. и один трек, записанный в 2002-м на фестивале «Джаз в саду Эрмитаж» со сборным составом «легенд советского

джаза», — ту самую известнейшую тему Товмасыана, что дала этому диску название. Сам Андрей Егиазарович, впрочем, был недоволен своей игрой в тот вечер. Но именно это выступление стало его последним появлением на фестивальной сцене, так что этот трек очень важен как последний профессионально изданный документ творчества одного из ярчайших джазовых музыкантов советской джазовой сцены 60–х годов прошлого века.

Игорь Бриль (р. 1944)



Игорь Бриль, 2009 г. Фото:
Павел Корбут. Журнал
«Джаз.Ру»

Один из немногих джазменов, удостоенных звания народного артиста РФ, пианист **Игорь Бриль** — не только легендарный исполнитель, дебютировавший на советской джазовой сцене ещё в первой половине 1960-х: он — один из создателей профессионального джазового образования в России.

Игорь Михайлович Бриль родился 9 июня 1944 г. в Москве, окончил институт им. Гнесиных по классу профессора Теодора Гутмана. За почти 60 лет творческой деятельности неоднократно представлял российское исполнительское искусство на лучших концертных площадках России и за её пределами — более чем на 100 фестивалях по всему миру. США, Германия, Канада, Италия, Швейцария, Израиль, Голландия, Франция, Польша, Финляндия, Индия, Куба, Болгария, Индонезия — далеко не полный список стран, которые рукоплескали искусству маэстро. Его сценическими партнёрами были звёзды мировой и отечественной культуры: Диззи Гиллеспи и Дейв Брубек, Бобби Хатчерсон и Джо Хендерсон, Георгий Гаранян и Алексей Козлов, Адам Макович и Майкл Бреккер.

Большую концертно-исполнительскую деятельность Игорь Михайлович успешно совмещает с педагогической. Один из основоположников джазового образования в России, Бриль — первый отечественный джазовый преподаватель, создавший свою фортепианную школу и воспитавший целую плеяду джазовых пианистов. С 1974 г. И.М. Бриль возглавлял отделение эстрадной и джазовой музыки в Государственном музыкальном училище им. Гнесиных, а с 1993-го по 2013 гг. стоял во главе кафедры инструментального джазового исполнительства Российской академии музыки им. Гнесиных, после чего его сменил на этом посту **Валерий Гроховский**. За почти полвека в джазовой педагогике Игорь Бриль вырастил более 150 исполнителей джазовой и эстрадной музыки, в числе

которых — заслуженные артисты России Ирина Отиева, Александр Осейчук и Сергей Резанцев, эстрадные исполнители Игорь Николаев и Крис Кельми, российские пианисты, лауреаты международных конкурсов Иван Фармаковский, Евгений Лебедев, Алексей Беккер, Владимир Нестеренко, Алексей Чернаков, Николай Сидоренко, Арташес Асланян, Евгений Сивцов, Марат Габбасов, Алексей Иванников и многие другие. Подлинным триумфом фортепианной школы Игоря Бриля стал в 2004 г. I Московский международный конкурс молодых исполнителей (фортепиано), где ученики Бриля стали лауреатами первой и второй премий, обладателями серебряных медалей и дипломантами.



Игорь Бриль «Практический курс джазовой импровизации». Обложка 2-го издания. Москва, «Советский композитор», 1982 г.

Учебники и научная литература Игоря Михайловича помогают молодым музыкантам осваивать искусство джазовой импровизации. 30 лет назад он создал и выпустил в свет первый в отечественной истории учебник джазовой импровизации («Практический курс джазовой импровизации»), который только в России был переиздан семь раз. Начиная с 1990 г., при непосредственном участии Игоря Бриля были организованы Всероссийские конкурсы молодых исполнителей (до переформатирования в международный ежегодный формат в 2011 г. проходившие каждые два года в Ростове-на-Дону), фестивали джазовой музыки учебных заведений искусств России, детские и юношеские конкурсы.

За большие заслуги в области культуры и искусства в 2004 г. Игорь Бриль был награжден Орденом Почёта, стал лауреатом премии города Москвы.

В 2009 г. Игорь Бриль дал большое биографическое интервью журналу «Джаз.Ру»:

«Игорь Михайлович, вы пришли в джаз в начале 1960-х гг., когда на отечественной джазовой сцене было ещё очень мало музыкантов, обладавших академической музыкальной подготовкой. Как вас, академического музыканта, приняли в джазовой среде — и как в среде «классиков» отнеслись к тому, что вы, так сказать, сбежали в другой лагерь?»

— Речь идёт о том времени, когда я окончил музыкальное училище — по-моему, это 1962 год. В училище был Юрий Николаевич Чугунов, который уже

музицировал тогда; были контрабасисты — Юрий Фролов, Геворгян-младший (Андрей, брат пианиста Евгения Геворгяна, виолончелист по образованию, в джазе игравший на контрабасе, — К.М.), Алексей Исплатовский. Серьёзное отношение к занятиям джазом пошло, скорее всего, от Чугунова.

В 1962 г. мы в составе трио — барабанщик Михаил Ковалевский, контрабасист и я — уже готовились к фестивалю: это был даже не фестиваль ещё, а «смотр», который проходил в «Кафе Молодёжное». Мы много репетировали, но вышло неудачно, так как контрабасист — а это был Юрий Маликов (будущий руководитель ВИА «Самоцветы», — К.М.) — внезапно уехал на гастроли. Так что следующая веха — это уже 1965 г., тоже «смотр-конкурс», фактически первое официальное выступление.

В училище совмещать классику и джаз удавалось вполне благополучно. А потом был Институт им. Гнесиных (ныне Российская академия музыки, — К.М.). Вот там мой профессор, Теодор Гутман, из-за моих поездок на джазовые гастроли однажды устроил мне выволочку и заодно сказал: «Зачем тебе Бах, Бетховен, Прокофьев — когда ты, Игорь, укушен джазом?». Мы выяснили отношения, после чего я ему, чтобы как-то сблизить позиции, подарил две пластинки джазового вокального ансамбля *Swingle Singers*: на одной они пели джазовые обработки Моцарта, на другой — Баха. И примирение наступило. Мне даже на дипломном экзамене в институте разрешили играть мою собственную композицию, которую назвали «Импровизация» (*смеётся*). Это был первый, беспрецедентный случай.

А как в «джазовом лагере» относились к тем, кто приходил из классики?

— А кто приходил? Никто почти и не приходил... После меня был пианист Леонид Чижик, который тоже учился в Гнесинке, а потом ещё — в Горьковской консерватории. Был пианист Борис Фрумкин. Был Николай Капустин, который окончил Московскую консерваторию у самого Гольденвейзера: он играл в тот период на фортепиано в оркестре Олега Лундстрема. Так что джазмены с академической подготовкой были скорее исключением из правил.

После первого выступления в 1965 г. ко мне отнеслись сначала настороженно, особенно в среде тогдашних критиков — Леонид Переверзев, Алексей Баташёв, активист «Кафе Молодёжное» Слава Винаров, который тоже писал отдельные статьи. А потом, наверное, привыкли (*смеётся*).

Ситуация начала меняться с введением джаза в систему государственного музыкального образования в 1974 г.?

— Позже. Только в 1976 г. первые джазмены получили официальный статус — «артисты камерных джазовых ансамблей». Ансамбль Германа Лукьянова,

трио Леонида Чижика, мой ансамбль, квартет Николая Левиновского (впоследствии ставший ансамблем «Аллегро») были первыми.

Что давал в то время этот статус?

— Прежде всего — возможность официальной работы в концертных организациях (Москонцерт, Росконцерт...). Филармонии приглашали только такие вот, официально аккредитованные ансамбли. Это давало возможность очень широко гастролировать. Возможно, иногда и не нужно было так много гастролировать, но были определённые нормы, которые надо было выполнять — кажется, до пятнадцати концертов в месяц. И от выполнения нормы зависела зарплата. Герман Лукьянов мне как-то жаловался, что его ансамбль прислали выступать где-то на селе, где не было электричества, чуть ли не при свечах в коровнике. Система была такая: сначала ансамбль приезжал в областной центр, а там уже местная филармония начинала употреблять его для поездок в райцентры...

А ещё важную роль в джазовой жизни играл комсомол. ВЛКСМ взял джаз под своё крыло и оберегал его. Множество фестивалей проходило при их поддержке — их и Союза композиторов, прежде всего Николая Минха и Юрия Саульского.

Все жили, в плане творческой жизни, от одного джазового фестиваля до другого. Ну и плюс зарубежные поездки.



*Игорь Бриль, Алексей Козлов, музыковед Аркадий Петров.
Кафе «Печора», 1969 г. Центр исследования джаза, кол-
лекция Натана Лейтеса*

У меня первый выезд за рубеж был в 1968 г. Я горжусь тем, что это были вообще первые гастроли советского джазового ансамбля за границей — не выезд на фестиваль, а именно гастроли. Мы выступали в трио с барабанщиком Владимиром Журавским и контрабасистом Владимиром Смоляницким в Восточной Германии — Берлин, Дрезден и Росток. В первом отделении играли наши

коллеги из ГДР, во втором — мы; вёл концерты восточногерманский джазовый критик Карлхайнц Дрексель (он потом много написал о нас, у меня даже журнальные вырезки остались).



Трио Игоря Бриля в студии Государственного Дома радиовещания и звукозаписи, 1971 г. Бриль, барабанщик Евгений Казарян, контрабасист Владимир Смоляницкий. Фото: Владимир Лучин. «Джаз.Ру»

Прежде всего, эти выезды были связаны с культурным обменом. Между странами заключались соответствующие договоры, и с «той стороны», как правило, в договоре прописывалось пожелание видеть не только балет и академическую музыку, но и джазовый коллектив. В связи с этим мы довольно много ездили — главным образом по Восточной Европе, конечно.

Кстати, в Белграде до сих пор вспоминают, что последний официально побывавший у них на гастролях советский джазовый коллектив был секстет Игоря Бриля.

— Так и есть. И первый тоже! С первой поездкой (1975. — К.М.), кстати, было связано много волнений, пока мы оформлялись. Не выпускали нашего тенор-саксофониста Александра Пищикова. Поездка эта делалась по линии ВЛКСМ, так что мне пришлось взаимодействовать с множеством комсомольских чиновников разных уровней. Причём я так и не знаю, в чём именно заключалась проблема: просто не хотели выпускать, и всё. Тогда в ходе оформления мы должны были проходить разные комиссии. Первая комиссия — горком ВЛКСМ, а вторая — уже горком партии, и вот её мы боялись.

Что, они музыку прослушивали?

— Нет. Они беседовали. Спрашивали, например, сколько орденов у газеты ЦК КПСС «Правда». Или — сколько членов входят в Политбюро ЦК КПСС. Или ещё что-нибудь такое. Потом комиссия писала на каждого из нас рекомен-



Игорь Бриль. Около 1985 г.
 Центр исследования джаза,
 коллекция Натана Лейтеса

дации, и они шли на подпись секретарю горкома. И что-то там у Пищикова пошло не так... Мне пришлось вмешаться. Я решил, что если Пищикова не выпустят, то мы все никуда не поедем. А это был рискованный шаг. Но, судя по всему, делегация ВЛКСМ была уже готова и «на стрёме», и если бы мы не поехали, то и они бы не поехали. А если бы они поехали без нас, тогда у принимающей стороны возник бы законный вопрос, почему нас нет.

Всё решилось в последний момент. Тогда инструктором горкома ВЛКСМ был Владимир Амадуни, который сначала играл джаз на ударных инструментах, а потом пошёл работать в комсомол. Он-то и должен был нас везти. Вопрос решался после шести вечера, а с утра нам уже уезжать. Ему-то я и сказал, что мы никуда

не поедем: представьте себе академический квартет — первая скрипка не едет, значит, не едет и весь квартет. В итоге проблема разрешилась, и мы поехали все — и замечательно провели там время.

Для меня Телониус Монк играл в Белграде «*Round Midnight*»!

Как это?

— Играл за сценой, в какой-то очень маленькой комнатёнке, чуть ли не каптёрке. Мы же участвовали в одном концерте, а доступ за сцену у нас был. Я увидел его за сценой и узнал. Он был уже очень болен тогда... Я подошёл к нему и сказал: «Я из России». А он сделал очень странное лицо и спросил: «А где это?» Тогда я набрался наглости и попросил сыграть мне «*Round Midnight*». Он ещё больше, по-моему, удивился (*смеётся*). Начал играть — пальцы у него были уже какие-то жуткие... Но главное, что я понял, глядя на его игру — и это может, конечно, для кого-то прозвучать диковато: постановка рук не имеет никакого значения! (*смеётся*) Для меня это был во всех смыслах переворот (*смеётся*).

Ваш ансамбль был одним из первых советских джазовых коллективов, гастролировавших по Соединённым Штатам Америки. Какова история этих поездок?

— Было такое объединение «Межкнига» (*Всесоюзное объединение «Международная книга», которое, помимо советских книг, продавало за рубежом и советские грампластинки. — К.М.*). Они продали в США несколько дисков — мой, Алексея Кузнецова, Николая Левиновского... Там их выпустила фирма *East Wind*, ещё на виниле. После этого в 1988 г. пришло приглашение, и мы объездили практически

всё Восточное побережье, выступали в университетских кампусах. Это был квинтет: Александр Осейчук — альт-саксофон, Алексей Кузнецов — гитара, Виктор Двоскин — контрабас, Евгений Рябой — барабаны, и я.



Нью-Йорк, 1988 г., аэропорт им. Кеннеди: пересадка по пути из Вашингтона. Виктор Двоскин, Игорь Бриль, Алексей Кузнецов, Алексей Баташёв, крайний справа Александр Осейчук. Второй справа — встречающий Игорь Высоцкий, бывший московский джазовый саксофонист, живший в Нью-Йорке с 1973 г. «Джаз.Ру»

А во второй раз, в 1989 г., была уже «коммерческая» поездка. Тоже очень смешная, с целым рядом каких-то нелепых эпизодов. В ходе этих гастролей мы должны были выступать с вибрафонистом Бобби Хатчерсоном и саксофонистом Джо Хендерсоном. А человек, который нас возил по Америке, никак не мог выплатить нам хотя бы часть гонорара. Кончилось тем, что мы устроили «собрание», стали выяснять с ним отношения. Двоскин и Рябой выступали в роли переводчиков, очень хорошо справились. Мы прижали менеджера к стенке, сказали, что никуда не поедет и концерт с Хатчерсоном не будем играть. Он ответил, что всё о-кей, всё будет в порядке. Мы: «До концерта!» Он подтвердил, и мы поехали. На середине скоростного шоссе мы съехали на обочину, и он на капоте машины стал, слюнявя пальцы, отсчитывать нам доллары: «Игорь, это тебе, тебе — больше, ты руководитель». После этого всё, действительно, было в порядке, и мы сыграли замечательный концерт с Бобби Хатчерсоном в большой евангелистской церкви.

Второй эпизод: у меня на первом пальце правой руки образовался панариций, а в тех вещах, которые мы играли, почему-то оказался в основном задействован именно первый палец. Было больно. После концерта я подошёл к Бобби

Хатчерсону и попросил прощения на тот случай, если я что-то не то сыграл — вот, мол, у меня какая проблема. Хатчерсон сказал: парень, это всё ерунда, видишь шрам у меня на мизинце? — мне как-то палец почти оторвало, а нужно было играть; и я играл! (*смеётся*).

В нью-йоркском клубе *Village Gate*, уже ныне покойном, во время этих гастролей была сделана запись, и её потом выпустила на компакт-диске компания *Mobile Fidelity*.



Обложка альбома «Igor Bril & The All-Star Soviet Jazz Band — Live at the Village Gate» (*Mobile Fidelity*, 1989)

критик Леонард Фэзер, и ещё мы там встретили нашего саксофониста **Алексея Зубова** (*который жил в Лос-Анджелесе с 1984 г., — К.М.*), чудесная была встреча.

Сейчас эти ощущения уже как-то сглаживаются; а было ли тогда, при первых выездах в США, ощущение культурного шока?

— От первой поездки — точно было. Как во сне. Мы были в Америке! Нас всё время знакомили с музыкантами. Уиллис Коновер (*джазовый ведущий «Голоса Америки», — К.М.*) был тогда ещё жив, он устроил для нас крупный джем с участием очень хороших музыкантов... Вообще шок вызывало всё, начиная от телефона-автомата, на который тебе кто-нибудь может позвонить. Состояние комфорта, к которому быстро привыкаешь — а потом трудно отвыкнуть... Мы все там как-то по-другому заиграли, очень удачно играл Лёша Кузнецов, в общем — там с нами произошло какое-то перерождение. Было ощущение свежей головы, свежих чувств. Хотелось играть. Я начал писать стихи... (*смеётся*) А второй раз — когда этот самый Перлман никак не мог выплатить нам деньги — это уже совсем другое ощущение. Коммерция! Попали в зубы к акулам капитализма... }»

Творчество Игоря Бриля как исполнителя и композитора не слишком обширно документировано. Первые записи с его участием появились на фестивальных сборниках ВФГ «Мелодия» в 1965–68 гг.

Во вторую пластинку «Джаз-65» было включено три трека в исполнении его трио (контрабасист **Алексей Исплатовский** и барабанщик **Владимир Журавский**): «Стань таким (импровизация на тему песни Александра Флярковского)» и две авторские пьесы самого пианиста — «Наездники» и «Пробуждение». На единственном выпущенном после фестиваля «Джаз-66» диске был один трек этого же трио — пьеса Алексея Исплатовского «А не пора ли закончить». На сборниках «Джаз-67» игра Бриля звучит в треке оркестра Юрия Саульского «ВИО-66» на второй пластинке и в записи квартета Алексея Козлова (который представлял собой тогда ритм-секцию оркестра Саульского) на 3-м диске («Чёрное и голубое»). И, наконец, на втором диске серии «Джаз-68» был один трек в исполнении трио Игоря Бриля — вариации на тему русской песни «Ах, не растёт трава зимою».

Первая пластинка под собственным именем вышла у Бриля в 1969 г. — правда, до альбома дело пока не дошло: это был «миньон», или EP, по международной терминологии (7-дюймовая пластинка на 33,3 об/мин — как правило, включавшая три или четыре трека). Историю её возникновения Игорь Михайлович в интервью для фильма «ДЖАЗ 100» в конце 2021 г. описал так:

«Мы пришли в “Мелодию”, потому что нам позвонили и сказали: привезли орган “Хаммонд”. Ну, это же шикарный орган, надо было посмотреть! Масса рычажков, педаль ножная... Но тембр совершенно никуда. Ну непотребный тембр! Дело в том, что это, оказывается, не та модель. Купили модель ближе к академическому органу... Мы пробовали, пробовали — я, Лёша Кузнецов, Лёша Исплатовский и Игорь Левин, бара-

банщик. Из будки нам сказали: попробуйте хоть что-нибудь поиграть... И мы так, дурака валяя, начали играть. Мы играли “Misty” в бешеном темпе, потому что иначе этот орган бы не звучал, понимаете! Ещё была моя композиция “Осень в Серебряном бору”... В конечном итоге вышла пластинка».



Обложка альбома «Утро земли». ВФГ «Мелодия», 1978 г.

В 1970–80-е гг. у Бриля вышло три альбома, объединённые названием его нового коллектива, созданного в 1972-м после ухода из «ВИО-66»: «Утро Земли» (1978), «Оркестр приехал» (1980) и «Перед заходом

солнца» (1985). Наибольшую известность заслужил первый из них. Вот как Игорь Михайлович описал историю его рождения в интервью для фильма «ДЖАЗ 100»:

«Я пригласил в ДК “Москворечье”, где была Студия искусства музыкальной импровизации, главного музыкального редактора радио. Хотел на радио записаться. Главная проблема была — как сыграть “Утро Земли”. Там масса красок, которые невозможно сыграть акустически. А у меня тогда был инструмент Елка, полено такое, знаете, полено-четыре-тембра, звуки этот инструмент издавал порой... непотребные. Ну, в духе времени. И ещё у меня была педаль — “Ква-ква” называлась. И благодаря этой “Ква-Ква” и этому полену создавалась какая-то музыка. Ну, что тут говорить!

“Утро Земли” мы сыграли в начале — надежды, конечно, почти никакой не было, что откроют наряд на запись. А редактор радиовещания — Андреева — была очень компетентным, профессиональным человеком. Какой джаз, боже мой — джазом она почти не занималась. Она занималась в основном академической музыкой... И вдруг она мне сказала после прослушивания: “Очень интересная музыка! Я вам открою наряд”. Чудо, это чудо!

Мы эту композицию репетировали в ансамбле почти год. Восемь человек всё-таки, это не так-то просто было. И композиция сама по себе очень сложная — очень удачной формы: контрастно-составная. Одна часть такая, одна часть другая, одна часть такая. Очень удобная форма.

Можете себе представить, звукорежиссёры не были готовы к этой музыке совершенно. Возникла масса проблем в звучании, в балансе ансамбля. Дело в том, что у меня не было партитур, которые можно было бы положить на пульт к звукорежиссёру, и у звукорежиссёра Аркадия Мелитоняна в процессе возникало очень много вопросов. Я не говорю уж о том, что мне нужно было создать какой-то колористический образ из совершенно несуществующих инструментов. Мы нашли: челеста, гонг, исполнение на губах типа цикад каких-то (это был трубак Николай Батхин). В итоге у нас родилась, наконец, эта запись...»

Конечно, Бриль — не только композитор и исполнитель. Как уже было сказано, он ещё и педагог. Кто-то, возможно, скажет — в первую очередь первопроходец джазовой педагогики в России! В интервью для фильма «ДЖАЗ 100» в конце 2021 г. Игорь Михайлович рассказывал о своей роли в становлении отечественной системы джазового образования:

«Идея оформилась в семьдесят втором году. Я начал обдумывать её немножко раньше, потому что ещё с 67-го преподавал у Юрия Козырева в студии

«Москворечье». И к 72-му мы как-то удивительным образом нашли друг друга. Это был **Михаил Ковалевский**, который преподавал класс ударных инструментов в училище Гнесиных. Юрий Фомичёв, чиновник Министерства культуры. И я. Естественно, нам помогали и методкабинеты союзного министерства, и методкабинеты Минкультуры России — выстраивали учебный процесс, с которым мы не очень были знакомы. Джазовую специализацию ведь нужно было приравнять к существующим учебным планам... Мы без стука вошли в ЦК партии, в отдел культуры. После долгих разговоров нам всё-таки дали зелёный свет. А надо же было учить тех, кто в регионах будет вести специализацию, потому что открыть её разрешали только в том случае, если будет участвовать 26 училищ по всей РСФСР. Меньше почему-то нельзя было.

А кто будет преподавать? Ну, Ростов-на-Дону, конечно, понятно — это близкие люди. Питер — это близкие люди. Но а дальше-то кто? И вот приезжали педагоги, и мы учили, мы делали мастер-классы, курсы, конференции — и всё это до 1974-го г. Это был очень тяжелый момент.

Ну, тем не менее к 1974-му г. уже кое-что было готово, и в 1974 г. мы запустили джазовую специализацию. **Юрий Сергеевич Саульский** сказал, что у него сейчас немножко другое в планах, он пишет музыку. Ковалевский сказал, что он не может, к сожалению, уйти из Оркестра кинематографии, потому что это деньги, это семья и прочее, прочее. И перст Саульского пал на меня.

И вот я возглавил всё это — у нас сначала называлось это специализацией, а потом уже, со временем, стало отделом. Нас приютили в Гнесинском училище, дали достаточные возможности: и классы, и зал для оркестра.

Менялись педагоги, естественно: у кого-то были другие устремления в жизни... Приходили новые, мы росли. Мы начинали понимать, что такое учебный план. Нужны были ноты, учебные пособия. У меня появилась книжка, она была вовремя издана. И все педагоги стали писать свои работы по инструментам. Нужно было обязательно, чтобы нас утвердили окончательно, нужны были программы. О Боже мой, я вспоминаю всё это — это было ужасно. Это труд!

Становление произошло. В 1984-м открылась кафедра в вузе — Институте им. Гнесиных, её открывал музыковед **Евгений Всеволодович Овчинников**. В 1993-м её возглавил я и в конечном итоге 20 лет прослужил здесь в качестве заведующего кафедрой. Теперь, и я горжусь этим, у нас заведующий кафедрой **Всеволод Тимофеев**, который учился у меня когда-то на фортепиано, один из выпускников нашей же кафедры.

Наши уроки — это не только музыка, это разговоры, разговоры о большем, чем музыка. Для меня, например, очень важно, чтобы они мыслили образно, поэтому я всё время говорю о живописи, заставляю их время от времени, по крайней мере, сходить в Третьяковку или Пушкинский музей. Я не проверяю,

ходят они, не ходят... Были, конечно, разные студенты: были и такие, которых спросишь — ты в консерватории был? «А где это?» Но они долго не держались почему-то. Либо они как-то преодолевали своё незнание, либо я их оставлял в покое. Ну а что: нет так нет.

В 2000-е в моей жизни было очень счастлирое в педагогическом плане десятилетие. Ко мне приходили ребята, которые знали, чего они хотят: Алексей Беккер, Алексей Чернаков, Николай Сидоренко, Алексей Иванников... Всего у меня было в течение всей жизни где-то двести с чем-то учеников. Надо сказать, что многие из них очень талантливые ребята!

Алексей Кузнецов (р. 1941)

В российском джазе за всю его историю было всего несколько музыкантов, которые были отмечены почётным званием «Народный артист РФ». Один из них, удостоенный этого звания в 2001 г. — гитарист **Алексей Кузнецов**. Ветеран советской джазовой сцены отметил в 2021 г. 80-летие, вернувшись на сцену после более чем годичного перерыва: в 2019-м он перенёс инсульт, который ограничил подвижность его правой руки, но мужественно преодолевает недуг и с 2021-го продолжает выступления.



Алексей Кузнецов: интервью для фильма «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

Алексей Алексеевич родился 6 сентября 1941 г. в Челябинске: шла война, семья Кузнецовых находилась на Урале в эвакуации. Отец будущего гитариста тоже был гитаристом: геодезист-топограф по образованию, **Алексей Кузнецов-старший** профессионально играл на балалайке, затем освоил гитару, в 1938 г. работал в Государственном джаз-оркестре СССР у Виктора Кнушевицкого. Гитара Кузнецова-ст. звучит в фонограмме

фильма «Два бойца» (1943): именно он аккомпанировал актёру Марку Бернесу в песне Никиты Богословского «Тёмная ночь». После начала «эпохи разгибания саксофонов» шестиструнная гитара оказалась не в чести, её везде пытались заменить «русской» — семиструнным инструментом с иным, чем у «испанской», строем. Но Алексей Кузнецов работу не потерял: с 1947 г. он играл на гитаре в прославленном инструментальном эстрадном квартете баяниста **Бориса Тихонова** — популярнейшем инструментальном составе тех времён. А в 1955–1962 гг. он,

вместе с Тихоновым, работал в составе Эстрадно-симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения п/у Юрия Силантьева.

Тем временем подрастал сын — Алексей Алексеевич. Отец, по его словам, буквально за руку привёл его в музыкальное училище им. Октябрьской революции (с 1993 г. это Московский государственный институт музыки им. Альфреда Шнитке). Гитару в то время в СССР практически не преподавали, она всё ещё числилась «западным» инструментом. Поэтому будущий народный артист в 1955–62 гг. учился на отделении народных инструментов по классу домры. Этот трёхструнный инструмент квартетного строя числился русским народным, хотя его только в самом конце XIX века фактически с нуля, на основе так называемой «вятской балалайки», разработал мастер Василий Андреев, руководитель первого в истории «оркестра народных инструментов» — как он его называл, «великорусского оркестра».

В главе, посвящённой Кузнецову, первый джазовый ведущий Всесоюзного радио музыковед **Аркадий Петров** писал в своей книге *«Джазовые портреты»* (1996):

«Время было хрущёвское, “оттепельное”, но музыкальное образование было ещё выстроено по жёстким старым схемам... Правда, домра, как выяснилось, тоже кое-что давала: её мелкая техника, тремоло, форшлагги были схожи с гитарными.

По Москве ходила легенда о том, как Лёша Кузнецов кончил курс. Получив на государственном экзамене пятёрку по специальности, он якобы вышел в сад и, размахнувшись, грохнул своей домрой о ближайший тополь... Конечно, это байка, фольклор, хотя и довольно характерный. На самом деле домра, о которой идёт речь, преспокойно пылится все эти годы за шкафом. А вот то, что к инструменту этому Кузнецов больше ни разу в жизни не прикоснулся — истинная правда. Да оно и понятно — ведь он был гитарист по всей своей музыкантской и человеческой сути и так долго, с тоской и надеждой, ждал того момента, когда мог бы свободно, в открытую делать то, что хочется...»

В 2008 г. Алексей Алексеевич рассказывал автору этих строк в интервью для «Джаз.Ру»:

«С | — Когда я сел и нажал первые джазовые ноты — это и есть начало моей джазовой биографии. Многие считают, что нужна запись в трудовой книжке — где ты начал свою трудовую деятельность... А для меня начало джазовой биографии — это не трудовая книжка, а момент, когда я сел и почувствовал, что я играю джаз. Это было в 1958–59 гг. Московский институт химического машиностроения, где оркестром руководил **Борис Семёнович Фиготин**, замечательный композитор того времени, песенник, писавший много и инструментальной музыки...»

Вот он как раз сделал оркестр в МИХМе. Там я познакомился с пианистом **Володей Куллем**, а пригласил меня туда Юрий Канцевовский, который играл в оркестре на альт-саксофоне и кларнете. Я многих оттуда помню, хотя, быть может, в истории нашего джаза это имена не очень известные: Виктор Филин, Александр Зворыкин... А потом на четвёртую трубу пришёл **Владислав Грачёв** (*будущий руководитель самого известного московского ансамбля традиционного джаза — Диксиленда Грачёва. — К.М.*). Играли мы в основном на институтских вечерах отдыха... Там были написанные партии, ну и кусочки импровизации попадались — во всяком случае, мне их давали сыграть: так, как я в то время мог это сделать. Но меня в то время больше тянуло к хорошей гармонии — чтобы сыграть её красиво, ритмично, правильно... В общем, гармония — и ритм. Если не было ритма, то, какая бы там гармония ни была, мне было неинтересно. Вот ритм — прежде всего, за это я с самого начала боролся.

Да и что мне было бороться, когда мне папа вложил в руки ритм? Папа (*Алексей Кузнецов-старший. — К.М.*) в знаменитом квартете Бориса Тихонова был ритмическим гитаристом, прежде всего. Это потом он уже играл небольшие соло, такие... эстрадно-джазовые — у него был знаменитый фокстрот «Летний вечер», который он сам написал, и это был самый настоящий свинг. Поэтому ритм для меня стоял на первом месте. Я же ведь тогда ещё купил себе ударную установку и два года играл на барабанах! Я даже помогал тому же Владу Грачёву в каком-то «джазике», и сам Валерий Буланов как-то спросил — а кто это там так ритмично играет? — не видя меня за колонной в кафе. Я барабаны до сих пор люблю, хотя почти на них не играю... Поэтому ритм был у меня всегда, а потом к нему прилепилась гармония. Когда у меня начались уже гитарные джазовые «халтуры», я старался дать аккомпанирующую партию гитары для солиста. Мне жутко нравилось аккомпанировать, и солистам это нравилось. Я много времени проработал именно как аккомпаниатор.



Алексей Кузнецов, 2006 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Нужно научиться аккомпанементу, а соло придёт само, если ты вообще к этому способен. А если ты сразу исключительно солист, то ещё неизвестно, слышишь ли ты ту гармонию, внутри которой играешь, понимаешь ли пути гармонического мышления. Поэтому я считаю, что, если начинающему солисту дать умение аккомпанировать — он от этого только выиграет. Если солист чувствует гармонию, он всегда в выигрыше.

Наверное, её не только чувствовать, её ещё и знать надо...

— Конечно. На то есть наука гармонии, джазовой гармонии в том числе. Для аккомпанирующего гитариста это азбука, которой надо владеть. Аккомпанемент ведь — это не только компинг (синкопированная аккордовая игра). Есть, например, манера, при которой гитара играет на каждую четверть, и гармония меняется на каждую четверть. Возьмём Бакки Пиццарелли: он так и играет. И это очень здорово звучит! Каждая четверть, а иногда и восьмая ещё отделяется — как форшлаг. Молодые музыканты спрашивают: а как это всё прочесть? Ну хорошо, мы написали партию в верхней строчке аккордовыми символами. Но это надо расшифровать, да ещё сыграть это в такой позиции, чтобы прозвучало вкусно, выбрать тесситуру, и чтобы это прозвучало в ритм-секции, хорошо сочеталось: главное — с контрабасом, у которого свои интересные линии... А если есть ещё и рояль, то задача ещё сложнее — соединить всю ритм-секцию в одно. Я сейчас как раз читаю автобиографию Оскара Питерсона, где очень много сказано о работе ритм-секции. Он рассказывает, что, когда в его трио играли контрабасист Рэй Браун и гитарист Хэrb Эллис, они даже собирались отдельно от Оскара — выстраивали свои линии. Поэтому получалось так здорово.

Давайте вернёмся в 60-е. Если послушать знаменитые соло Николая Громина (ставшего впоследствии вашим партнёром по знаменитому дуэту Громин-Кузнецов) в секстете Вадима Сакуна на варшавском *Jazz Jamboree* 1962 г. — само звучание инструмента, приёмы, которые он применяет, совершенно необычны. Каковы тогда, в 1960-е, были представления о джазовой гитаре, гитарном звуке?

— Ну, во-первых, как звучит гитара — важный момент, и составляющие его — инструмент и усилитель. В 1962-м мы сильно переживали, что нет у нас усилителей, профессионально играть не на чем. Гитар тоже не было! Звукоснимателей не было... Всё было такое... самодеятельное, я бы сказал. Уж что мы там с собой на концерты возили... У Громина, кстати, была довольно-таки профессиональная гитара, сейчас уже не помню, какая именно — *Hofner*, что ли. Усилители нам делали мастера-умельцы на заказ. Так что уж звук, извините, был такой, какого можно было добиться тогда. Да, может быть, хотелось другого. А в плане игры... Николай Громин, как мне кажется, именно тогда — в 1961–62 гг. — был под влиянием Джима Холла. Мне больше нравился Хэrb Эллис, как он играл в трио Оскара Питерсона. Потом я услышал молодого Кенни Бёррелла, и это мне очень понравилось. Джим Холл от меня был несколько дальше. А потом Уэс Монтгомери — он нас обоих застал врасплох, и Николая, и меня. Николай мне позвонил и сказал: приезжай, у меня есть пластинка, я думаю — она тебе очень понравится. Я приехал и увидел этот альбом, это был «*Movin' Along*» (*Riverside*, 1960. — К.М.) — первая ласточка Монтгомери в нашей фонотеке. Поставили мы его — и там такое началось... Самое главное, что сразу привлекло — это октав-

ная игра. Как стиль. Не как приём игры, который есть и в классике и ни у кого не вызывал сомнений — а стилистически выдержанные куски: темы, квадраты, сыгранные в октаву. Но как это делалось! И это ведь мы ещё не знали, что он всё это делает вообще большим пальцем правой руки. На фотографиях правой руки не было! Это сейчас есть кино, и мы видим этот крючковатый большой палец (такой не у всех и есть-то), и многие уже теперь так играют... Звук от прямого соприкосновения пальца со струной получается самый мягкий, мягче трудно придумать.

Поразила глубина его звука, лиричность — в тех местах, где он играет октавами, и в то же время — когда надо — безудержная экспрессия: чёрная, свинговая... Мне это сразу стало очень по душе, я как-то сразу это впитал и не мог от этого отделаться. Я хотел тоже именно так играть. Всё сразу — не мог: у меня большой палец так не работает, как у Уэса. Я мог им только чуть-чуть делать октавную игру и соло. Аккорды я уже мог играть большим пальцем, почти как он. Потом, уже году в 1967-м, Николай Громин рассказал мне, что в [американском журнале] *DownBeat* написали — вот, мол, в московском джазовом кафе есть такой гитарист Кузнецов, который играет под влиянием Уэса Монтгомери...

Это что касается игры. А вот звук... Мои усилители, мои гитары были очень несовершенными. Это потом уже я купил у Громина его шведскую гитару, а к нему уже приехал настоящий *Gibson*. Потом у него появился усилитель *Gibson*, а мне он отдал свой, который ему делали на заказ. Потом у меня был усилитель *Vox AC30* — не джазовый, а знаменитый битловский усилитель, но хоть такой! Я брал его в оркестре Силантьева и возил во все кафе, на все концерты, на такси туда-обратно... Сколько сил на это уходило! Он был мощный, с двумя динамиками — было тяжело, но мне нравилось, потому что это был уже профессиональный звук. На записях с Московских джазовых фестивалей 1967 и 1968 гг. я уже играю на «Воксе».

В общем, выручала только игра. Мне очень нравятся даже самые ранние записи Николая Громина, который вообще начинал всю историю советской джазовой гитары. Например, у него есть очень интересные записи с саксофонистом Романом Кунсманом.

А наши с Николаем дуэтные записи... Мы практически всё записывали прямо в пульт. Сидели прямо в студии, в аппаратной, разговаривали — а давай ещё квадрат добавим! — записали так и «Джанго», и «Спустя десять лет». У меня тогда был *Framus*, немецкая гитара со звукоснимателем *DeArmond*, это было очень хорошо, а Николай играл на *Gibson ES175*, что было совсем хорошо, но эти гитары мы напрямую, без усилителей и микрофонов, подключали в пульт. Счастье ещё, что хоть такая возможность была. А было же время, когда не было звукоснимателей, я искал свой первый звукосниматель... Я ходил на показы мод, особенно зарубежных — с этими показами приезжали оркестры. Вот, например,

был такой показ мод в ДК «Крылья Советов». Там играли венгры, я увидел гитариста, который играл на гитаре со звукоснимателем. После окончания я побежал к нему и уговорил продать звукосниматель: к счастью, гастроли у него заканчивались, и он прямо там отвинтил у себя звукосниматель и продал мне. И это было счастье! Я вставил этот звукосниматель в розетку «Гибсона» 1911 г. — того, который был у папы дома и который он мне впервые разрешил понести в школу в девятом классе (у меня там был ансамбль: два аккордеона, барабаны и я на гитаре). Вот это был номер!

Всё это было совершенно самостоятельно, но это были шаги в нужном направлении, это был поиск звука, движение к совершенству..



В 1962 г., окончив училище, Алексей Кузнецов-младший занял место ушедшего аккомпаниатором в Мосэстраду отца, Алексея Алексеевича Кузнецова-старшего, в **Эстрадно-симфоническом оркестре радио под управлением Юрия Силантьева**. Оркестр базировался в Доме звукозаписи на улице Качалова (впоследствии именовался Государственный Дом радиовещания и звукозаписи на Малой Никитской; прекратил существование в 2019-м). Музыканты практически каждый день находились в ДЗЗ, потому что в любой момент могла последовать команда бежать в студию и записывать музыку для сегодняшнего эфира. В интервью для фильма «ДЖАЗ 100» в начале 2022 г. Алексей Алексеевич рассказывал:

«...если подняться на третий этаж Дома звукозаписи, улица Качалова, 24, то можно было увидеть, например, [композитора] Евгения Птичкина. Он приходил к нам в студию и говорил: “Лёша, ты и [контрабасист] Иван Иванович Ливанов, и ещё кто-то, и ещё — на запись! Мы пишем мою музыку”. И музыка записывалась, и улетела в эфир вечером же. Композиторы пользовались этой возможностью записаться — музыка мгновенно записывалась и была в эфире. Поток, поток! Я просто был на разрыв. Это для меня была большая практика: взять материал, прочитать ноты. И, конечно, мне хотелось чуть-чуть, как я всегда говорю, оджазировать, то есть немножко украсить. Хорошо, что композиторы не были против и говорили: “Ну, Лёша, мы тебе доверяем; ты украсишь, и будет это красиво, и сделай какие-то красивые, опять же, аккорды”. Это действительно было так, это в записях можно послушать, как это в некоторых работах было. Но! Могу в этом же сказать, что игра в оркестре наложила [на меня] этот отпечаток слышания — внутреннее слышание групп оркестра, пауз в аранжировках, моментов, где в паузу как раз подходит аккорд, и я его оставляю, и он в сочетании с группами, с голосами, со всеми вливается в общее звучание. И солист — инструменталист или певец — тоже обращает внимание: я чувствую, что он поворачивает голову! Так было

со многими исполнителями — все они прошли школу Юрия Васильевича Силантьева и его оркестра...»

Первая вышедшая на пластинке запись Алексея Кузнецова — трек на фестивальном сборнике «Джаз-65», выпущенном фирмой «Мелодия» по результатам Второго московского фестиваля молодёжных джазовых ансамблей 1965 г. Следующие несколько цитат — из того же интервью 2022 г.:

«Квартет Владимира Кулля: на фестивале я выступил в составе с пианистом Владимиром Куллем, Владимиром Смоляницким на контрабасе и Александром Салганником на барабанах. Исполняли мы “Вечернюю песню” Василия Павловича Соловьева-Седого, точнее — это называлось “Импровизация на тему Соловьева-Седого”, в экспортной версии пластинки “Evening Song”, по-английски. И с этого начинается новый отсчёт времени в творческой жизни...»



Алексей Кузнецов с диском «Джаз-65»: интервью для фильма «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

Следующим важным этапом для себя Кузнецов считает трек на фестивальном сборнике «Джаз-67»:

«...Это уже трио. Другая веха. Это уже гитара — одна, без сопровождения звучания клавиш. **Анатолий Соболев** на контрабасе, **Игорь Левин** на барабанах. “Джаз-67”, зал ДК МИИТ, как сейчас помню, в зале Уиллис Коновер с супругой. И мы играем в трио. Среди репертуара звучит блюз “Заводные игрушки” в си-бемоль мажоре...»

Именно этот трек со сборника 1967 г. и стал на долгие годы одной из самых узнаваемых записей Алексея Кузнецова — по крайней мере до тех пор, пока в 1978 г. не появилась дуэтная пластинка двух гитаристов, Кузнецова и его старшего партнёра **Николая Громина**, записанная в Малой студии Всесоюзной студии грамзаписи 24–26 мая того же года:

«Много лет мы набирали опыт. Опыт игры в дуэте гитар, когда одна гитара сольная и может быть аккомпаниатором; вторая, наоборот, аккомпанирующая гитара — и может быть в любой момент солистом. Альбом назвался “**Джанго. Джазовые композиции**”. Её записи содействовала Анна Николаевна Качалина, редактор на фирме “Мелодия”: она очень хотела, чтобы мы с Колей записались...»



Николай Громин и Алексей Кузнецов, Москва, 1978 г. Фото: Владимир Лучин. «Джаз.Ру»

Но дуэт с Громиным был не единственным ансамблем для Кузнецова в 1970-е гг. Вероятно, даже более известна его запись в составе трио пианиста Леонида Чижика («Джордж Гершвин. Популярные мелодии», ВФГ «Мелодия», 1977). Вот как в том же интервью 2022 г. он рассказывал историю возникновения этого трио:

«Где-то в 1958–59 году, когда я ещё в школе учился, у нас был дома на Новой Басманной большой приёмник “Мир”. Каждый вечер мы искали передачу Уиллиса Коновера “Час джаза”. Однажды я услышал у него программу, которая касалась творчества трио: Оскар Питерсон, Рэй Браун и Хёрб Эллис. Рояль, контрабас, гитара. Ударных нет.

И соло, и аккомпанемент, и перкуссия — всё это делал гитарист. Я это сразу запомнил. Думаю, вот так и надо, вот к этому нужно стремиться. Барабаны в данном случае мне не нужны. И я стал искать возможности музицирования в этом направлении... В дальнейшем нас по месту жительства свела судьба с прекрасным, великолепным мастером фортепиано — Леонидом Чижиком. Мы жили в одном доме на улице Красный Казанец, только в разных подъездах, и потихоньку нашли контакт. Лёня тоже был близок этой идее. Мы стали собираться: у него дома рояль, мы репетировали, пригласили на контрабас Алексея Владимировича Исплатовского. И начали готовить программу. Она была посвящена творчеству Джорджа Гершвина. Конечно, у Лёни Чижика была и своя прекрасная музыка, и мы её тоже включали сначала в концертные программы — например, играли, может быть, отделение Гершвина, а другое — связанное с творчеством Леонида Чижика. Это трио имело успех. Я даже скажу, что была передача Уиллиса Коновера «Час джаза», где он передавал наше трио и с восхищением говорил, что если бы это трио приехало на любой фестиваль, оно бы имело успех... Но больше у меня не было записей с Леонидом Чижиком, у него дальше были какие-то собственные творческие планы...»

И ещё один состав конца 1970-х, в котором записывался Алексей Кузнецов: квартет его коллег по Государственному симфоническому оркестру кинематографии, где он стал работать с 1975 г. Руководителем оркестра в то время был Эмин Хачатурян, и в составе этого большого коллектива Кузнецов участвовал во множестве записей для кино. Миллионы людей знают звучание его гита-

ры в телесериале «Семнадцать мгновений весны» (1973), но в тот момент Алексей Алексеевич ещё не работал в штате оркестра Госкино; придя в оркестр на постоянную работу, он в 1975 г. вошёл в состав джазового квартета солистов. Вместе с ним в этом составе играли Алексей Исплатовский (контрабас), Игорь Назарук (фортепиано) и Андрей Чернышев (ударные). В том же 1978 г., что и первый дуэтный альбом Кузнецова и Громина, вышел альбом и квартета: он назывался «Утверждение». Квартет немало гастролировал; Алексей Алексеевич вспоминает, что о выходе дуэтного альбома с Громиным узнал как раз во время выступлений квартета солистов оркестра Госкино в Минске. В 1979 г. этот состав принял участие в фестивале *Jazz Jamboree* в Варшаве — правда, вместо Андрея Чернышева с ними играл польский барабанщик Казимеж Йонкиш. В отличие от дуэта с Громиным и от трио с Чижиком, «Квартет Госкино» играл не джазовый мейнстрим, а модный на тот момент джаз-рок и фьюжн, в котором царили мощные, виртуозные клавишные Игоря Назарука, а гитара Алексея Кузнецова создавала противоположный им эмоциональный и звуковой полюс — мягкий, укоренённый в джазовой традиции. Интересно, что из шести треков альбома три были основаны на американских источниках, причём даже не чисто джазовых — так, заглавная пьеса представляет собой аранжированную Назаруком латин-фанковую пьесу пуэрториканского гитариста Хосе Фелисиано «*Affirmation*».



Обложка альбома «Утверждение» (ВФГ «Мелодия», 1978)

В 1981 г. практически этим же составом (плюс Александр Гореткин на перкуссии) был записан первый сольный, авторский альбом Алексея Кузнецова — «Голубой коралл». Впрочем, ансамбль играл не «насквозь» по всему альбому: эту работу открывали и закрывали сольные треки, представлявшие Кузнецова как импровизирующего гитариста-солиста в идиоме джазового мейнстрима. Это было сделано не только впервые в документированных студийной звукозаписью работах Алексея Алексеевича, но и вообще впервые в советской джазовой

грамзаписи. Ещё несколько треков представляли собой такой же стилистически чистый джазовый мейнстрим, но уже в квартетном или квинтетном составе — а заглавная пьеса, авторское сочинение Кузнецова, стояла несколько особняком: по стилистике трек «Голубой коралл» представлял собой фьюжн на 8/8, и в этой композиции гитарист даже применял различные устройства обработки звука гитары — фазер, флэнджер и т.п., чего он раньше в звукозаписи почти не делал.

В 1980-е последовало ещё несколько работ в звукозаписи, в том числе два альбома под названием «Концерт в Олимпийской деревне», первый из которых (1985) представлял собой первую в истории советской джазовой грамзаписи полную запись одного концертного выступления (28 ноября 1984 г., Камерный зал Олимпийской деревни в Москве). В этом концерте вместе с Кузнецовым играли контрабасист Анатолий Соболев и Борис Савельев на перкуссии, плюс два приглашённых солиста — пианист Игорь Бриль и эстонский гитарист Тийт Паулус. Второй — незатейливо названный «Концерт в Олимпийской деревне-2» (1988) — представлял ещё одно трио Кузнецова (вибрафонист Сергей Чернышов и бас-гитарист Александр Ростоцкий), плюс специальный гость, в данном случае — живший в 1980-е гг. в СССР американский барабанщик Дэниел Мартин, который записывался также с «Ленинградским джаз-ансамблем» саксофониста Анатолия Вапирова и другими советскими джазменами.

Последней в советский период авторской работой Алексея Кузнецова в звукозаписи оказался второй альбом гитарного дуэта с Николаем Громиным — «Спустя десять лет» (1989). К этому моменту Громин уже довольно давно жил в Копенгагене: он женился на датчанке, преподавал в столице Датского королевства джазовую гитару, много выступал на копенгагенских сценах.



Алексей Кузнецов с диском «Спустя десять лет»: интервью для фильма «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

Планировалась запись и третьего альбома, но ей так и не суждено было состояться. В 1999 г. продюсер Николай Богайчук лицензировал у «Мелодии» и выпустил на московском лейбле *Volente Music* оба дуэтных альбома Громина-Кузнецова на одном компакт-диске под названием «Верные друзья». Статью для буклета диска написал тогда первопроходец советской джазовой историографии Алексей Баташёв:

«...В 1978 году “Мелодия” записала их первый долгоиграющий диск, да ещё с американским репертуаром, что в пору расцвета застоя было настоя-

щей сенсацией. Меня попросили написать аннотацию, это тоже стало необъяснимым дебютом. Вскоре состоялся памятный “Фестиваль Советской Эстрадной и Джазовой Музыки”, там с джазом было строго, дуэт исполнил песенку Тихона Хренникова из фильма “Верные друзья”, номер попал на сборную пластинку, и никто не мог предположить, насколько символическим оказался его титул. Дуэт — единственный ансамбль, который сохранился с той богатырской эпохи (до начала 2000-х. — К.М.).

Творчество обоих “гитарных сердец” (так они называли себя в автографе на вышедшем сольнике) шло вдоль биографических параллелей. В середине 60-х у обоих родилось по сыну и соответственно по музыкальному посвящению этому событию. У Громина это называлось “Здравствуй, Иван”, у Кузнецова — “Алёша”. В преддверии своих серебряных свадеб оба сделали новые приношения, но уже по женским адресам. У Алексея появилась пьеса “Елена и Маргарита” (вместо имени Мастера он поставил имя дочери), у Николая — пьеса “Карэн” (посвящённые знали, что ударение приходилось не на второй слог, как в армянском мужском, а на первый, как в датском женском).

Вот тут и было расхождение. В начале 1980-х Николай переехал в Копенгаген, но каждую осень оказывался в Москве — повидать маму, близких, поиграть с Кузнецовым, что всегда походило на беседу двух долго не видевшихся друзей. А рассказывать им было что. Кузнецов стал душой концертов “Джаз плюс джаз” в Олимпийской деревне, у него почти каждый год выходило по пластинке. Громину довелось играть в легендарном [европейском] бэнде Тэда Джонса, участвовать в Западноберлинском джаз-фестивале, Кузнецову — в экзотическом джаз-фестивале в Бомбее. Громин собрал свой ансамбль и получил постоянную работу в одном из копенгагенских джаз-клубов [...] Громин вошел в число первых гитаристов Дании, Кузнецова каждый год избирали лучшим гитаристом нашей страны. И оба ждали встречи друг с другом. Десять лет спустя после первого альбома они записали второй...»



Алексей Кузнецов и Николай Громин на фестивале «Джаз в саду Эрмитаж», Москва, 2004 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Последний раз на джазовом фестивале в России дуэт Громин–Кузнецов играл в августе 2004 г. («Джаз в саду Эрмитаж», Москва). В поздние годы здоровье Громина стало слабеть, он перестал приезжать в Москву. 17 февраля 2017 г. его не стало.

А следующая после второго дуэтного альбома студийная работа с участием Алексея Кузнецова появилась только в 1999 г. на лейбле *Boheme Music*. Этот диск, «*Once I Loved*», спродюсировал басист Александр Ростоцкий. «Джаз.Ру», только начинавший тогда свою работу, писал об этой записи:

«...Альбом “*Once I Loved*” — плод сотрудничества музыкантов, каждый из которых принадлежит к лучшим мастерам своего инструмента в российском джазе. Идея этой записи принадлежит бас-гитаристу Алексу Ростоцкому. Он — из поколения московских музыкантов, пришедших в джаз на рубеже 1970–80-х гг. Один из немногих джазовых басистов, последовательно работавших только на электрическом инструменте, Алекс Ростоцкий с 1989 по 1995 гг. постоянно был в опросах российских джазовых критиков на первом месте в категории “бас-гитара”. В настоящее время он не только играет — он ведет большую продюсерскую деятельность, руководит музыкальными программами в московском клубе “Земля птиц”.

Что же до нового проекта, то главная идея Ростоцкого заключалась в том, чтобы сделать альбом, где солировал бы аккордеонист **Владимир Данилин**. Для этого альбома Алекс Ростоцкий сделал аранжировки и осенью 1998 г. спродюсировал запись в московской студии “Гранд” (звукорежиссёр Ольга Мошкова)... Примерно половина материала альбома записана в составе трио: Данилин, Ростоцкий и легендарный гитарист Алексей Кузнецов. Звук трио — камерный, тёплый, в отсутствие барабанов ритмическая нагрузка ложится поровну на гитару и электрический бас, и аккордеон то поёт, то разговаривает над их мягкой моторной поступью. Другую часть материала играет квартет — Данилин, Ростоцкий, барабанщик **Эдуард Зизак** (в последние годы работавший в оркестре Анатолия Кролла) и клавишник **Яков Окунь**, сын легендарного джазового пианиста Михаила Окуня. Окунь-мл. играет на волшебном инстру-



Алексей Кузнецов и Владимир Данилин,
2015 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

менте Rhodes Piano — аналоговом электрическом устройстве, где звук не синтезируется, а снимается звукоснимателем с металлических стержней, заменяющих рояльные струны. Звук этого инструмента обладает удивительной магией и очень красиво увязывается с аккордеоном Владимира Данилина. Эта часть альбома несколько более напористая, энергичная, хотя общее настроение всё равно

остаётся романтически-задумчивым — послушайте хотя бы замечательную аранжировку мелодии Никиты Богословского “Три года ты мне снилась”...»

В следующий раз Алексей Кузнецов вернулся в студию для полнометражной сольной работы только 20 лет спустя, чтобы по инициативе продюсера Николая Богайчука записать для лейбла *ArtBeat Music* альбом «*Happy Jazz Day*» (2018) на новой московской студии «СинеЛаб СаундМикс». В этой работе с мастером играло уже совсем другое поколение джазовых музыкантов — барабанщик **Вартан Бабаян**, контрабасисты **Дарья Чернакова** и **Евгений Онищенко**, пианист **Алексей Подымкин** и гитарист **Максим Шибин** — один из самых верных учеников Алексея Алексеевича, прошедший многолетний курс его мастер-классов.



Работа в студии над альбомом «Happy Jazz Day», 2018 г. Гитарист Максим Шибин, продюсер Николай Богайчук, пианист Алексей Подымкин, Алексей Кузнецов, контрабасист Евгений Онищенко, звукорежиссёр Олег Тимофеев. Фото автора. «Джаз.Ру»

О своей педагогическо-просветительской деятельности, продолжающейся уже четверть века, Алексей Алексеевич рассказывал в интервью «Джаз.Ру»:



Алексей Кузнецов, 2010 г. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

«За эти полвека было разное: гастроли, пластинки, фестивали — но постепенно на передний план вышло просветительство, общение с музыкантами, мастер-классы. В конце 1990-х эти мастер-классы стали регулярными — мы организовали это вместе с Сергеем Леонидовичем Сперанским в салоне-магазине музыкальных инструментов “Аккорд”. Слушатели получали большую пользу.

Книжки можно прочитать, видео просмотреть, гаммы выучить — но как всё это соединить вместе на эстраде? Мы предлагаем посмотреть на это живую, поговорить один на один, попробовать всё на практике...»

Мастер воспитал на этих мастер-классах целое поколение музыкантов, многие из которых и сейчас работают на профессиональной сцене. И просветительская работа Кузнецова продолжается: после смерти директора салона «Аккорд» С.Л. Сперанского (2016) регулярные мастер-классы прославленного гитариста, попробовав ряд новых площадок, в 2020-е гг. стали проводиться в джаз-клубе «Эссе» под названием «Алексей Кузнецов рассказывает, показывает, комментирует и музицирует».

Валерий Пономарёв (р. 1943)



Валерий Пономарёв, 2006 г.
Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

чит на 11 альбомах *Jazz Messengers*. С 1981 г., когда в ансамбле Блэйки его сменил 20-летний Уинтон Марсалис, русский джазмен продолжает работать в Нью-Йорке джазовым трубачом — а это, прямо скажем, непростое дело.

С 1985 г. на американских лейблах, прежде всего *Reservoir Music*, вышло восемь сольных альбомов Валерия Пономарёва. Он работал в *Afro Latin Jazz Orchestra* Артуро О'Фаррилла в клубе *Birdland*, а в последние годы постоянно выступает в Нью-Йорке с собственным оркестром *Our Father Who Art Blakey*, который играет аранжированные Пономарёвым для биг-бэнда пьесы из репертуара *Jazz Messengers*.

Автор этих строк впервые интервьюировал Валерия Пономарёва ещё в далёком сентябре 1996 г., когда музыкант пришёл ко мне в прямой эфир радиопро-

Если рассматривать российский джаз в мировом масштабе, то вплоть до начала нынешнего столетия одним из самых известных в мире джазменов русского происхождения оставался трубач **Валерий Пономарёв**, который в период своей жизни в СССР был признан довольно умеренно. Ситуация не удивительная, ведь имя Пономарёва (в его американской версии: *Valery Ponomarev* звучит примерно как «Вэлэри Пономарэв») известно по всему миру благодаря его участию в одном из величайших ансамблей в истории джаза уже после эмиграции из СССР. Поно, как называют его коллеги-американцы, в 1970-х четыре года играл в *Jazz Messengers* у великого барабанщика Арта Блэйки. Игра Пономарёва звучит

граммы «Джем-клуб» на радиостанции «Ракурс» (работала в диапазоне средних волн с марта 1994 по 31 декабря 1997 г.). Это был первый приезд нью-йоркского трубача на родину после эмиграции в 1973 г., если не считать нескольких дней выступления на эпохальном Первом московском международном фестивале 1990 г. В 1996-м Пономарёв сыграл в Москве несколько клубных концертов с московским сборным составом, в который вошли его старые друзья — трубач Виктор «Арзу» Гусейнов, пианист Вагиф Садыхов... Затем он приезжал с ещё одним экс-«Мессенджером», тенор-саксофонистом Бенни Голсоном, в декабре 1997-го — уже с полноценным туром по нескольким российским городам. В конце мая 1998 г. он приехал уже с другим выпускником «университета Арта Блэйки» — тромбонистом Кёртисом Фуллером... С тех пор Валерий Пономарёв ездит в Россию выступать регулярно, минимум раз в год, а обычно и чаще.

Я намеренно почти не редактировал текст этого составного интервью (оно состоит из фрагментов бесед 1996 и 1999 гг.). Сейчас-то, после четверти века постоянных приездов в Россию, Валерий Михайлович говорит по-русски как мы с вами — а тогда, после 23 лет отрыва от «живого великорусского языка», русская его речь была совершенно такой, как говорили в Москве в начале 1970-х: современный сленг ещё практически не затронул музыканта. Так что речь Пономарёва того времени — хороший штрих к его портрету. Сам он об этом самокритично говорил так: «Нет у меня возможности часто по-русски говорить, и поэтому язык у меня корявый... Вот мы сейчас наговоримся, и тут я разойдусь и пойму, как надо было сказать, как красиво объяснить — но уже будет поздно...»

« О ТРУБЕ

Меня часто спрашивают, почему вы выбрали трубу? Почему вы выбрали джаз? Такого, в общем-то, не бывает. Музыкант не сам выбирает свою профессию. Чувствуешь, будто тебя кто-то выбрал и сказал: будешь играть на трубе. Будешь играть джаз, и всё! Что бы ты потом ни пытался делать, чем бы ни пытался заниматься — единственная твоя настоящая любовь — это труба, её внешний облик, её звучание... и джаз.



Валерий Пономарёв и саксофонист Игорь Высоцкий в составе квинтета пианиста Вадима Сакуна на V Московском джазовом фестивале, 1968 г. Фото: Михаил Кулль. Центр исследования джаза

ОБ ИСТОРИИ РАБОТЫ В JAZZ MESSENGERS

Надо сказать, что главная причина, по которой я уехал в 1973-м, — я мечтал играть у Арта Блэйки. Я ещё в шестнадцать лет сказал своим друзьям — я буду играть у Арта Блэйки. Никто не поверил, конечно. Когда я попал в Нью-Йорк, я только и думал, как бы увидеть Арта, но это оказалось не очень просто: его в городе не было... Потом он вернулся. В один прекрасный день Арт Блэйки выступал в Нью-Йорке в клубе под названием *Five Spot*. Я туда пришёл и познакомился с ним. Я тогда первый раз увидел его, я очень хорошо был с ним знаком, но только в плане звука — звучание его оркестра, его инструмента мне было очень хорошо знакомо. Теперь я в первый раз в жизни увидел его живьём. Он стоял передо мной в перерыве между отделениями... приблизительно моего роста, широкоплечий, счастливый, здоровый, очень оптимистичный человек... Я так вот, вылупив глаза, и смотрел на него. Меня уже в Нью-Йорке к тому моменту довольно хорошо знали, хотя я там был, быть может, пару месяцев. И кто-то из публики подошел к нему и говорит: «Арт Блэйки, смотри, тут парень стоит рядом с тобой — Богом клянусь, играет прямо как Клиффорд Браун!» (*смеётся*) Он мне говорит: «Ну, давай, представляйся, кто ты такой». Я говорю: «Я из Москвы, трубач». А он мне: «А где твоя труба?» (у него голос такой низкий был, хриплый)... Я отвечаю: «Я даже не подумал с собой трубу принести». Он сказал: «Вот принесёшь трубу, тогда будем с тобой разговаривать!..»

Ну, конечно, на следующий день — это было во вторник, значит, уже в среду я с трубой там сидел... И у него взгляд был другой. Он понял, что это нештучное дело. Если человек пришёл на следующий день с трубой — значит, дело серьёзное. И, когда подошёл соответствующий момент, он сказал: «Ок, можешь подойти и с нами сыграть». Он пригласил играть не только меня, но и замечательного нью-йоркского ударника по имени Джим Лавлэйс. Он совсем не знаменит, но в Нью-Йорке его все знают. И вот я вылез, и этот парень стал играть... Я играл на авансцене, и что творилось позади меня — я не видел. И вдруг я почувствовал, что что-то переменялось. Вдруг я почувствовал себя, как на Малой Бронной, дома, с магнитофоном. Я под магнитофон разучивал свои любимые соло, партии своего любимого оркестра — *Jazz Messengers*. Я обернулся — так и есть! Арт Блэйки уже заменил Джима, пока я играл, и сел сам играть, его очень это заинтересовало. А то, что происходило дальше, идет уже по словам тогдашнего трубача *Art Blakey Jazz Messengers* — Билла Хардмана. Он мне пересказывал эту историю много раз. Он говорил: «Когда ты начал играть, Арт Блэйки выпучил глаза — не верил ни своим ушам, ни глазам и всей публике всем своим поведением показывал, что он абсолютно ошарашен, изумлён и в восторге». Это продолжалось в течение первой вещи, потом Арт подошел к микрофону и представил меня публике и сказал мне, чтобы я играл ещё вещь. Я сыграл, после этого он сказал мне, чтобы я ещё играл. Мы сыграли «*New York Theme Song*». После этого я сошёл со сцены, и Арт меня так бесцеремонно обхватил, и так крепко,

что я не мог вырваться — а он потный весь, грязный после игры: два часа играл, весь в поту. И всё время повторяет: «Ты будешь у меня в оркестре играть. Ты будешь у меня в оркестре играть!» Я сначала воспринял это просто как вежливость. А оказалось, он мне всерьёз это говорил. Через два года после этого — больше, чем через два, почти через три года — Билл Хардман ушёл, и я проработал в оркестре четыре года, объездил весь мир, записал одиннадцать пластинок...



Валерий Пономарёв в составе *Jazz Messengers*, Нью-Йорк, 1979 г. Справа тромбонист Робин Юбэнкс и саксофонист Бобби Уотсон. Центр исследования джаза

О РОССИЙСКИХ ДЖАЗМЕНАХ

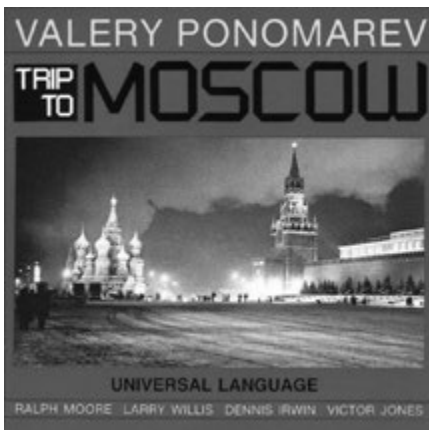
Я вырос в Москве, научился играть джаз в Москве и уж, конечно, знал всех московских музыкантов; и я часто ездил в Петербург, и связи с петербургскими музыкантами были очень тесные. Так что я был готов к высокому, высочайшему уровню игры в этих городах. Но когда мы приехали в Сибирь — это для меня было поразительным явлением. Так далеко, на морозе — там на улице было сорок градусов мороза! Мы играли в кафе, и через стёкла кафе было видно, какой мороз снаружи... И музыканты там ТАК ИГРАЛИ поразительно — вот это для меня было удивительным явлением... Я видел замечательных музыкантов по всему миру. И везде повторяю, что выдающихся музыкантов можно везде найти. И я даже, ко всему готовый, был поражён! Россия столько времени была оторвана — не было никакой связи с живым источником джаза... И несмотря на это — такие гиганты существуют! Конечно, они не вчера начали джазом увлекаться. Все они начали заниматься этой музыкой тогда, когда это не очень поощрялось. И все они заслуживают самого высокого уважения.

Россия — эта страна, очень богатая натуральными ресурсами. А человеческие ресурсы тоже входят в это понятие. И вот эти натуральные ресурсы сейчас начинают себя показывать — я всегда это повторяю. »

Имя Валерия Пономарёва после эмиграции было надолго вычеркнуто из истории советского джаза. В толстенном сборнике «*Советский джаз. Проблемы. События. Мастера*», подготовленном редактором Александром Медведевым

ещё в 1984-м, но вышедшем в свет только в 1987 г., трубач не упоминается вовсе, будто его и не было — впрочем, как и другие эмигранты 1960–1970-х: Борис Мидный, Вадим Вядро, Анатолий Герасимов, Игорь Высоцкий, Роман Кунсман...

Возвращение Пономарёва к советскому слушателю состоялось только в 1990 г., когда он участвовал в Первом международном Московском фестивале, оказавшись в родном городе впервые за 17 лет. Впрочем, впечатления у него от этого приезда остались смешанные: фестиваль пришёлся на самые трудные последние месяцы советского периода. В интервью парижскому журналисту Александру Иванскому для эмигрантского журнала «Русская мысль» (вышло в январе 1991 г.) Пономарёв, в частности, рассказывал, начав с упоминания темы «На том же месте, в тот же час» («*Same Place, Same Time*») со своего авторского альбома 1988 г. «Путешествие в Москву» («*Trip to Moscow*»):



Обложка альбома Валерия Пономарёва «Путешествие в Москву», 1988 г.

«Я действительно пришёл на то место, где родился, и последовал по маршруту, по которому мать меня отпускала гулять трёхлетним ребенком: до булочной и до молочной. Странное было чувство... Перестроили Арбат, он выглядит теперь на западный манер. Около входа в “Прагу” играл уличный диксиленд, и неплохо, кстати, играл! Точно как в Нью-Йорке в метро или на 42-й улице.

Я постоянно думал о поездке в Москву, с родиной я душевно никогда не расставался, хотя вся моя музыкальная жизнь — полностью на Западе. Я — русский человек, и всегда им буду. Но после визита в Москву я понял, что мне как музыканту было бы очень трудно жить в Советском Союзе, даже невозможно...»



Брэнфорд Марсалис и Валерий Пономарёв на джеме Московского международного джаз-фестиваля, 1990 г. Фото: Александр Забрин. «Джаз.Ру»

После 1996 г., как мы уже видели выше, Пономарёв начал менять своё отношение к российскому джазу — возможно, потому, что перестал полагаться на музыкантов своего поколения: талантливых, но сформировавшихся в условиях изоляции советского джазового сообщества от мировой сцены, не во всём и не всегда соответствовавших канонам джазового профессионализма. Музыканты новых поколений, с которыми Валерий Пономарёв стал работать в России в конце 90-х и в новом, XXI столетии, на деле доказали, что ситуация стала меняться. Не раз и не два «русский Мессенджер» раздражался в джазовой прессе искренними похвалами в адрес российских джазменов. Вот очень характерный пример — фрагмент беседы с Пономарёвым в рубрике «До и после», которую вашингтонский журналист Ларри Appelbaum вёл в журнале *Jazz Times* (2009):



Валерий Пономарёв, 2012 г. Фото: Ларри Appelbaum. «Джаз.Ру»

«Кто, по вашему мнению, сейчас лучший в России из молодых музыкантов?»

— Из молодых джазовых музыкантов? В России есть такие музыканты, что вы не поверите! [Саксофонист] Сергей Головня, например — он фантастический, он на голову выше других из своего поколения.

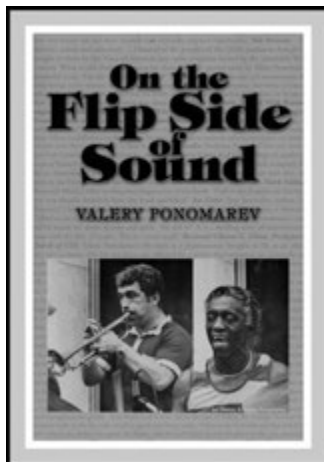
Почему он не едет в Нью-Йорк?

— Ему, наверное, лучше пока что не ехать. Вот когда он избавится от некоторых проблем, тогда Нью-Йорк пойдёт ему на пользу. Я много выступал с ним в России. Однажды он играл со мной вместе с другим тенористом, Дмитрием Мосьпаном. И вот Сергей играет соло, и мы с Дмитрием смотрим друг на друга, поражённые. Он сыграл такое, что никто в России не сыграл бы. И в Нью-Йорке тоже!

...Я недавно играл с пианистом Иваном Фармаковским в Москве — обожаю, как этот парень играет. Ещё там есть контрабасист Виталий Соломонов, мы только что играли с ним в московском клубе — у него дела шли бы отлично в Нью-Йорке, если бы он решил туда поехать. Много и других. Барабанщик Саша Машин, пианист Владимир Нестеренко... Не все, может, добились бы звёздного статуса в Нью-Йорке, но они легко вошли бы в музыкантское сообщество».

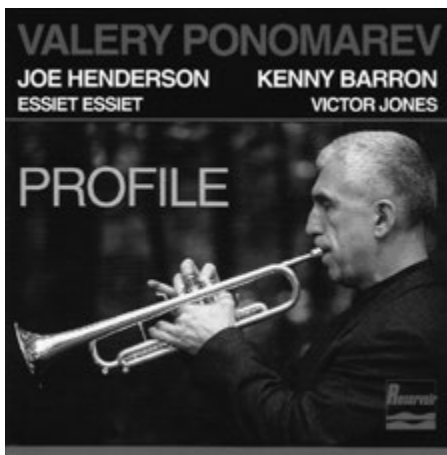
Свой опыт Валерий Пономарёв суммировал в книге «На обратной стороне звука», которую написал сразу в двух вариантах — на английском и на русском языках. Русская версия впервые вышла в России в 2002 г. небольшим тиражом, а в 2007-м была переиздана крупнейшим издательским домом того времени —

АСТ. Принципиальное условие автора, на котором он только и соглашался на издание текста: он должен был выйти в неповторимо живом и ярком неизменённом авторском варианте, что придало книге особую ценность уникального исторического документа. Книга охватывает историю жизни Валерия Пономарёва от его детства в Москве до начала 1980-х гг., включает полную историю его работы в *Art Blakey Jazz Messengers* и богато иллюстрирована подборкой уникальных фотографий из архива автора. На английском языке, под названием «*On The Flip Side of Sound*», книга вышла в американском издательстве *AuthorHouse* в 2009 г.



Обложки русского (АСТ, 2007) и английского (AuthorHouse, 2009) изданий книги Валерия Пономарёва

Авторских альбомов у Пономарёва более десятка, и большая их часть вышла на престижном независимом лейбле *Reservoir Music*. Первым ещё в 1985 г. был «*Means of Identification*»; хорошо был принят и второй, упомянутый выше «*Trip to Moscow*» (1988).

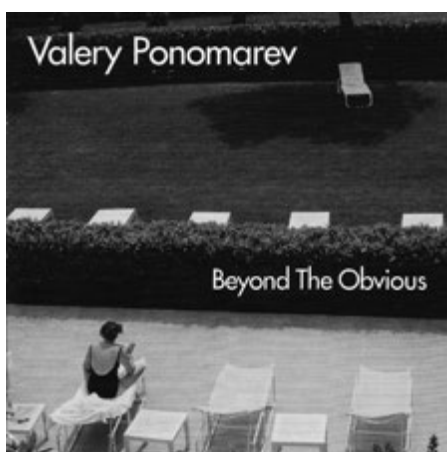


Обложка альбома Валерия Пономарёва «Профиль», *Reservoir Music*, 1991 г.

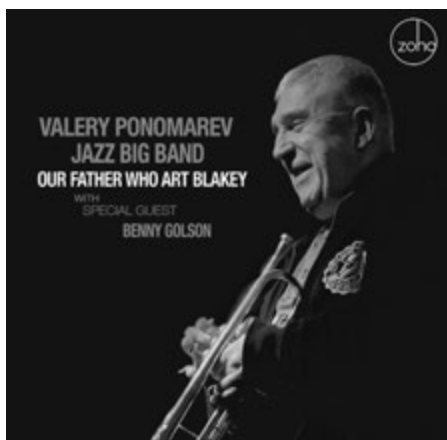
Критика и публика с интересом приняли и «*Profile*» (1991), в записи которого участвовали саксофонист Джо Хендерсон и пианист Кенни Баррон, и концертный «*At Sweet Basil*» (1994), и «*A Star For You*» (1997), на котором играли тенорист Боб Берг, филадельфийский пианист Сид Симмонс, басист Кен Уокер и именитейший барабанщик Билли Харт, и программный «*The Messenger*» (2001), где на барабанах играл легендарный Джимми Кобб: в октябре 1999 г. Пономарёв привозил Кобба и в Москву, где выступил

с ветераном эпохального секстета Майлза Дэйвиса конца 1950-х в святыне российского музыкального искусства — Большом зале Московской консерватории — в концерте абонеента Георгия Гараняна.

Последней работой Валерия Пономарёва на *Reservoir* стал альбом «**Beyond the Obvious**» («Вне очевидности»), выпущенный в 2006 г. Он действительно представлял собой неочевидный, чтобы не сказать — довольно радикальный шаг в творчестве Пономарёва, которое в целом всегда развивалось в рамках стилистики хардбопа. С хардбопом он в начале 1960-х пришёл в джаз, вырос и окреп в московских джазовых клубах и на московских джазовых фестивалях; с точным знанием стилистики хардбопа эмигрировал в Америку и стал участником одного



Обложка альбома Валерия Пономарёва «Вне очевидности», Reservoir Music, 2006 г.



Обложка альбома Валерия Пономарёва «Отец наш, который Арт Блэйки», Zoho Music, 2016 г.

из важнейших хардбоповых ансамблей в истории джаза. С хардбопом, пусть в его слегка осовремененной форме, Пономарёв не расставался и на протяжении четверти века своей сольной карьеры. То, что он показал на альбоме «Вне очевидности», был вовсе не «музейный», а современный хардбоп — хардбоп XXI века. В частности, в новом альбоме артист полностью отказался от гармонического инструмента в ансамбле: это первая запись маститого трубача, в которой не было фортепиано (или, скажем, гитары), и солирующие духовые инструменты опирались только на басовую партию. Духовиков здесь два: сам Пономарёв и опытный, хотя и принадлежащий к более младшему поколению саксофонист Дон Брэйден (он уже записывался с Пономарёвым — его игра звучит на альбоме 1994 г. «*Live At Sweet Basil*»). Но автору этих строк показалась самой интересной первая пьеса, в которой звучали вообще только барабаны, контрабас и труба. Любопытна история этого трека. Пономарёв не готовил её к записи: музыканты симпровизировали её прямо в студии, ожидая

застрявшего в пробке саксофониста. Юный барабанщик Джером Дженнингс, студент престижной Джульярдской консерватории, и молодой мюнхенский контрабасист Мартин Ценкер, с которым Пономарёв на тот момент уже несколько лет регулярно гастролировал по Европе, составили упругую и полную энтузиазма ритм-секцию, которая ловила намёки и ритмические подсказки трубача буквально на лету. Видимо, отсюда и название этого трека «*You Dig, I Hear You, You Know What I Mean, Etc.*» («Врубаешься, я слышу, ты меня понял, и т.д.»)

А в середине 2010-х на нью-йоркском лейбле *Zoho Music* вышел давно выстрадавший оркестровый проект Валерия Пономарёва — запись его биг-бэнда **Our Father Who Art Blakey** (игра слов: «*Our Father Who Art...*» — это первые слова английской версии молитвы «Отче наш», то есть получается что-то вроде «Отец наш, который Арт Блэйки»). Альбом был записан на концертах в нью-йоркских клубах *Dizzy's Club Coca-Cola* (работает в составе концертного комплекса программы «Джаз в Линкольн-Центре») и *Zinc Bar*; он содержит аранжировки классических номеров из репертуара «Джаз мессенджерс» Арта Блэйки, сделанные Пономарёвым для биг-бэндového состава. В записи двух треков участвовал ещё один «Посланец джаза» — участник легендарного первого состава конца 1950-х гг., тенор-саксофонист Бенни Голсон; среди солистов-участников оркестра — барабанщик Виктор Джонс (он играл в 1980–90-е гг. на трёх альбомах Пономарёва, включая «Путешествие в Москву»), живущий в Нью-Йорке петербургский контрабасист Руслан Хаин, японская пианистка Мамико Ватанабэ, саксофонисты Питер Брэйнин и Стив Харрингтон, тромбонист Кори Уоллас, трубач Джош Эванс и др.

Эти аранжировки Пономарёва звучали и в России: в частности, их (вместе с самим Пономарёвым) в 2009 г. блестяще исполнил в эфире петербургского телеканала 100 TV джаз-оркестр Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки *Jazz Philharmonic Big Band* под руководством саксофонистов Кирилла Бубякина и Сергея Богданова. В Москве в 2010-м этот материал, тоже под руководством и при участии Пономарёва, играл специально собранный для недельных выступлений оркестр из лучших молодых джазовых музыкантов столицы — «Русские Посланцы джаза».

Давид Голощёкин (р. 1944)

«Остановите на Невском проспекте прохожего и спросите: кто в Петербурге играет джаз? Вам ответят сразу: **Давид Голощёкин**»

Владимир Фейертаг

Давид Голощёкин, который в 2022 г. отпраздновал 78-й день рождения, увенчан многими почестями: он — народный артист РФ, художественный руководитель первой в стране Санкт-Петербургской государственной филармонии джа-



Давид Голощёкин, 2014 г. Фото: Евгений Елинер. «Джаз.Ру»

зовой музыки. Но гораздо важнее, что он — подлинно «народный артист»: его известность на российской сцене далеко выходит за пределы собственно джазового сообщества. Настоящий хранитель традиции «старого доброго джаза», Давид Семёнович — один из немногих джазменов, кто постоянно использует в игре не один-два, а множество разных инструментов. Дебютировал он как контрабасист; был пианистом в прославленном оркестре Иосифа Вайнштейна, а затем в оркестре Эдди Рознера в 1960-е; потом — уже с собственным ансамблем — стал играть на трубе (впоследствии — в основном на флюгельгорне), на тенор-саксофоне, на вибрафоне... и в конце концов вернулся к самому первому своему инстру-

менту, скрипке, которая сейчас стала едва ли не основным его инструментом. Но при этом он много лет давал концерты цикла «Орган в джазе», где выступал как исполнитель на электрооргане; вполне может компетентно сыграть на ударной установке (и на джемах иногда так и делает)... Когда музыкант с лёгкостью играет на столь разных инструментах, его уже нельзя назвать только скрипачом, только саксофонистом, только пианистом. Он — мультиинструменталист.

О Голощёкине много писали. Единственный в Санкт-Петербурге народный артист РФ джазовой специализации, он популярен и в городе, и в стране. Владимир Фейертаг написал о нём целую книгу, названную не без провокационности «Диалог со свингом». И да, свинг занимает в стилистических предпочтениях Давида Семёновича центральное место. Настолько, что он его действительно может олицетворять — хотя сам Фейертаг уверяет, что название книги определяет качества диалога, а не собеседника.

Впрочем, давайте по порядку. В очередной раз всю бурную историю своей жизни Голощёкин рассказал в сентябре 2021 г. съёмочной группе документального фильма «ДЖАЗ 100». И, надо признать, в российском джазовом сообществе не так много тех, кто может сравниться с Давидом Семёновичем в умении рассказать историю — а ему есть что рассказывать...

“ — Мне было лет шесть. Моя бабушка — мама моего отца — жила отдельно. И по воскресеньям отец её навещал. Бабушка жила вместе с тётёй, то есть сестрой моего отца. Мне было очень скучно, когда они начинали говорить о каких-то житейских делах. На улицу меня не выпускали, потому что не хотели, чтобы я общался с мальчишками со двора. И мне было очень скучно. И вот



Интервью Давида Голощёкина для фильма «ДЖАЗ 100», 2021 г. Фото: Наталья Кравченко

нем крыле...» Это был Утёсов. И мне безумно понравилась эта музыка. А потом ещё «Песня американского безработного»: «Ветер холодный заморозил меня, руки большие дрожат... Дайте мне хоть что-нибудь». Я помню до сих пор эти слова. Почему-то мне это невероятно понравилось. И когда дошло дело до мелодии «Звуки джаза» оркестра Цфасмана, меня тут вообще... У меня просто кружилась голова, и я ждал каждого воскресенья и спрашивал отца: «Пап, а мы пойдём к бабушке в это воскресенье?»

В конце концов я дошёл до какой-то пластинки, где было буквально написано так, как сейчас помню: «Солнце зашло за угол. Исп. на англ. языке». Это был оркестр Эллингтона. *(Вероятно, всё-таки оркестр Рэя Нобла: именно в его исполнении тема Джонни Грина «The Sun Is 'Round The Corner» записана на пластинке Ногинского завода Грампласттреста 1935 г., тогда как Дюк Эллингтон эту пьесу не записывал. — К.М.)*

Короче говоря, это окончательно свело меня с ума. Кончилось дело тем, что мне тётя подарила этот патефон — через год приблизительно. Ну тут, конечно, началась уже другая жизнь. Я пошёл уже в школу, мне всучили скрипку. Хотя мне совсем не хотелось, честно говоря, на скрипке играть. Мне хотелось какую-нибудь дудку почему-то. Ну посмотрели на мои пальцы, сказали: «О, да ты же скрипач». Проверили мой слух — он оказался идеальным.

Я довольно успешно освоил скрипку, хотя уделял ей немного внимания. Особенно с того момента, когда появился курс общего фортепиано, ОКФ, и дома появилось пианино. Его взяли напрокат мои родители, своего не было. И вот тут-то вообще произошла целая революция.

Однажды зашёл коллега моего отца, они что-то обсуждали, сидели за столом, потом он обратил внимание, что я на радиоприёмнике ловил что-то такое, похожее на то, что называлось джазом. «Тебе нравится джаз?» — спросил он у меня. Я говорю: «Ну да». Он посмотрел на часы, было довольно поздно. Он го-

я ходил по квартире и вдруг обнаружил, что во второй комнате есть патефон. Я спросил: «Тётя Катя, а можно я послушаю пластинки на патефоне?» Она мне показала, как его надо было заводить ручкой, аккуратно, там иголка, не разбей... У тётки был набор пластинок эстрадной музыки — всё, что продавалось в магазинах. И вот я стал их слушать. Взрослые разговаривали в другой комнате, и вдруг я услышал: «Мы летим на послед-

ворит: «Сейчас, подожди, через полчаса я тебе покажу». Я сидел, ждал. Скоро он снова посмотрел на часы, подошёл, повернул ручку. И раздались волшебные звуки, которые соединяют всех джазовых людей, и музыкантов, и любителей джаза. Это было вступление (*поёт тему Дюка Эллингтона «Take the A Train»*. — К.М.), и я услышал этот потрясающий низкий бархатный голос, ничего не понимая, потому что, как ни странно, в школе я учил немецкий язык. И раздались какие-то совершенно волшебные, неслыханные мной ещё звуки. Гость сказал: «Вот теперь имей в виду: в 11:15 вечера всегда, каждый день, кроме воскресенья, идёт программа о джазе по «Голосу Америки». Потом появился магнитофон, я стал записывать эти программы — всё, что передавал **Уиллис Коновер**: великий, величайший человек, величайший пропагандист джаза, по-моему, за всю историю. Я встречал людей в разных странах Европы, моих каких-то сверстников приблизительно — и не музыкантов., что меня особенно удивляло. Люди, которые любили джаз, оказывается, они тоже слушали: «*Music USA. Time for jazz, Willis Conover speaking*». Они все слушали, вся Европа: Норвегия, Швеция, Германия...

Мы жили рядом с театром Музыкальной комедии. И там как-то, прогуливаясь, я увидел огромную афишу, на которой был изображён саксофон и было написано «Джаз-оркестр Олега Лундстрема». 1956 г., мне было 12 лет. Я не мог оторвать взгляда от этого саксофона, от этой афиши. Вернувшись домой, я сказал: «Мама, вот будет концерт». Он где-то там обозначался через месяц или полтора с того момента, как я эту увидел афишу. «Как бы хорошо на этот концерт сходить». Она сказала: «Ну вот, если ты закончишь четверть без троек, без замечаний...» А у меня их было достаточно, в общем-то, в принципе, если честно говорить... «То тогда мы пойдём на этот концерт». Ну я очень старался, закончил четверть без троек и без всяких замечаний, потому что впереди стояла потрясающая цель. Мама купила билет. И мы пошли на этот концерт.

Это была музыка, конечно, Гленна Миллера. Это была музыка Эллингтона. И я был в совершенно невероятном очаровании, пришёл домой, пытался на фортепиано сыграть то, что я услышал. А главное, как сейчас я вспоминаю, именно в тот момент я понял — вот это моя музыка, вот эту музыку я хочу играть. Меня заворожило, конечно, созвучие инструментов, саксофоны, невероятно живая слаженная игра оркестра. Конечно, услышав живём это, я понял, что вот это моя музыка. Это то, чем я должен заниматься... Что и случилось.

Когда мне было 15, я познакомился с замечательным человеком, нашим баббанщиком **Станиславом Стрельцовым**, и он привёл меня в Дворец культуры имени Первой Пятилетки. Теперь на этом месте стоит вторая сцена Мариинского театра... Там играл оркестр **Иосифа Вайнштейна**. Я оказался в танцевальном зале, где играл оркестр, там уже солировали **Геннадий Гольштейн**, **Константин Носов** и масса других замечательных музыкантов. Я опять услышал живём это дыхание этого оркестра, слаженного невероятно, с совершенно потрясающей

музыкой. А ещё через Стрельцова я познакомился и с **Юрием Вихаревым**, большим энтузиастом джаза, самоучкой. Он сам научился играть на фортепиано, совершенно никакого образования никогда не было, но он был большим и тонким знатоком джаза, и у него к тому же была большая коллекция пластинок.

В их компании я был самый-самый молодой, мне было 15–16 лет, а ребята все были постарше меня лет на семь-восемь. Они мечтали создать квартет по образцу Дейва Брубeka. Альт-саксофон, контрабас, ударные; на фортепиано играл сам Юрий Вихарев, довольно неплохо, на мой взгляд, и довольно талантливо, хотя абсолютно не имел никакой школы, но интересно играл на фортепиано. Они все время обсуждали джаз. Я, конечно, помалкивал, только слушал, о чём они говорят, потому что мне-то, собственно, говорить было не о чём. Мне хотелось бы тоже играть. Но как? У кого учиться?

Однажды они меня спросили: «Слушай, а ведь ты скрипач. Ты не мог бы играть на контрабасе, ведь контрабас — это же большая скрипка?» Они, в принципе, правы, на самом деле это то же самое, только большое очень. Я, ни разу не державший контрабас в руках, подумал: «У меня открывается какая-то невероятная перспектива» — и сказал: «Контрабас... Дайте мне две недели, я попробую». Этим же вечером я узнал телефон одного контрабасиста, пенсионера из Малого оперного театра, у которого, оказалось, есть несколько инструментов, и можно взять напрокат контрабас за 10 рублей в месяц. Я принёс домой контрабас, встал перед зеркалом и, глядя на себя в зеркало, стал щипать струны, изображая из себя контрабасиста из кинофильма «Серенада солнечной долины»...

Короче говоря, я неделю не ходил в школу, я занимался на этом контрабасе, выстраивая интонации, ставя пальцы, никого не спрашивая абсолютно. Через две недели с окровавленными пальцами, которые я заклеил пластырем, потому что стёр, конечно, пальцы в кровь, я пришёл к Юрию Вихареву: «Я готов. Я играю на контрабасе». И мы стали играть. Самое удивительное, что я оказался самым грамотным музыкантом среди них. Я как раз заканчивал музыкальную школу, а они все были самоучки.



Пианист Юрий Вихарев на джем-сессии с участниками оркестра Бенни Гудмана в Ленинграде, 1962 г. Позади него Зут Симс и Фил Вудс из оркестра Гудмана. Сзади стоят Всеволод Левенштейн (будущий Сева Новгородцев) с саксофоном, бэндлидер Иосиф Вайнштейн, барабанщик Валерий Мысовский, справа молодой и ещё никому не известный саксофонист Роман Кунсман и др. Фото: Михаил Биржаков. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Моя профессиональная джазовая карьера началась 21 апреля 1961 г. на Таллинском джазовом фестивале. Мне было 16 лет, и в качестве контрабасиста квартета Юрия Вихарева я выступил на этом фестивале, а потом мы играли на всевозможных полуправильных подпольных концертах здесь в городе: нас приглашали на всяческие студенческие вечера, в вузы — перед Новым годом, перед 7 ноября, перед 8 марта, перед 1 мая.

Эпопея контрабасиста у меня закончилась довольно быстро, потому что дошло, честно говоря, таскать этот контрабас, и потом — меня больше интересовал более значимый, как мне казалось тогда, инструмент для джаза: фортепиано. А поскольку общий курс фортепиано был в музыкальной школе, то на контрабасе, конечно же, поставлен был крест с того момента, когда меня пригласили в **октет ЛИТМО**, нашего Института точной механики и оптики. Октетом руководил **Игорь Петренко**, член оркестра Иосифа Вайнштейна, замечательный саксофонист, а их пианиста, который окончил ЛИТМО, по распределению отправили куда-то далеко — и тут же все вспомнили: помимо того, что я играю на контрабасе, я ещё неплохо играю на фортепиано. И меня пригласили играть в этом ансамбле вместе с ними. Тут началась моя новая, так сказать, карьера. Карьера уже джазового пианиста — которая, в конечном счете, привела меня в оркестр Вайнштейна. »

История российского джаза — впрочем, как и история любой джазовой сцены — не вполне линейна. Линии, связанные с музыкантами более старших поколений, часто пересекаются, перекрещиваются, ссылаются друг на друга — особенно тогда, когда мы знаем их историю через взгляд более младших артистов, работавших у легендарных ветеранов в свои молодые годы. Вот так случилось и в моём рассказе об истории Давида Голощёкина. Две следующие главы из его жизни мы уже знаем: в главе об Иосифе Вайнштейне читали рассказ Давида Голощёкина о его работе в прославленном ленинградском оркестре в 1965–66 гг., а в главе об Эдди Рознера — о том, как после разгона лучшего состава вайнштейновского оркестра около десятка ленинградских инструменталистов в 1966–67 гг. влились в оркестр Рознера.

Работа в оркестре Эдди Рознера продолжалась всего девять месяцев. Уже осенью 1967 г. все десять ленинградцев, пришедших к Рознеру после разгона оркестра Вайнштейна, были уволены. Со слов Рознера, как мы помним, Николай Левиновский рассказывал: молодые питерцы, привыкшие в вайнштейновском оркестре к тому, что основой их работы является исполнение «фирменного», «штатского» — то есть американского — джаза, вошли в неразрешимое противоречие с эстрадной основой программы оркестра Рознера. Сам Голощёкин в интервью для фильма «ДЖАЗ 100» рассказывает историю примерно так же — но делает немного другой акцент:

«Всё-таки Эдди Рознер был эстрадным артистом. Если кто-то иной по глупости заявляет, — я читаю и слышу такое иногда — что он был

“белым Армстронгом”... ничего общего с Армстронгом у него никогда не было. Он был хороший трубач, у него прекрасно звучал инструмент, но ничего общего с трубой Луи Армстронга там не было. Однако Рознер был западный эстрадный артист, и на нашей советской сцене это выглядело, конечно, очень эффектно. Его оркестр всегда играл довольно стройно, довольно прилично, но это не был джазовый оркестр. И вдруг — типично джазовый оркестр с замечательными аранжировками, с замечательными солистами, которые импровизировали на своих инструментах. Это привлекло массу людей на концерты. Мы поехали на гастроли по Советскому Союзу, и, конечно, в отдалённых местах уже слышали про Гольштейна, слышали про всех нас — и, конечно, это была другая публика, которая в любом случае прежний оркестр Эдди Рознера не пошла бы слушать. И наоборот, в разочаровании уходила его прежняя публика, его поклонники и поклонницы, которые мечтали увидеть этого элегантного мужчину с трубой. Он выходил, он дирижировал — но уже не играл на трубе, потому что куда ж ему играть после того, как вставал трубач Константин Носов и играл свои соло: это была совершенно другая музыка. И, конечно, та часть публики, которая пришла увидеть прежнего Рознера, уходила с концерта неудовлетворённой... И ему очень было трудно это пережить».

И вот к 1968 г. Давид Голощёкин, уже известный всей стране как пианист двух ярких оркестров — ленинградского джаз-оркестра Иосифа Вайнштейна и оркестра Эдди Рознера, а также и квинтета Геннадия Гольштейна и Константина Носова, ярко выступавшего на джазовых фестивалях 1967 г., вернулся в Ленинград... и оказался без работы. В интервью для фильма «ДЖАЗ 100» Голощёкин так излагает эти события:

«| — Часть музыкантов: и Геннадий Гольштейн, и Константин Носов — ушли в оркестр Вадима Людвиковского — Концертный оркестр радио и телевидения. А там уже был **Боря Фрумкин**, мой замечательный коллега, прекрасный друг и замечательный музыкант, поэтому пианист там уже был не нужен.

Я приехал сюда, в Ленинград, и стал устраиваться на работу. Я уже был достаточно известным человеком в джазовом мире. Я пришёл в Отдел музыкальных ансамблей: собственно, я ничего не умею делать, кроме того, что играть. И, конечно, мне нужна была какая-то работа, просто хлеб насущный. Отдел кадров говорит «нет»... И меня никуда не брали: ни перед кино играть, ни в ресторан, ни на танцы, никуда нельзя. Впоследствии выяснилось — я не видел, правда, этого документа, но мне рассказали некоторые чиновники из управления культуры того времени, — что Эдди Игнатьевич прислал письмо в управление культуры, полный перечень всех фамилий музыкантов, которые играли у него, ленинградцев, с указанием, что эти музыканты — антисоветчики, ненавидят всё

советское, готовы — там даже были такие слова, мне сказали! — разбить пластинку с музыкой Чайковского об колено.

Это была хорошая рекомендация, и на этом основании — а я был единственный, кто вернулся сюда! — был сделан вывод: «Голощёкина не брать на работу.» Я долго бедствовал, чуть ли не целый год. Меня некоторые музыканты приглашали на подмену в ресторан: кого-то заменить, кто-то заболел, — чтобы я просто с голоду не умер, я же ничего другого не мог, не умел делать. И так я мучился безработно, пока не позвонил мне Яков Ронкин, в ту пору директор Дома культуры им. Дзержинского, принадлежавшего Главному управлению внутренних дел Леноблгорисполкомов — впоследствии он стал Дворцом культуры, как раз в мою бытность это произошло. Он сделал мне предложение собрать ансамбль для работы в этом ДК. И наступило 27 декабря 1968 г. — это дата создания моего коллектива, который до сих пор называется ансамбль Давида Голощёкина.

Яков Львович Ронкин был большим другом нашей семьи, моего отца. Он знал меня практически с момента моего рождения, поэтому его предложение для меня было особым. Он сказал: «Ну, давай, играй свой джаз. Будешь здесь репетировать. Но работа такая: прежде всего, это обслуживание всей милиции Ленинграда. Это значит, концерты в райотделах, концерты в милицейских общежитиях и здесь, в Доме культуры имени Дзержинского, на всевозможных вечерах, в том числе и танцевальных. Но, во всяком случае, можете играть свою музыку».

Проработал я во Дворце культуры Дзержинского семь лет. Это, в общем-то, довольно большой срок. До смешного доходило: не было ни одного постоянного милиционера в Ленинграде, который меня бы не знал. Потому что мы выступали на вечерах отдыха в милицейских общежитиях, на всех праздниках, не только на Дне милиции, но и на Новый год, 7 ноября, 8 марта, 1 мая и так далее. Но при этом мы собирались каждый день на репетиции, мы шлифовали джазовый репертуар и готовились к выступлениям в джаз-клубе «Квадрат» Натана Лейтеса. Это был самый главный стимул. А поскольку у нас были помещение и возможность репетировать сколько мы хотим и когда когда хотим, то это, конечно, создавало прекрасную творческую атмосферу. На афишах Дворца культуры Дзержинского 1970 г., которые висели по городу, впервые с 30-х годов появилось слово «джаз» — был у нас концертный цикл «Два часа джаза». Никто другой бы не рисковал, но Яков Ронкин был прогрессивным и смелым человеком, да и Владимир Кокушкин, начальник милиции города Ленинграда, был культурным человеком, очень независимым от обкома партии. Поэтому во Дворце Дзержинского выступали Высоцкий, Жванецкий, Розенбаум и прочие люди, которые не могли выступать на других площадках, тем более с афишей... У меня была красная книжечка, между прочим, я был на лейтенантской должности.

В 1971 году на гастролях в Советском Союзе был великий Дюк Эллингтон, который дал в Ленинграде, в концертном зале «Октябрьский», четыре концерта. Естественно, что я приобрёл билеты на все концерты, отстояв очередь и предвкушая услышать и увидеть великих — не только самого Дюка Эллингтона, ведь в его оркестре были и другие потрясающие музыканты.

После первого концерта мы собрались у одного из приятелей и долго, до самого утра, обсуждали то, что мы слышали и видели. Подойти к великому мастеру-музыканту, конечно, было невозможно — хотя бы потому, что подход в гримёрные или в гостиницу всегда был закрыт людьми в одинаковых костюмах, и никаких контактов, конечно, не могло быть. Я вернулся домой под утро, а утром меня разбудил телефонный звонок. Незнакомый голос сказал: «Вы Давид Голощёкин? — Да. — С вами говорят из управления культуры». Я подумал — учитывая, что была бессонная ночь, и должен вам сказать, что мы не выпивали, было сплошное обсуждение концерта — что меня разыгрывают. «Управление культуры? Я в жизни туда близко не подходил, никто меня туда не звал». Но голос сообщил мне: «Товарищ Голощёкин, вы должны собрать свой коллектив, мы знаем, что вы играете джаз. Завтра в три часа дня в Доме Дружбы вы должны выступить для Дюка Эллингтона с джазовой программой на полчаса и показать, что такое советский джаз». Дословно, клянусь вам я, именно так было сказано. Я всё ещё думал, что кто-то меня разыгрывает, и в ответ сказал: «Слушай, постой, кто трепется? Ну голос незнакомый. Кончай трепаться. Кто это? — Нет, — говорит, — вы должны прийти на Невский, 40, кабинет такой-то, я вам всё объясню и расскажу». Я там недалеко жил, но совершенно не знал, что управление культуры там находится. Сказал: «Хорошо». Привёл себя в порядок, пришёл, нашёл этот кабинет, открыл дверь, там оказался незнакомый мне человек: «Так, заходи! Завтра будет встреча Дюка Эллингтона и его музыкантов с музыкальной общественностью Ленинграда. Собирай сейчас своих музыкантов».



Дюк Эллингтон в Государственном Эрмитаже, 1971 г. Фото: Феликс Соловьёв. Jazz Art Club / «Джаз.Ру»

Позже я узнал, что Дюка Эллингтона в первый же день повели в Эрмитаж. Среди сопровождавших его был корреспондент ленинградской «Правды», кото-

рый любил джаз. Он оказался свидетелем следующего разговора. После Эрмитажа Эллингтон с сопровождающими лицами возвращался в гостиницу и спросил главного сопровождающего: «Скажите, а у вас в Ленинграде играют джаз?» Что мог ответить чиновник? Ну конечно, мистер Эллингтон! Конечно, играют, да! Но он не ожидал следующего вопроса, поставившего его в тупик: нельзя ли встретиться с джазовыми музыкантами, послушать их, может быть, сыграть с ними. На что этот чиновник совершенно не был готов ответить. Но, как всегда, сзади стоит человек, который больше знает — его помощник. И он повернулся к помощнику: «Кто там у нас играет джаз? — Голощёкин. — Да, мистер Эллингтон, вот завтра у нас намечена встреча в Доме дружбы, там вы как раз и услышите наших джазовых музыкантов». И тут же была дана команда: «Срочно Голощёкина».

Так получилось, что музыкантов моего ансамбля в этот момент не было. Я прямо из кабинета в управлении культуры стал звонить своим друзьям из эстрадного оркестра Ленинградского радио: Семён Чебушев, Виктор Игнатьев, Владимир Яковлев, Владимир Лерман — хорошие джазовые музыканты были. И они такие: «Да кончай трепаться, ты что нас разыгрываешь?» — их реакция была точно такой же, как и у меня. Встреча с Эллингтоном? Играть для него? Я говорю: «Ребята, всё серьёзно. Я сейчас в управлении культуры. Завтра к трём часам, можно прийти за час».

Мы пришли заранее, порепетировали, там замечательная, конечно, сцена. На одной из фотографий, которую потом поместил Дюк Эллингтон в свою книгу «*Music Is My Mistress*», «Музыка — моя возлюбленная», есть эта сцена с профилем Ленина, громадными буквами «*Ленинские заветы живут и побеждают*» и роялем под ними.

Ровно в три часа стала подтягиваться какая-то публика, в основном это были мужчины, как правило, в костюмах одного фасона. Даже не припомню, чтобы там вообще женского пола вообще кто-то был. Впоследствии выяснилось, что это были обком, горком и исполком, КГБ, МВД и так далее, человек 300. Из «музыкальной общественности» было два человека: Андрей Петров и Александр Колкер, известные наши композиторы.

Запланировано было на этой встрече показать Дюку Эллингтону фильм «900 дней», про блокаду. Но, учитывая разговор, состоявшийся накануне, показ отменили, привели джазовых музыкантов — «показать, что такое советский джаз». Я, конечно, очень благодарен, что мне доверили это сделать.

В последний момент появился Дюк Эллингтон, с ним пришли [саксофонист] Пол Гонсалвес и ещё два или три музыканта. Они сели в первый ряд, прямо перед роялем. И мы начали играть. Я играл на рояле в этом ансамбле, потому что Семен Чебушев был на саксофоне, Виктор Игнатьев на трубе, барабанщик и басист ещё был. Последнюю пьесу мы играли в трио: контрабас, ударные и

рояль. После того, как я закончил и сыграл последний аккорд, Дюк Эллингтон, сидевший передо мной, встал и что-то произнёс. При нём была переводчица с микрофоном в руках. Она сказала следующее: «После такого прекрасного джазового пианиста я нуждаюсь в реабилитации».



Давид Голощёкин уступает Дюку Эллингтону рояль в Ленинградском Доме дружбы, 1971 г. Фото: Феликс Соловьёв. Jazz Art Club / «Джаз.Ру»



Владимир Яковлев, Давид Голощёкин, Владимир Лерман и Дюк Эллингтон, Ленинградский Дом дружбы, 1971 г. Фото: Феликс Соловьёв. Jazz Art Club / «Джаз.Ру»

И Дюк Эллингтон встал, пошёл на сцену и заиграл вступление к своей знаменитой песне «Satin Doll», «Атласная кукла». Перешёл на тему, барабанщик Яковлев заиграл тоже, я стоял и смотрел зачарованно на руки Эллингтона. А контрабасист, Володя Лерман, не играет! Он играл её тысячу раз, прекрасно её знал. Но он был в шоке от того, что за фортепиано сидит Дюк Эллингтон! Дюк сыграл уже половину мелодии, а контрабас всё не играет. Тут контрабасист толкает меня: «Возьми контрабас, ты же играл... Я забыл гармонию!» Он был в шоке... Я взял контрабас и заиграл. Дюк, который смотрел всё время в зал, услышал, что кто-то заиграл на контрабасе, и видит, что это тот самый пианист. Он так одобрительно кивнул и заиграл дальше. Буквально через полминуты Володя Лерман пришел в себя: «Дай, я вспомнил гармонию. Дай мне контрабас обратно». Ну как же, потерять шанс сыграть с Эллингтоном! Я отдал ему контрабас. Он заиграл, всё правильно. А я стою и думаю: «Так, у меня же с собой флюгельгорн». И я сделал несколько шагов в сторону, где лежали мои инструменты, взял флюгельгорн, Эллингтон этого не видел — естественно, он смотрел всё время в зал. Я подгадал момент и вступил за спиной Эллингтона — стал играть соло на флюгельгорне. Он развернулся. Опять этот самый пианист! Лицо его было полно удивления... и одобрения.

Я сыграл свои два квадрата, в этот момент вышел Пол Гонсалвес, саксофон вытащил, заиграл. Я обнаглел, честно скажу, в этот момент. У меня же с собой была ещё скрипка, я быстренько её достал, подстроил и опять, выбрав момент, встал и заиграл соло на скрипке. Вы бы видели лицо Эллингтона. Он уже перестал играть, он развернулся на стуле и смотрел на меня: этот пианист играет на скрипке!

Когда всё кончилось, он подошел ко мне, обнял и сказал мне по-английски: «Ну ты и гангстер. Если ты приедешь в Нью-Йорк, у нас нет шанса получить работу». Конечно, в зал это не было переведено. И мы опять заиграли какую-то пьесу — а, помню, это был «Cotton Tail». Закончили, и тут же подбежали, подошли какие-то люди и переводчица, сопровождавшая Дюка Эллингтона, потому что было уже время, когда ему надо было на обед, а потом вечером уже концерт, всё впритык. И он буквально растаял, как дух какой-то: вот только что играли, и всё. А я стоял на сцене, не взял автограф, не успел ничего сказать и думал только о том, что это — правда было сейчас, только что?

Но тут ко мне подходит эта так называемая музыкальная общественность, которая, конечно, никакого отношения к музыке не имела. Они пожимали мне руку и говорили: «Ну, Давид, ты дал! Ты показал ему то, что такое советский джаз. Ты победил Эллингтона!» У меня такое сложилось впечатление, что для них это был боксёрский бой какой-то, а не музицирование двух музыкантов...

Я продолжал работать в ДК Дзержинского. Но настал 1975 г., на Петроградской стороне строился Дворец молодёжи, и вот мне предложили перейти туда со своим ансамблем. Наш концерт открывал его — была построена только ещё половина здания, Гостиничный корпус, и мы играли в ресторане, что

меня немножко смущало. Но Юрий Рухлов, директор Дворца молодёжи, говорил: «Вот там и будешь играть ту музыку, которая тебе нравится. Будем прививать людям хороший вкус».

Потом там уже открылся концертный зал, и я даже организовал там джазовый клуб, но всё это было уже позже. Ну, конечно, ничего из этого не вышло, по большому счёту.

Именно там получил крещение и Игорь Бутман: он пришёл мне показаться именно во Дворец молодёжи. Я сказал: «Ну, парень, ты здорово играешь». И в дальнейшем он стал членом моего коллектива.



Обложка альбома «Инструментальный ансамбль под руководством Давида Голощёкина». ВФГ «Мелодия», 1975 г.

За счёт принадлежности к Дворцу молодёжи нам приходилось принимать участие во всевозможных международных фестивалях политического значения. Например, в Венгрии, где я выучил около 50 чардашей, чем удивлял местных музыкантов. А эта поездка привела к тому, что в 1978 г. отдел культуры ЦК комсомола рекомендовал нас на Всемирный фестиваль молодёжи и студентов в Гаване, на Кубе. Было замечательное двухнедельное путешествие на корабле, в Гаване мы музицировали с кубинскими музыкантами, в том числе трубачом Артуро Сандовалем, который ещё только начинал играть джаз, и саксофонистом Пакиито Д'Ривера.



Давид Голощёкин и его флюгельгорн, около 1977 г. Центр исследования джаза, коллекция Валерия Мысовского



Давид Голощёкин и его скрипка, около 1987 г. «Джаз.Ру»



Давид Голощёкин на вибратоне, слева гитарист Бакки Пиццарелли. 2002 г., Джаз-фестиваль Лайонела Хэмптона, штат Айдахо, США. Фото автора. «Джаз.Ру»

Вернулись в Ленинград, и в этот момент по инициативе композитора Александра Флярковского, который тогда был заместителем министра культуры РСФСР, произошло очень важное событие. Он сумел убедить партийные идеологические органы, что существует советский джаз, который не может находиться в подполье. Ну иногда присылали отдельных исполнителей на какие-то международные фестивали. Но нужно, чтобы эти лучшие джазовые музыканты были на виду и имели статус не самодеятельности, а артистов.

Было принято решение, и в Москве появились несколько ансамблей, — «Аллегро», «Каданс», Леонид Чижик со своим трио, ансамбль Игоря Бриля; при

Калининградской филармонии был Алексей Козлов с «Арсеналом», а в Ленинграде это был «Ленинградский диксиленд», наш знаменитый старейший коллектив — и мой ансамбль. И Ленконцерт нам сделал предложение выступать уже в качестве артистов со своими джазовыми программами, ездить на гастроли по всей стране, что с 1980 г. и началось. Нам пришлось уйти из Дворца молодёжи и стать профессиональными артистами, с соответствующими тарифными ставками и так далее.

Это были, в общем, счастливые годы становления моего коллектива, где появились многие из лучших музыкантов: это была всё-таки хорошо оплачиваемая работа, а главное — мы могли играть то, что мы хотели. Не было давления, кроме условностей: например, только 25% репертуара могли составлять произведения иностранных авторов. Но на это всё можно было как бы и не особенно обращать внимание. И так продлилось восемь лет.

А в 1988 г. директор Ленконцерта собрал руководителей коллективов и сказал: «Знаете, друзья мои, на будущей 1989 г. у меня нет никаких планов. Не подписаны никакие соглашения, договора с другими филармониями». Обычно мы всегда знали — даже на целый год вперёд — когда и в какой город мы поедем. Но наступило время кооперативов, которые сами занимались концертной деятельностью, организацией гастролей. Конечно, в их планы не входило прокатывать джаз. Это было время попсы — такой пир попсы, я бы сказал.

Директор Ленконцерта говорит: «Друзья мои, не знаю, что будет. Приготовьтесь к тому, что наступят какие-то странные времена — может быть, и работы не будет». И тогда один из моих приятелей сказал мне: «Послушай, а почему бы нам бы не сделать какой-то джазовый стационар, типа джазового клуба? Надо найти соответствующее помещение. Ведь ты же знаком с Валентиной Матвиенко». Он знал, что мы с ней работали во Дворце молодёжи. Но прошло семь или восемь лет... «Она сейчас заместитель председателя горисполкома. И культура — это в её ведении. Может быть, она найдёт какое-то помещение, и ты сможешь организовать какую-то джазовую точку»... Я почему-то к этому отнёсся прохладно, думал — ничего не выйдет, но нашёл общий телефон в справочнике, позвонил, попал на секретаря и, конечно, был в полной уверенности, что сейчас мне скажут: «Она занята, позвоните завтра, послезавтра...» Но нас соединили, и она тут же назначила встречу на следующее утро.

Она прекрасно понимала ситуацию с концертной деятельностью. Я говорю: «Я бы хотел создать какой-то стационар, типа джазового центра или клуба, где могли бы выступать “Ленинградский диксиленд” и мой ансамбль и как-то организовывать джазовую концертную жизнь». Она призадумалась и сказала: «А не хочешь посмотреть кинотеатр “Правда” на Загородном? Мы недавно решили его закрывать». А почему? Потому что тогда был бум видеосалонов: небольшие кинотеатры закрывались, оставались только более крупные. Я быстренько прибежал пешком сюда, в кинотеатр «Правда», который раньше никогда не видел. Он был

открыт, было лето, июль месяц. Я вошёл и увидел шикарные, роскошные, свежестроенные помещения с залом. Всё сверкало, свежие полы, паркет — и когда увидел этот зал, думаю: здесь — джаз? Об этом можно только мечтать. Ну и тут же я прибежал обратно к ней, в этот же день. Она говорит: «Это твоё счастье». Почему? Потому что, оказывается, здесь хотели сделать молодёжный театр-студию, но им не подошёл этот зал — потому что там нет кулис. Архитектурное строение этого зала таково, что кулисы устроить невозможно — но театра без кулис не может быть, никак совершенно. А мне никакие кулисы не нужны.

Конечно, мне пришлось ходить по разным кабинетам, подписывать согласования. В некоторых случаях чиновники говорили: «Какой джаз? Зачем?..» Несколько раз приходилось звонить Валентине Ивановне — жаловаться. И вот буквально последняя подпись, и я с чувством, что сейчас меня с моими документами опять пошлют куда подальше, приоткрыл дверь, а чиновник вдруг говорит: «О! Заходи-заходи» — как будто он мой старый приятель. А я его первый раз видел. «Как же, заходи! Я же помню, как ты победил Эллингтона! Ты же ему показал советский джаз!» И подписал мне враз всё, что нужно было.



Санкт-Петербургская филармония джазовой музыки. «Джаз.Ру»

Так невольно оказалось, что великий Дюк Эллингтон стал участником организации нашего Jazz Philharmonic Hall. Мы открылись 1 января 1989 г. Началась совершенно другая история, история Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки, которая продолжается уже тридцать три года...»

Анатолий Кролл (р. 1943)

В России не так уж много джазовых музыкантов, удостоенных почётного звания народного артиста РФ — высшего отличия, которое государственная поддержка искусства в нашей стране может дать музыканту (актёру, режиссёру, танцовщику...) Считая тех, кто в давние времена был удостоен почётных званий народных артистов СССР и РСФСР — список на лето 2022 г. таков:

- Леонид Утёсов — народный артист СССР (1965, ум. 1982)
- Олег Лундстрем — народный артист РСФСР (1984, ум. 2005)

- Юрий Саульский – народный артист РСФСР (1990, ум. 2003)

Далее в списке только народные артисты РФ:

- саксофонист Георгий Гаранян (1993)
- пианист Анатолий Кролл (1998)
- вокалистка Лариса Долина (1998)
- пианист Игорь Бриль (1998)
- мультиинструменталист Давид Голощёкин (С.-Петербург, 1999)
- гитарист Алексей Кузнецов (2001)
- саксофонист Алексей Козлов (2003)
- саксофонист Вячеслав Захаров (Хабаровск, 2004)
- трубач Игорь Бурко (Челябинск, 2009, ум. 2018)
- саксофонист Игорь Бутман (2011)
- пианист Даниил Крамер (2012)
- пианист Борис Фрумкин (2014)
- пианист Сергей Жилин (2019)

Итого 16 джазовых народных артистов.



Анатолий Кролл, интервью для фильма «ДЖАЗ 100», осень 2021 г. Фото: Наталья Кравченко

Один из джазовых народных артистов, то есть таких джазовых музыкантов, которые известны всем в стране (ну или, по крайней мере, всем в российском джазовом сообществе) — композитор, бэндлидер, пианист и музыкальный педагог **Анатолий Кролл**, удостоенный почётного звания в 1998 г.

Родился он в Челябинске 20 апреля 1943 г. и ещё учился в Челябинском музыкальном училище, когда в местной филармонии у него, тогда 15-летнего, началась трудовая деятельность в качестве «пианиста и руководителя эстрадных ансамблей». Это случилось в 1959 г. От этой даты Анатолий Ошерович отсчитывает свою работу на джазовой сцене.

После выпуска из Челябинского музыкального училища в 17 лет Анатолий Кролл стал самым молодым в Советском Союзе дирижёром — музыкальным руководителем **Государственного эстрадного оркестра Узбекистана**. Три года в Ташкенте. Первые попытки писать аранжировки для джазового биг-бэнда на основе национального музыкального материала.



Анатолий Кролл (с аккордеоном) в школьном ансамбле, конец 1950-х. «Джаз.Ру»

В интервью 2021 г. для фильма «ДЖАЗ 100» Анатолий Ошеревич рассказывал:

«Получилось так, что я ещё до того, как попал на работу в Узбекистан, побывал там на гастролях с коллективом Челябинской филармонии, где я играл на аккордеончике. Ну и вот как-то получилось так, что меня пригласили на репетицию оркестра, который по существу ещё только создавался. Этим оркестром очень заботливо занимался человек, который, может, к джазу не имеет никакого отношения — певец Батыр Закиров. Это легендарная личность, основоположник узбекской эстрады. Был там и его родной брат — Науфаль Закиров. Благодаря им я приблизился к этому оркестру. И наряду с национальной музыкой в эстрадном оркестре Узбекистана стала звучать и джазовая музыка, благодаря моей любви к ней».

Правда, попытки молодого дирижёра делать джазовые аранжировки узбекских песен, гармонизируя их по европейскому типу, понимания в центральноазиатской республике не нашли. Посмеиваясь, Кролл цитирует одного из руководителей Ташкентской филармонии тех лет:

«Толечка-ака! Узбекская музыка — унисонная. В ней терции-мерции не надо!»

1963 г. — новый поворот: 20-летний Кролл создаёт джазовый оркестр в Тульской филармонии. От Москвы до Тулы всего три часа на электричке, и Тульский биг-бэнд втянул в свою орбиту множество талантливых московских музыкантов, став настоящей оркестровой школой для целого поколения советского джаза.

* -ака — турецкий именной суффикс, используется в Центральной Азии для обращения к старшим по возрасту, ставится после имени. В сочетании с уменьшительной формой русского имени и при обращении к явно младшему выдаёт определённую иронию говорящего.

«В Тульском оркестре практически ни одного туляка не было. По существу, это был сборный коллектив. Я очень благодарен Иосифу Александровичу Михайловскому, директору филармонии, который пошёл навстречу мне в создании этого джазового коллектива. Но ещё более важную роль сыграл Иван Харитонович Юнак — первый секретарь Тульского обкома. Оказался таким большим любителем джазовой музыки! Ну, может быть, без какого-то такого, так сказать, исторического понимания этого жанра — но, по крайней мере, он всегда посещал наши концерты и всегда заходил после концерта. Наш джазовый оркестр был, как бы сказать, не масштаба города Тулы. Туда приезжали молодые ребята, очень талантливые, из разных городов».



Анатолий Кролл — руководитель Тульского оркестра, середина 1960-х. «Джаз.Ру»

Первое время оркестр именовался Приокским, так как до роспуска «советов народного хозяйства» в 1965 г. находился на балансе Приокского совнархоза, который охватывал не только Тульскую, но также Брянскую, Калужскую и Орловскую области. Со временем устоялось название «Тульский молодёжный оркестр». Именно в Тульском оркестре Анатолия Кролла возникли на общесоюзной сцене такие значимые солисты, как саксофонисты Станислав Григорьев, Александр Пищиков, Роман Кунсман, Анатолий Герасимов, трубачи Игорь Широков и Виктор Гусейнов, тромбонисты Виктор Бударин и Аркадий Шабашов, контрабасист Сергей Мартынов, барабанщики Юрий Генбачёв и Иван Юрченко. Высокий класс оркестра в те времена, когда джазовое исполнительство нигде ещё не преподавали,

требовал от руководителя ещё и педагогического дара. И тут выяснилось, что Кролл не просто обладает таким даром, но и чётко представляет себе методику подготовки оркестрантов джазового биг-бэнда.

В своей книге «Джазовые портреты» (1996) первый джазовый ведущий Всесоюзного радио, музыковед Аркадий Петров, писал:

«Рабочий день начинался в восемь утра. Музыканты “раздувались”, проходили наиболее сложные фрагменты своих партий. Потом шли трёхчасовые занятия по группам. Затем оркестр в полном составе репетировал с небольшими перерывами пять-шесть часов подряд. После чего музыканты ещё собирались, чтобы поимпровизировать в небольших группах (квартетах, квинтетах) — теперь уже до самой

ночи. Нагрузка была колоссальной. Но и желания музицировать — хоть отбавляй! Не хватало суток; ждали следующего дня, чтобы продолжить недоделанное. Понятно, что при таком напоре работа не могла не принести результатов — уже через несколько месяцев бэнд зазвучал совершенно “фирменно”...»

Кролл тщательно отработывал с группами штрихи, добиваясь единой штриховой культуры у всего оркестра, занимался чистотой строя групп и всего оркестра, огромное внимание уделял трактовке свинга, стараясь уйти от свойственной более ранним советским оркестрам «капельмейстерской синкопы»... В конце 1960-х тульский оркестр по культуре джазовой игры был в СССР на лидерских позициях.

Руководство оркестром Анатолий Кролл активно совмещал с деятельностью джазового пианиста и в 1967 г. со своим квартетом участников Тульского оркестра (саксофонист Александр Пищиков, контрабасист Сергей Мартынов и барабанщик Юрий Генбачёв — см. выше в начале главы «Джаз 60-х: «поколение физиков», джазовые кафе, первые фестивали...») блестяще выступил на легендарном первом в СССР международном джазовом фестивале в Таллине (Эстония) рядом с американскими, европейскими джазменами и всем цветом советского джаза.



Анатолий Кролл — пианист, середина 1960-х.
«Джаз.Ру»

В юбилейном интервью заместителю главного редактора журнала «Джаз.Ру» Анне Филипповой к своему 70-летию (2013) Анатолий Кролл рассказывал:

«...молва о Тульском оркестре как о джазовой лаборатории, своеобразном джазовом университете, прокатилась повсюду. Больше того, директор даже давал нам возможность приехать в Москву. Мы жили в гостинице “Бухарест” (сейчас это “Балчуг Кемпински”) и репетировали в её конференц-зале. К нам приходила вся Москва. [Пианист] Боря Фрумкин был тогда молодой, и до сих пор вспоминает, как приходили люди с открытым ртом послушать — как, оказывается, в России умеют играть. Я вам сейчас не назвал многие уникальные имена. Одной из первых солисток этого оркестра была Валентина Пономарёва. Тогда она увлекалась Эллой Фитцджералд, а уже потом занялась авангардным спонтанным пением. Многие участники коллектива благодаря оркестру уже долгие годы живут в Москве, а не-

которые и в Америке — как, например, наш легендарный тромбонист Аркадий Шабашов. От меня он попал в оркестр Олега Лундстрема, а затем уехал. То есть Тульский оркестр был в некотором роде этапный коллектив для многих музыкантов.

Восемь с половиной лет я провёл в Туле. Это было для меня неизбежаемое время, но, пожалуй, одним из центральных событий того периода было то, что я начал серьёзно заниматься фортепиано, импровизационной музыкой и биг-бэндом. Мы сотрудничали со Станиславом Григорьевым, а он вообще, по признанию музыкальных критиков, был лучшим саксофонистом Советского Союза всех времён. Уникальный был музыкант. К сожалению, очень рано ушёл из жизни. Поработав у меня, он уехал в Москву, — кстати, тоже в оркестр Лундстрема, где был солистом многие годы. А ко мне пришёл небезызвестный Александр Пищиков — теперь уже музыкант-легенда. С ним в составе квартета мы подготовили программу, подобной которой тогда в России ещё и быть не могло. Это музыкальное направление, стилистически восходящее к Джону Колтрейну. Мы воссоздали имидж колтрейновского квартета, но в русской модификации. Мы не цитировали его напрямую, но воспроизводили музыку со стилистической достоверностью...

...Впоследствии Пищиков тоже уехал в столицу. Всё-таки Москва всех манила. Концертов в Туле было, естественно, мало, да там особо и негде было много выступать. В основном это были гастроли, поездки. А в свободное время музыканты, конечно, ездили играть в Москву. Многие музыканты из этого тульского состава попали потом и в оркестр Лундстрема, и к Саульскому



Анатолий Кролл — руководитель Тульского оркестра, середина 1960-х. «Джаз.Ру»

в «ВИО-66», где одно время все первые голоса оркестра играли выходцы из тульского состава, включая легендарного музыканта Володю Ткалича, который потом тоже уехал в Америку. Так что до сих пор все люди старшего возраста помнят Тульский оркестр как уникальный коллектив, лабораторию молодых джазовых музыкантов, где люди получали информацию, которой не могли получить больше нигде. И не потому, что я прочитал много книг про джаз, а потом пересказывал своим музыкантам. Я постигал эту музыку вместе с ними, но мой интерес

руководителя оркестра заставлял меня идти немножко быстрее и, может быть, немножко глубже погружаться в вопросы того, как кратчайшим путём достичь результата в импровизации, в аранжировке и так далее. Как-то это мне удавалось, но, конечно же, благодаря тому, что рядом со мной были потрясающие ребята, энтузиасты».

И в 1971 г. произошёл резкий поворот: Анатолий Кролл принял приглашение возглавить в Москве эстрадный оркестр Росконцерта — «Современник», созданный на руинах бывшего оркестра Эдди Рознера:

«Я по существу принял не оркестр, а штатное расписание. Коллектива, который был у Эдди Рознера, там уже не было. Хотя Эдди Рознер сам за некоторое время до того сделал мне предложение прийти к нему музыкальным руководителем. Я отказался, но не могу сказать, что из-за неуважения к Эдди Игнатьевичу. Просто я уже был наполнен джазовым чувством, и никакое другое направление меня уже не интересовало. Но тем не менее получилось так, что мне пришлось после Рознера принять руководство этим коллективом в Росконцерте... Не было разговора, что этот оркестр будет чисто джазовым. Но моя музыкальная природа, которая связана с джазом больше, чем с чем-либо другим, всё-таки дала мне возможность этот коллектив насытить именно джазовым материалом, играть его в концертах. Может быть, отдельных джазовых концертов мы тогда ещё не делали, но джазовая музыка в концертах всегда занимала достойное место».



Обложка альбома «Оркестр Современник». ВФГ «Мелодия», 1974 г.

Начав с несложной эстрадной программы, Кролл провёл «Современник» через длительную эволюцию. Виниловый альбом «Оркестр Современник» (ВФГ «Мелодия», запись 1974, каталожный номер С60-05279-80) представляет яркий, напористый биг-бэнд современного поп-джазового звучания в инструментальных авторских номерах — то более близких к фьюжн («Здравствуй, современник» и «Таинственный остров» Кролла, «Посвящение» музыкального руководителя оркестра, саксофониста и флейтиста Михаила Цуриченко), то

более «поп-ориентированных», как написанные Кроллом «Московские улицы». С другой стороны, в других треках оркестр обеспечивает вполне актуальный по

тем временам поп-джазовый аккомпанемент эстраднему певцу или певице: солистами оркестра выступали никому ещё особо не известный вокалист Юрий Антонов в двух треках и Тамара Дзюба в «Колыбельной» Исаака Дунаевского из старого кинофильма «Цирк», решённой не без намёка на джазовую стилистику.

А в 1978 г. пришло время новой программы. Вот как об истории её создания рассказывает в интервью для фильма «ДЖАЗ 100», снятом в 2022 г., вокалистка Лариса Долина:

«В 1974 г. я принимала участие в составе вокально-инструментального ансамбля “Армина” из Еревана в V Всесоюзном конкурсе артистов эстрады в Москве. И после нашего выступления ко мне подошёл Кролл и предложил приехать к нему — поработать в оркестре. А я уже тогда дала согласие на работу в оркестре у Константина Орбеляна в Ереване. Я извинилась перед Анатолием Ошеровичем, сказала: “Вы простите, я уже работаю в оркестре Орбеляна”.

Мы расстались на четыре года. В 1978 г. я приняла участие во II Всероссийском конкурсе советской песни, Кролл был членом жюри. И он подошёл ко мне: “Ну как? А как сейчас?” Говорю: “А сейчас я готова”. И я приехала в Москву, и мы провели пять творческих, безоблачных, потрясающих лет вместе. Мы сделали программу, о которой я мечтала — **“Антология джазового вокала”**, с которой объездили весь Советский Союз. Мы собирали просто огромную аудиторию, у нас аншлаги были, люди на люстрах висели. То есть такой был интерес и к джазу, и к программе, и к тому, что со мной в дуэте работал **Вейланд Родд** — чернокожий певец, который волею судеб родился в Москве: мама белая американка, отец афроамериканец, который участвовал в кинофильме “Цирк” и пел там кусочек “Колыбельной” Дунаевского. И это, конечно, было не просто джазовое ревью, не джазовый концерт: это было шоу! Мы танцевали, мы пели в разных стилях... Это было очень интересно. И, конечно, тогда бэнд был потрясающий. Кролл — дирижёр от Бога. Кроме того, что он потрясающий музыкант и пианист, он потрясающий дирижёр!»



Лариса Долина и Анатолий Кролл на Московском джаз-фестивале 1980 г. «Джаз.Ру»

Программа «Антология джазового вокала» впервые была показана на Московском джазовом фестивале 1980 г.; успех её был таков, что Кролл сразу же перевёл её из разряда специальных фестивальных в основные, рабочие гастрольные программы и показывал её до тех пор, пока министр культуры РСФСР Юрий Мелентьев в 1983 г. не принудил Росконцерт уволить всех солистов, не имевших московской прописки. Тогда Москву вынуждены были покинуть около 270 артистов из разных коллективов — в том числе, например, саксофонист Игорь Бутман, работавший солистом в оркестре Олега Лундстрема. Уехала и Лариса Долина — в Ленинград, где был прописан её муж. А оркестру «Современник» пришлось готовить новую основную программу — «Антология биг-бэнда», в которой Кролл показал основные вехи эволюции джазового оркестрового искусства: от Нью-Орлеана с его марширующими духовыми оркестрами и ранних ансамблей традиционного джаза до эры свинга, напора Каунта Бэйси и сложной бэндовой ткани Дюка Эллингтона...

За почти 20 лет через «Современник» прошли многие известнейшие джазовые музыканты, для других он стал первой ступенькой в джазовой карьере. Оркестр гастролировал по всему миру: в то время мало кто из советских джазменов

столько выступал за рубежом — Кролл дирижировал своим оркестром, в 1980-е получившим название «Московский концертный оркестр», по всей Восточной Европе (Болгария, ГДР, Польша, Чехословакия), дважды коллектив выступал в Индии...



Обложка альбома «Мы из джаза». ВФГ «Мелодия», 1983 г.

нов столько выступал за рубежом — Кролл дирижировал своим оркестром, в 1980-е получившим название «Московский концертный оркестр», по всей Восточной Европе (Болгария, ГДР, Польша, Чехословакия), дважды коллектив выступал в Индии...

В 1982 г. кинорежиссёр Карен Шахназаров пригласил Анатолия Кролла написать музыку к своему новому фильму. Так началось долгое и плодотворное сотрудничество, результатом которого стало шесть полнометражных художественных лент, две из которых — «Мы из джаза» (1983) и «Зимний вечер в Гаграх» (1985) — до сих пор всенародно любимая классика отечественного музыкального кино (*подробнее см. главу «Фильмография отечественного джаза»*).

Когда рухнула советская филармоническая система, настал конец и первого московского оркестра Анатолия Кролла. В 1991 г. он распустил коллектив.

В начале бурных 1990-х, когда российское искусство прозябало, а страна тщила преодолеть последствия социально-экономического передела, многие джазмены вынуждены были ехать за границу в поисках лучшей доли: работы

для такого количества джазовых музыкантов в стране просто не было. Но неугомонный Анатолий Кролл, против всех ветров, нашёл мощную спонсорскую поддержку АО «Международный коммерческий союз» и создал названный в честь спонсора джаз-оркестр «МКС Биг Бэнд», который проработал более шести лет — с конца 1992 по 1999 г. Вновь в составе были звёзды отечественной джазовой сцены, вновь в бэнде дебютировали многие артисты из тех, кто сейчас, три десятилетия спустя, составляет гордость и цвет российского джаза. Но были и ветераны: так, на перкуссии в «МКС Биг Бэнде» играл тот самый **Юрий Генбачёв**, что был барабанщиком в Тульском джаз-оркестре и квартете Кролла, а за ударной установкой трудился дебютант, недавний выпускник Гнесинского института **Эдуард Зизак**, впоследствии ставший бессменным барабанщиком оркестра и квартета/квинтета Игоря Бутмана. Игра мастеров, прошедших с Кроллом тульскую и московскую сцены, изрядно повышала джазовый градус оркестра — это касалось и саксофониста **Станислава Григорьева**, и трубача **Виктора «Арзу» Гусейнова**, и других ветеранов.

Оркестр записал три альбома: в конце 1996 г. крупнейший коммерческий лейбл того времени, «Студия Союз», в серии *Jazz Nostalgie* выпустил альбомы «В джазе только девушки», представлявший вокалисток оркестра (в те годы там работали Светлана Панова, Ирина Родилес, Ирина Томаева, Мария Тарасевич и др.), «Дни вина и роз» с певцом-крунером **Юрием Шихиным** и инструментальную запись «Киллер Джо». Альбомы вышли на CD и на аудиокассетах (хотя кассетное издание вышло неудачным — у двух из трёх релизов были перепутаны списки треков). На альбомах звучал добротный поп-джаз; доминировали американские стандарты, но общее качество игры оркестра, как обычно у Анатолия Кролла, было отличным.

После дефолта российской экономики, произошедшего в августе 1998 г., у спонсора оркестра дела пошли плохо. АО «МКС» перестало поддерживать и оркестр, и два московских театра, которые спонсировало раньше. В 1999 г. «МКС Биг Бэнд» прекратил существование.



Анатолий Кролл на фестивале «Джаз в саду Эрмитаж», 2002 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

В начале нового столетия Кролл принял решение возродить свою пианистическую деятельность и с новым малым составом — квартетом «Мы из джаза», куда Анатолий Ошерович традиционно для себя приглашает молодых талантливых музыкантов — объездил множество фестивалей по всей России и за её пределами.

А в середине 2000-х, уже увенчанный званиями народного артиста России и кавалера российского ордена Почёта, Анатолий Кролл возглавил очередной биг-бэнд — на этот раз студенческий оркестр Российской академии музыки им. Гнесиных, получивший имя «Академик-Бэнд». В короткий срок этот оркестр стал не только лучшим молодёжным биг-бэндом страны, но смог на равных потягаться и с лучшими «взрослыми» джаз-оркестрами России. Во главе оркестрового класса Гнесинки прославленный бэндлидер продолжал дело своей жизни — готовил следующие поколения джазовых артистов: многие выпускники, прошедшие школу «Академик-бэнда», сейчас уже не только блистают на джазовой сцене в России и далеко за её пределами, но и преподают джазовое искусство сами. Выпускники кролловского оркестрового класса есть и в Московском джазовом оркестре Игоря Бутмана, и в Государственном оркестре джазовой музыки им. Олега Лундстрема, и в Большом Джазовом Оркестре трубоча Петра Востокова — который и сам в первом наборе «Академик-бэнда» был солистом у Кролла.

В интервью российскому журналу «Джаз.Ру» Анатолий Ошерович говорил:

«Готов заявить, что я целенаправленно пропагандирую понятие российского джаза! Мы вполне способны воспитывать звёзд мирового джаза. И если не научимся оценивать свои же собственные достижения, то у нас нет будущего».

Важнейшим направлением деятельности для Анатолия Ошеровича стала организация концертов и фестивалей. Роль его как продюсера на российской сцене невозможно переоценить: в его «портфолио» — десятки успешных сценических проектов с участием блистательной плеяды музыкантов со всего мира, в том числе ежегодный фестиваль «Все цвета джаза», который Кролл представлял в Доме музыки в **Международный День джаза** с 2012 г., когда этот интернациональный праздник джазового искусства был создан ЮНЕСКО. Такой концерт впервые не состоялся только в 2018 г., когда Анатолий Ошерович был приглашён 30 апреля выступить в рамках официального празднования Дня джаза — Всемирного концерта, который впервые проходил на территории России, в Санкт-Петербурге: трансляцию концерта в Мариинском театре, где играл и Кролл, посмотрели тогда 13 500 000 человек по всему миру.

Отдельную, и тоже очень высокую, роль в продюсерской деятельности Кролла сыграли джазовые конкурсы.

На момент начала продюсирования исполнительских конкурсов он обладал уже едва ли не всеми званиями и регалиями, какие государственная система

поддержки искусств в России могла предоставить джазовому артисту: председатель творческой секции джазовой музыки Союза московских композиторов, руководитель оркестрового класса кафедры инструментального джазового исполнительства Российской академии музыки им. Гнесиных, народный артист России, кавалер двух государственных орденов — Почёта и «За заслуги перед Отечеством» IV степени (впоследствии Кролл был также награждён орденами Дружбы и Александра Невского)... Но новый проект делался явно не для регалий. Исполнительские конкурсы — сильнейшая мотивация для молодых музыкантов, мощное средство «нетворкинга» — установления социальных связей внутри каждого из новых поколений будущих артистов. В Москве на тот момент не было джазового исполнительского конкурса высокого уровня. И в ноябре 2011 г. Российская академия музыки им. Гнесиных впервые объявила о проведении конкурса молодых джазовых исполнителей — оркестров, ансамблей и солистов — под названием «Гнесин-джаз». Его придумал и организовал Анатолий Кролл.



Анатолий Кролл и члены жюри конкурса «Гнесин-Джаз» на сцене Концертного зала РАМ им. Гнесиных, 2018 г. Фото: Наталья Кравченко. «Джаз.Ру»

Уже на первом фестивале были отмечены музыканты, впоследствии вошедшие в число ведущих по своим специальностям на российской джазовой сцене и даже вышедшие на международный уровень.

В 2017-м «Гнесин-Джаз» впервые стал проходить два раза в год: осенью — инструментальный конкурс, весной — вокальный.

На IX конкурсе «Гнесин-Джаз» в декабре 2019 г. ярких открытий было чуть меньше, чем в предшествующие годы: в младшей возрастной группе жюри даже решило не присуждать первые места в нескольких номинациях. Видимо, началась смена поколений: поколение первой половины 2010-х, давшее такой мощный подъём на более ранних конкурсах, уже в значительной степени добралось

до верхних ступеней музыкального образования, а значит — несколько потеряло в численности. Кроме того, сильно ощущалась и конкуренция с другими, более новыми конкурсами молодых исполнителей, прежде всего с конкурсом «Детский Триумф джаза», который с 2015 г. проводит в рамках своего фестиваля «Триумф джаза» народный артист РФ Игорь Бутман при поддержке Департамента культуры Москвы и городской Дирекции образовательных программ. Многие молодые музыканты оказались в ситуации, когда им приходилось готовить сильные программы и для «Гнесин-Джаза», и для «Детского Триумфа джаза», а это не всем оказывалось под силу — хотя для многих было весьма желанно: «Детский Триумф джаза» проходит в Московском международном Доме музыки, располагает значительными возможностями и предоставляет части своих лауреатов возможность будущих выступлений в других фестивальных проектах Игоря Бутмана.

Но проведение обоих конкурсов «Гнесин-Джаз», инструментального и вокального, продолжается. В 2020–2021 гг. они вынужденно проходили в онлайн-формате из-за пандемии, и к концу этого периода Анатолий Кролл по состоянию здоровья отошёл от активного участия в организации и проведении конкурсов. Председателем жюри стал декан факультета музыкального искусства эстрады РАМ им. Гнесиных, пианист **Валерий Гроховский**. Но важнейшая роль основателя конкурса, заложенные им принципы поддержания высокой, как он выражается, «джазовой достоверности» позволяют утверждать, что созданный Анатолием Кроллом гнесинский джазовый конкурс стал ещё одним важнейшим вкладом Анатолия Ошеровича в российскую джазовую историю.

Борис Фрумкин (р. 1944)



Борис Фрумкин, 2006 г. «Джаз.Ру»

Пианист **Борис Фрумкин** — джазовый музыкант во втором поколении: его отец, трубач **Михаил Фрумкин**, играл в 1930-х в джаз-оркестре легендарного **Александра Цфасмана**, а в послевоенное время руководил и собственным коллективом. Борис Михайлович учился в Московской консерватории на классическом фортепианном отделении, но любовь к джазу победила: в середине 1960-х он уже активно выступал на московских джазовых сценах с собственным ансамблем, где играли в том числе и тогдашние звёзды — трубач **Андрей Товмасян** и саксофонист **Виталий Клейнот**. С 1966 по 1972 гг. Фрумкин

был пианистом и аранжировщиком Концертного эстрадного оркестра Гостелерадио под управлением **Вадима Людвиковского**, одного из сильнейших биг-бэндов той поры. Звучание этого оркестра в России слышали все — даже чаще всего и не зная, кто именно играет: достаточно вспомнить фильм «Джентльмены удачи» и первые выпуски мультсериала «Ну, погоди!»

В 1973 г. джаз-оркестр Гостелерадио был распущен, в истории советского джаза наступал очередной «малый ледниковый период». Однако из остатков оркестра Людвиковского при Всесоюзной фирме грамзаписи был собран ансамбль «Мелодия», где Борис Фрумкин проработал с начала и до самого конца существования коллектива — почти 20 лет: сначала пианистом и аранжировщиком, а с 1982 г., когда «Мелодию» покинул её лидер **Георгий Гаранян** — и руководителем. С 1996 г. Борис Михайлович жил и работал в Германии, но с середины 2000-х всё чаще стал приезжать в Россию, где в 2007-м ему было предложено возглавить старейший в мире джазовый биг-бэнд — **Государственный камерный оркестр джазовой музыки имени Олега Лундстрема**.

В 2014 г. к своему 70-летию Борис Фрумкин дал автору книги большое интервью для «Джаз.Ру».

« — Первый настоящий джазовый концерт, который я увидел в Москве, был концерт оркестра **Бенни Гудмана**. Это было в 1962 г. Почему я так хорошо помню дату? Дело в том, что возле кассы в ожидании начала продажи билетов на этот концерт я провёл ночь перед своим выпускным сочинением — я в тот год оканчивал Центральную музыкальную школу при Московской консерватории. Это был обычный уличный киоск возле метро «Арбатская». То были славные времена — заранее было известно, что в этой кассе будет продаваться 50 билетов на этот концерт, в порядке «живой очереди». И я просидел возле киоска ночь, примерно в девять утра стал счастливым обладателем билета на концерт Гудмана, а в десять начинался экзамен.

Когда я попал на концерт — он проходил во Дворце спорта ЦСКА, недалеко от метро «Динамо» — это было совершенно ошеломительное впечатление: это была такая суперсборная Америки.

К сожалению, я тогда был слишком молод и не вхож в «Кафе Молодёжное», где состоялся знаменитый джем с оркестрантами Гудмана — тогдашние джазовые кафе были под плотным комсомольским колпаком, и впускали только тех, кого знали (да и тех иногда не пускали). Но те, кто был — говорят, что это было что-то непредставимое!

Джаз в Центральной музыкальной школе, естественно, не приветствовался. Но тем не менее в школе был пианист **Николай Петров**, который учился на класс старше меня. У него был очень большой интерес к джазу, он пытался собирать



Борис Фрумкин: интервью для фильма «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

нитофон *Ampex*, он купил себе звуковоспроизводящую систему, и всё это он благополучно из Соединённых Штатов Америки привёз. И при этом он привёз пластинки Билла Эванса, Оскара Питерсона и так далее. Вот тогда я услышал первый раз пластинку Билла Эванса «*New Jazz Conceptions*», где Тедди Котик на контрабасе — ещё не Скотт ЛаФаро — и Пол Моушн на барабанах. Потрясающий диск, который осветил для меня музыку абсолютно с другой стороны. А ещё несколько раньше я переписал у того же Коли Петрова с его магнитофона на свой три диска *Jazz Messengers*. Ну это для меня был ураган, потому что до этого я слушал музыку, которая «гладила» моё классическое образование — Дейв Брубек, Джерри Маллиган, Пол Дезмонд и прочее очень нежное. При этом, следуя вкусам своего отца, я слушал Бенни Гудмана, Гленна Миллера, каких-то американских певцов и тому подобное. Но по-настоящему меня снесло, конечно, когда я услышал *Jazz Messengers*, увидел эту «кровь, которая капает из динамиков». Я её воочию увидел, эту кровь, когда я понял, что люди отдают столько эмоций, столько нервов, и музыка совершенно другая — она острая, она угловатая, она не вписывается в какие-то рамки рококо или там барокко, это совершенно что-то такое корневое, настоящее — я просто заболел, просто заболел. И вот эти вот три катушки с записями — одна была с Джонни Гриффином, одна была с Телониусом Монком и одна была с Хорасом Силвером — эти три альбома просто меня поразили. Чуть позже к ним прибавился ещё диск Клиффорда Брауна и Арта Блэйки — первая часть («*A Night At Birdland, Vol. 1*», *Blue Note, 1954*. — К.М.): вторую я услышал много позже. Но это просто была какая-то смерть!

А уже несколько позже я из-за этих своих увлечений в первый год провалил экзамен в Московскую консерваторию, что, конечно, вызвало у меня тяжёлую реакцию, потому что мне казалось: так всё хорошо, так всё замечатель-

записи. Когда Коля Петров в 1962 г. поехал на конкурс имени Вана Клиберна в Техас, он завоевал там первую премию. Получив деньги за этот конкурс, он не воспользовался правом каждого советского артиста отдать эти деньги государству. Сделал вид, что он ничего об этом не знает, потому что молод, и благополучно потратил все эти деньги. Он купил маме потрясающее каракулевое манто, он купил себе маг-

но, так всё и будет. В результате произошло важное событие в моей жизни как музыканта, потому что, поняв, что я со школьной программой не поступлю в консерваторию, мои родители обратились к Якову Мильштейну с тем, чтобы он подготовил меня к консерватории. И это полностью перевернуло мои ощущения от музыки, потому что я встретился с великим музыкантом, великим педагогом, который сумел сделать за полгода то, что не сумела сделать Центральная музыкальная школа за много лет. ЦМШ и педагог Елена Петровна Коган — они сделали для меня очень многое: моё техническое оснащение было на правильной высоте. Оно было настолько хорошо, что позволило мне много лет после этого жить, не занимаясь. Но Мильштейн сделал для меня другое: я впервые по-настоящему заразился классической музыкой, и мне показалось, что я нащупал пути к тому, как достигать каких-то правильных результатов на фортепиано. Наверное, это было просто послано мне судьбой.

Потом я поступил на вечернее отделение, а поскольку военной кафедры фортепиано в консерватории не было, то я благополучно пошёл в Советскую Армию, где и отслужил три года. Год отходил с автоматом в Кубинке, потом два года служил в Москве, в Военно-политической академии им. Ленина.

Примерно в 1965 г., ещё в годы службы, я познакомился с [пианистом] **Виктором Прудовским**, а через него с [саксофонистом] **Виталием Клейнотом**, а через него — с [трубачом] **Андреем Товмасыном**. В общем, попал в лоно бибоба. Потому что в Москве существовало и другое «лоно» — Джона Колтрейна, а это была партия Чарли Паркера. И я исторически попал в эту команду.

Команды между собой не то что враждовали, но недолюбливали друг друга отчаянно. Это было, вообще говоря, своего рода сектантство. Всё остальное вообще было нельзя трогать, это была не музыка, там ничему не научишься, но вот Паркер, Паркер... И в лоне Паркера я пребывал очень долго, и, по-моему, так и не выбрался до сего дня. Так что вина за моё музыкальное образование лежит на Виталии Клейноте.

Это, конечно, шутка. На самом деле я слушал очень много — Хёрби Хэнкока, скажем. Начались выступления на джазовых фестивалях: 1966, 1967, 1968 гг. — в Москве, а в 1967-м был ещё и исторический фестиваль в Таллине, куда приехал Чарлз Ллойд. Там был и радиоведущий Уиллис Коновер, с которым я познакомился и позднее встречался в Соединённых Штатах. В общем, закрутилась джазовая жизнь. Очень интересная и очень привлекательная.

Ещё будучи в армии, я познакомился уже и с Владимиром Николаевичем Людвиковским и с Георгием Гараняном. Они меня пригласили в оркестр Радиокomiteта, который только формировался. Поэтому, ещё будучи солдатом срочной службы, последние два-три месяца я уже ходил на репетиции в оркестр. И с этого началась уже настоящая профессиональная джазовая работа.

В истории отечественного джаза оркестр Людвиковского известен как коллектив, который играл, наверное, на самом прогрессивном, самом передовом на тот момент уровне. Но ведь оркестр Всесоюзного радио не мог играть только джазовую программу: в чём еще заключалась, собственно, его работа?

— А вы знаете, это как-то повыветрилось из памяти... Наверняка мы что-то ещё играли. Мы аккомпанировали, наверное, кому-то, записывали фонограммы для певцов — но у меня почему-то это не осталось в памяти. У меня такое ощущение, что основной нашей работой была подготовка живых передач — это когда трансляция идёт прямо в эфир. На Москву таких передач, по-моему, не было; такие передачи были на Союз, туда, на Дальний Восток, Сибирь и так далее. А московские передачи, они назывались В — «вместо» живого вещания — и они, как правило, записывались: с одного, максимум с двух дублей, практически всегда с одного, и их уже запускали в эфир (ну это такая предосторожность, абсолютно понятная, да?) И фондовые записи.



Борис Фрумкин на фестивале «Джаз-67». Кадр из фильма «Фестиваль джаза» (Центральная студия документальных фильмов, режиссёр-оператор Георгий Голубов). Российский государственный архив кинофотодокументов

У меня такое ощущение, что мы и с певцами-то даже толком ничего и не записывали. Мне кажется, мы записывали в основном такую джазовую и околджазовую музыку, которую сочиняли советские композиторы того времени, но не только советские: мы играли и какой-то «фирменный» репертуар. Тогда с нами сотрудничали многие московские композиторы. Из тех, кого я помню — Игорь Якушенко, Богдан Троцюк, Владимир Кудрявцев, Владимир Хорощанский, Вадим Гамалия, сам Людвиковский много писал. Аранжировали в оркестре в основном Жора Гаранян, тромбонисты Володя Гринберг и Костя Бахолдин, саксофонист Лёша Зубов. Но львиная доля оркестровок принадлежала, пожалуй, Людвиковскому и Гараняну. Оркестровки делались на достаточно высоком уровне, и порой мелодии, которые приносили композиторы, изменялись до неузнаваемости при помощи наших выдающихся аранжировщиков. Как время показало, они на самом деле оказались выдающимися аранжировщиками — и Зубов, и Гаранян.

В общем, это была очень интересная работа, и оркестр был на достаточно высоком уровне: сегодня я слушал записи советских оркестров 1960-х гг., делая программы для радио, посвященные пятидесятилетию «Мелодии» — оркестр Олега Лундстрема того времени, ВЮ-66, оркестр Иосифа Вайнштейна и оркестр Людвиковского. Пожалуй, единственный оркестр, который по джазовому драйву похож на Людвиковского — это Вайнштейн. Классный оркестр, там тогда играли Константин Носов и Геннадий Гольштейн, который позже у нас немножко работал.



Борис Фрумкин в фильме «Фестиваль джаза», 1967 г. (Центральная студия документальных фильмов, режиссёр-оператор Георгий Голубов). Российский государственный архив кинофотодокументов

Тем, чтобы загружать музыкантов работой самого разного плана, отличался как раз ансамбль «Мелодия».

Вот мы как раз подходим к следующему этапу, к «Мелодии». Оркестр радио был распущен, и я так понимаю, что там сошлось несколько причин: сменился председатель Гостелерадио...

— Это самое страшное. Но он сменился чуть раньше. Вместо обаятельного интеллигентного Николая Месяцева пришёл совсем не обаятельный господин Сергей Лапин с запретами, выросшими из времён железного занавеса и холодной войны. Мы ещё работали какое-то время, полгода или чуть больше. Дирижёром номинально был Георгий Гаранян, но то ли у Жоры на то время не было каких-то больших заслуг, то ли он не был членом Союза композиторов; у него не было никакого звания, у него не было профессионального образования — ведь он окончил Станкоинструментальный институт — но формально, может быть, воспользовались этим поводом. Как бы то ни было, коллектив был распущен.

А как была устроена студийная работа в ансамбле «Мелодия»?

— Это всё было очень просто: на Всесоюзной фирме грамзаписи был редакторский отдел, который определял, что мы должны сделать за месяц. Наше время записи попервоначалу было 100 минут в месяц. Но если люди знакомы с технологией звукозаписи, они понимают, что 100 минут в месяц записать нереально, поскольку работа делается по разделениям. Сначала записывается

ритм-секция, потом записываются духовые, потом делаются какие-то ещё наложения — поэтому практически можно записать сто минут, но в эти сто минут будут входить и все наложения, то есть можно результат уменьшить примерно в три раза, и это не будет ошибкой. Но тем не менее, мы старались этот план выполнять, потому что нам надо было удерживаться в «Мелодии»: мы поначалу были на договоре, и нам надо было как-то закрепить статус.

Редакторский отдел определял, что вот сейчас мы запишем диск заслуженной артистки РСФСР Валентины Толкуновой, а потом у нас будет диск с записью Льва Лещенко, а потом ещё какой-то. А вот здесь вам надо записать какой-нибудь инструментальный диск, давайте выберем ему название, определим, что будет за идея. Иногда мы и сами предлагали.



Борис Фрумкин (за роялем) в ансамбле «Мелодия», 1976 г., Ленинградский джаз-фестиваль. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Нужно сказать, что редакторы были очень образованными, и они были совершенно не чужды какой-то лёгкой джазовой музыки. Владимир Рыжиков, потрясающий редактор; Анна Качалина, недавно ушедшая из жизни — в общем, они в этом деле разбирались и могли даже составить какие-то программы. Но естественно, что наряду с джазовыми дисками — «Ансамбль «Мелодия» играет Дюка Эллингтона», или «Концерт в Бомбее», или «Лабиринт» — наряду с этим появляются диски «Танго Оскара Строка», «Ваши любимые песни», «Популярная мозаика»... Но всё равно в них постоянно встречались какие-то элементы джаз-рока, потому что все мы тогда были воодушевлены ансамблями *Blood, Sweet & Tears* и *Chicago* — в меньшей степени *Chicago*, чем *Blood, Sweet & Tears*, потому что всё-таки *Blood, Sweet & Tears* была более джазовой командой по составу участников и по аранжировкам.

В 1984-м или 85-м г. мы записали диск «Пробный камень», в который вошли две пьесы Николая Левиновского и две моих. Но по истечении некоторого времени выяснилось, что диск выйти по каким-то причинам не может: что-то было стёрто, что-то пропало. Был записан потрясающий диск с аранжировками Николая Левиновского памяти Джона Колтрейна, на котором играли одновременно три саксофониста: Сергей Гурбелошвили, Александр Пищиков и Станислав Григорьев. Это диск тоже никогда не увидел свет. А случилось вот что: в этот момент начались трения между фирмой «Мелодия», которой руководил Валерий Сухорадо, и студией звукозаписи «Мелодия». И эта борьба привела к полному распаду, а поскольку творческой единицей была студия звукозаписи, а финансирующей стороной — фирма «Мелодия», то эти большие противоречия привели к тому, что Сухорадо решил с ОМОНОм завладеть всей фонотекой студии, потому что он увидел в этом реальный капитал. Не будем забывать, что кроме советской поп-музыки, которую не продашь нигде, кроме постсоветского пространства, там есть золото: там есть Эмиль Гилельс, там есть Святослав Рихтер и прочие величины мирового масштаба, и эти записи тогда ещё никуда не были проданы, так что был замечательный способ сделать быстрые деньги... Так вот, господин Сухорадо с ОМОНОм забрал всю фонотеку. Сотрудники, которые лежали на пороге и никого не пускали, были, естественно, отброшены подавляющими силами противника, вся эта фонотека была свалена в мешки и вывезена куда-то на Кутузовский проспект, на склад, который потом был залит водой. Случайно, естественно. Тем не менее, наши два последних диска никогда не увидели свет, что очень обидно.



Программка советско-американской постановки «Sophisticated Ladies», 1988 г. Центр исследования джаза

И вот настал конец «Мелодии». Но перед концом была совершенно удивительная вещь. В 1988 г. Союзтеатр предложил нам провести потрясающую акцию — участвовать в совместном советско-американском проекте, постановке мюзикла «*Sophisticated Ladies*». Это было невероятно... Потому что поработать с бродвейской компанией — и с бродвейским всем! — кроме оркестра, который был наш, только увеличенный до биг-бэнда, и играть оригинальные партитуры Эллингтона... и вообще работать с американской профессиональной командой... и почувствовать, как это здорово и какой это труд! Труд, где нет места внеплановому курению, распиванию кофе и хождению из угла в угол. Где все работают, в том числе

и бродвейские звёзды. Работают как надо. И каждый день за кулисами стоит какой-нибудь человек с кондуитом и записывает все ошибки. И на следующий день, будь ты какая угодно звезда, в десять утра ты уже будешь ножки задираешь, и будешь с вокалистами с педагогами заниматься вокалом, чтобы не ошибиться, и оркестр будет 20 раз повторять одно и то же, потому что свет не попадает туда, куда должен на сцену попасть — это потрясающий опыт, потрясающий.

70 представлений. Москва, Ленинград и Тбилиси. И 40 дней в *Opera House* — *Kennedy Center* в Вашингтоне, причём в субботу-воскресенье по два спектакля... Груз ответственности невероятный, потому что я был пианистом и одним из дирижёров, и играл одновременно, и дирижировал — такие дни бывали. И когда ты не можешь попасть на два деления метронома в темп к тэп-дэнсерам (*чечёточникам*. — К.М.) — это катастрофа. Катастрофа! Потому что они либо задыхаются, либо, наоборот, они чересчур расслабляются. Там темп должен быть идеальный. А тогда не существовало таких электронных супер-методов, как сегодня, чтобы тотчас увидеть точный темп... Ну, в общем, опыт потрясающий. Опыт, который невозможно ничем заменить. И опыт, который лишил меня значительной части здоровья, конечно, тоже. Я в Америке похудел на 12 килограммов, ничего специально для этого не делая, просто от ощущения ответственности и навалившейся проблемности.

И после этой программы, которая заняла 1988–89 гг. практически, применения на «Мелодии» больше не было: две фирмы развалились, у «Мелодии» не было финансирования для содержания оркестра, и мы ничего, ничего не записывали, мы только числились. В этот период мы почти на год уехали работать в Нью-Йорк, в русский клуб «Фёдоров» на Лонг-Айленде... Почти все вернулись в Россию, но несколько человек через два-три месяца уехали обратно в США. Единственный, кто сразу там остался, был тромбонист **Вячеслав Назаров**.

Наверное, для многих это был единственный возможный тогда выход. В 1991 г., когда это произошло, работы у музыкантов просто не было. А у музыкантов уровня **Бориса Козлова**, который сегодня занимает достойное место в иерархии нью-йоркских контрабасистов, или трубача **Саши Сипягина**, который востребован по всему миру и преподаёт в Голландии и Германии... Что им делать-то здесь было? Или Слава Назаров, талантливейший человек, который был и тромбонист, и клавишник, и мог прекрасно петь. Или Серёжа Гурбеловшили, вполне амбициозный музыкант, играющий на десятках инструментов... Все они нашли себя, конечно. Но «Мелодия» себя не нашла... И ввиду этих замечательных событий я в 1991 г. уезжаю на год работать в Грецию, в Афины, как пианист.

Там есть такой потрясающий мюзик-холл, который называется «Дворец Диогена». Там есть лёд на сцене, которая поднимается и опускается, там есть всякие цирковые приспособления — это громадный ресторан со сценой, по-моему, тысячи на две человек, совершенно роскошное заведение. Я играл перед нача-

лом спектакля, «на сбор гостей». Из-под пола на сцену выезжал белый рояль, за которым я уже сидел и играл такой поп-джаз, популярные мелодии, но в основном, конечно, всё американское. Играл я ровно 40 минут, пока собираются гости в зале. Потом рояль так же медленно и печально уезжал вниз, пока я продолжал на нём наигрывать. Это была вся моя работа. Больше делать было ничего не надо. И платили за это замечательно. Кроме того, что я проживал на берегу, в Палео Фалиро — это район, прилегающий прямо к морю, в прекрасной гостинице в 30 метрах от воды, и наверху бассейн, и вместе с женой — почему нет?

Потом мы приехали в Москву. У нас была беда, моя жена в Афинах сломала ногу, чудовищный открытый перелом, делали четыре операции. И пока мы сидели в Москве, я вынужден был что-то делать: я играл у Арчила Гомиашвили в «Золотом Остапе», просто играл весь вечер, любую музыку, какую играют пианисты. А после этого мне предложили работу в Цюрихе, в одном из ресторанов, и я взял с собой барабанщика **Ивана Юрченко**, двух контрабасистов — сначала работал **Лёша Исплатовский**, потом приехал **Игорь Кондур**; а на саксофоне играл **Виктор Подкорытов**. Мы там тоже проработали долго, месяцев восемь. Больше было нельзя, потому что по швейцарским законам, если б я проработал на день больше, они должны были мне предоставить вид на жительство. Поэтому они обычно стараются уложиться до последнего дня.

Это был 1994 г., начало 1995-го. Мы вернулись с женой в Москву, и я по-прежнему не увидел никаких перспектив, и мой двоюродный брат, который уже получил разрешение на переезд в Федеративную Республику Германия, сказал: «А что вы сидите-то? Ничего же не будет» — а он был очень информированный, и мы подумали: действительно, чего же мы ждём...

Может быть, это была ошибка. Сейчас я это понимаю. Но в то время я настолько привык к жизни вне России, я приезжал сюда только для того, чтобы прожить здесь три-четыре месяца, потратить деньги, которые мы заработали, и опять куда-то ехать... что я как-то не увидел перспективы. Наверное, это была моя большая ошибка. Не знаю, как сложилась бы жизнь... Короче, мы приняли решение эмигрировать, подали документы и очень быстро получили разрешение.

В феврале 1996-го мы с женой уехали сначала в Кёльн, где замечательно жили. Там был прекрасный джазовый клуб *Melody*, в котором была куча друзей. Были джазовые знакомства с прекрасными музыкантами, с контрабасистом Джоном Голдсби, который играет в *WDR Big Band* — кстати, у Джейми Эберсолда в его «джазовых минусовках» для студентов есть очень много треков с его контрабасом. В Кёльне жил тогда голландский барабанщик Ханс Брабер. Мы с ними выступали в 1997-м и 99-м гг. на джаз-фестивале *Jazz Rally* в Дюссельдорфе, ну и на каких-то менее крупных немецких фестивалях. Это был джаз, но работы не было. Поэтому, когда предложили постоянную работу в отеле, я переехал

в Берлин. Ну, вы знаете, как у русских: у нас же ведь всегда очень много эмоций... Я обращаюсь к Браберу: «Ханс, мне предлагают работу в Берлине...» Он говорит: «Постоянную? И что же?» — Я говорю: «Ну как же, вы-то здесь, друзья здесь...» — Он говорит: «А работа?» — Я говорю: «А работа в Берлине...» — «В чём же проблема?» Им это непонятно!

Короче говоря, переехали в Берлин, где была постоянная работа, и эта работа продолжалась практически до 2006–07 гг. А в 2006-м в отеле, где я играл, появился Михаил Ефимович Швыдкой (*в то время — председатель Федерального агентства по культуре и кинематографии. — К.М.*). Он человек очень воспитанный: подошёл к роялю, поздоровался. Примерно через две недели или через месяц он опять появился, опять поздоровался. Мы поговорили три минуты, и он говорит: «Обидно же... Так неправильно. Надо что-то делать!» Я ответил: «У меня давно есть мечта. Я мечтаю сыграть со струнным оркестром со своим джазовым трио». А к тому времени я сотрудничал с потрясающим нидерландским контрабасистом по имени Мариус Беетс. Швыдкой заочно познакомил меня с Юрием Башметом, а потом Башмет был на гастролях в Германии, я с ним познакомился уже лично, и возник проект с Беетсом и оркестром Башмета, который состоялся в октябре 2006 г.

После этого в Москве мы встретились с Михаилом Ефимовичем в его кабинете, и он говорит: «Надо и дальше продолжать что-то». А к тому времени от своего приятеля Юры Якушева, покойного, к сожалению, — потрясающего аранжировщика, который делал очень много аранжировок для проекта с Башметом — узнал, что после ухода Гаряняна с поста руководителя оркестра пусто место у Лундстрема (*после смерти Олега Леонидовича Лундстрема его оркестр некоторое время возглавлял Георгий Гарянян. — К.М.*). А говорят ведь, свято место пусто не бывает. По Марио Пьюзо: мне было сделано «предложение, от которого нельзя отказаться». Наверное, вот этот пост и то, что я истосковался по работе с живым оркестром, с живым большим делом — наверно, это для меня было решающим.

Хотя сначала я очень остерегался, и мы сначала договаривались с тогдашним директором оркестра, Александром Петровичем Брыксиным, о том, что я буду «полгода здесь, полгода там», и он говорил: «Конечно, конечно, всё так и будет» — но так оно не было, потому что оркестр требует ежедневной работы, и поднимать надо было оркестр, честно говоря. Этот перерыв после ухода Гаряняна, наверное, тогда очень сказался на классе: надо было много работать. Оркестр попросту разболтался. Механизм надо смазывать, иначе он перестаёт правильно функционировать.

Надо правильно репетировать, правильно мотивировать музыкантов. Нельзя, чтобы музыкант, как на записи в 1940-е или 50-е гг., когда время записи было ограничено тремя минутами, вставал, играл восемь тактов — и всё. Надо,

чтобы люди играли длинные соло, в которых они могут высказаться: любой джазовый музыкант, играет ли он второго альтя или третьего тромбона — он всё равно внутри себя солист. Ради чего он вообще пошёл в этот самый джаз? Он пошёл в этот самый джаз, чтобы высказать то, что у него наболело. Или поделиться своей радостью. Ну, в общем, каким-то образом он должен общаться с народом. Поэтому мне кажется, что самое главное — это дать оркестру мотивацию. Тогда он начинает сам действовать в правильном направлении, появляется интерес. И как только ты чувствуешь, что этот интерес теряется, надо придумывать что-то.

Я думаю, что Олег Леонидович Лундстрем обладал этим качеством в полной мере, он понимал, что надо вливать новую кровь — не обязательно новых людей вводить, но придумывать какую-то фишку, чтобы заинтересовать музыкантов..



Борис Фрумкин: интервью для фильма «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

Николай Левиновский (р. 1944)

Молодому поколению слушателей **Николай Левиновский** известен главным образом как музыкальный руководитель, аранжировщик, автор и/или оркестровщик значительной части репертуара **Московского джазового оркестра под управлением Игоря Бутмана**. Но история джазмена Левиновского началась задолго до создания этого оркестра. Николай Яковлевич родился 14 декабря 1944 г. в Саратове в семье оперных артистов, окончил там консерваторию по специальностям «композиция» и «музыковедение». Джазовое образование в СССР в то время получить было негде — точнее, музыканты получали его дистанционно, путём прослушивания программы «Час джаза» ведущего Уиллиса Коновера на радио «Голос Америки», которое на коротких волнах в ночное время было хорошо слышно в Советском Союзе. Посещал «консерваторию Коновера» и Николай Левиновский.

Уже в начале 1960-х он выступал в Саратове как джазовый пианист. В 1967–69 гг. его квартет — саксофонист **Владимир Коновальцев**, барабанщик **Виктор**



Николай Левиновский, конец 1970-х. Фото: Александр Смирнов. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Епанешников и басист Николай Николенко — а также Саратовский джаз-оркестр п/у Николая Левиновского становились лауреатами джазовых фестивалей в различных городах СССР. В конце 1960-х он переехал в Москву — сначала, вместе с тремя другими музыкантами квартета, как участник оркестра Эдди Рознера; вскоре Левиновский стал музыкальным руководителем оркестра и оставался им до того момента, когда

в 1971 г. Рознер оставил коллектив ради создания своего последнего оркестра в Гомельской филармонии. Работал Левиновский и в других известных коллективах. Его аранжировки исполняли оркестры Олега Лундстрема, Анатолия Кролла и другие известные биг-бэнды. В 1974 г. для концерта памяти Дюка Эллингтона по заказу Лундстрема он написал аранжировку популярнейшей темы, позывного «Часа джаза» Коновера — «*Take the A Train*», автором которой был аранжировщик оркестра Эллингтона Билли Стрейхорн. Эта аранжировка оставалась в репертуаре оркестра Олега Лундстрема в течение трёх десятилетий и вошла в выпущенный фирмой «Мелодия» в 1976 г. двойной альбом «Памяти мастеров джаза». В 1977 г. его эллингтоновская часть вышла также отдельным диском под названием «Памяти Дюка Эллингтона». Исполняли её и другие оркестры.

Пик известности Левиновского — это период с 1978 по конец 1980-х гг., когда он руководил одним из первых профессиональных филармонических джазовых составов советской сцены (и одним из самых популярных джазовых коллективов в СССР) — ансамблем «Аллегро». Этот коллектив специализировался на бурно развивавшейся в те времена стилистике фьюжн, хотя джазовый элемент, особенно в соло духовиков ансамбля, звучал в музыкальной ткани ансамбля постоянно: звуки электронных клавиш и электрогитар не вытесняли джазовый язык.

Квintет Николая Левиновского — название «Аллегро» появилось чуть позже, в 1978 г. — был одним из первых советских джазовых ансамблей, которые во второй половине 1970-х были «тарифицированы», то есть получили право на работу в государственной гастрольно-концертной системе именно как джазовые ансамбли со своей концертной программой, а значит — доступ к десяткам больших филармонических залов по всей стране, с возможностью выступать не «номером» и даже не «отделением», а полным концертом. Вот как Николай

Яковлевич рассказывал в интервью для фильма «ДЖАЗ 100» историю начала своей деятельности в качестве руководителя официально «тарифицированного» коллектива:

«Мы поехали на наши самые первые гастроли никому не известные, абсолютно. Никто ничего не знает, рекламы-то никакой не было. И никакого выхода не было. И вдруг мы официально едем на гастроли. Приезжаем, как сейчас помню, в город Томск. Дело было предновогоднее. Холод был собачий. Мороз — птицы падали на лету. Едем из аэропорта на этом холодном трясучем филармоническом автобусе, внутри сидит в шляпе администратор, кто нас встречает, и вдруг он говорит: “Слушайте, ребята, а кто вы такие?”

Я говорю: мы джазовый ансамбль, а почему вы спрашиваете? Что вас интересует-то, собственно? Он говорит, да меня интересует вот что: мы вас в филармонии не знаем, никто о вас не имеет представления, а на пять концертов все билеты проданы. Вот так вот, как говорится, сарафанное радио работало. Никто ничего не знает, но как только вывесили афишу “Джаз-ансамбль Левиновского” — пять концертов было битковых в зале филармонии, там на 800 человек зал, как сейчас помню. И вот тут мы почувствовали себя окрылённо, потому что мы действительно увидели живьём, воочию, что джаз нужен публике, она им интересуется, и она на эти концерты пойдёт. И мы укрепились в своём сознании, и с этого времени в течение ближайших пяти, шести, семи лет мы себя уверенно чувствовали — мы гастролёры, причём так называемые “кассовые” гастролёры...»



Обложка альбома «В этом мире» ансамбля Николая Левиновского «Аллегро», ВФГ «Мелодия», 1982 г.



Обложка альбома «Сфинкс» ансамбля Николая Левиновского «Аллегро», Mobile Fidelity Sound Lab, 1986 г.

Помимо постоянных гастролей по Советскому Союзу, ансамбль «Аллегро» участвовал также в международных джазовых фестивалях в Финляндии, Нидерландах, Франции, Германии, Индии, Шри-Ланке, Югославии, Дании, Португалии и других странах. Советская дискография Николая Левиновского включала восемь виниловых LP, разошедшихся тиражами в 40–50 тысяч экземпляров. Один CD («Sphinx», 1986) был издан также в США компанией *Mobile Fidelity Sound Lab*.

В этом коллективе участвовали выдающиеся советские джазовые солисты той эпохи — трубач Александр Фишер, тромбонист Вячеслав Назаров, саксофонисты Владимир Коновальцев, Александр Закарян, Сергей Гурбеловшвили и многие другие музыканты. Именно «Аллегро», кстати, стал последним в СССР местом работы саксофониста Игоря Бутмана: придя в «Аллегро» в декабре 1984 г., он сменил альт-саксофон на тенор, на котором с тех пор так в основном и специализируется, и именно из «Аллегро» в 1987 г. отправился на учёбу в колледж Бёркли в США.



Ансамбль «Аллегро»: Александр Фишер, Николай Левиновский, Игорь Бутман. Около 1985 г. Коллекция Игоря Бутмана

Примерно в это время начался кризис советской филармонической системы, связанный с общей либерализацией экономики в стране. Частная инициатива, частное предпринимательство в 1986–87 гг. перестали быть уголовно наказуемыми преступлениями, как это было с момента окончания «новой экономической политики» в конце 1920-х гг. и до прихода к власти Михаила Горбачёва в 1985-м. Появилось и частное предпринимательство в гастрольно-концертной деятельности. И тут выяснилось, что низкопробная поп-музыка продаётся лучше, чем даже рок, и уж точно гораздо лучше, чем джаз и другие сложные формы профессионального музыкального искусства. При этом организация гастрольно-концертной деятельности перестала зависеть от «худсоветов», которые до 1986–87 гг. определяли репертуарную политику в гастрольной индустрии. А это означало, что производители этой низкопробной продукции получили такой же доступ к филармонической системе, что и «тарифицированные» обладатели официального статуса штатных коллективов филармоний и концертных организаций. Мало того, это означало, что артисты теперь получают не жёстко установленные государствен-

ными органами доходы согласно своей «тарификации», а свободно определяемые рынком гонорары! И, конечно же, эти гонорары у максимально доступной, максимально простой для восприятия поп-музыки оказывались многократно больше, чем у представителей «серьёзных» направлений, в том числе джаза. Мало того, на запредельную доходность гастрольной деятельности тогдашних поп-кумиров, типа группы «Ласковый май», обратили внимание воротилы подпольного, криминализованного бизнеса, а, значит, — и организованная преступность. И всё это привело к тому, что уже к концу 1980-х работа в государственных концертных организациях перестала гарантировать джазовым музыкантам не только достойную оплату, но и вообще занятость: чем дальше, тем больше концертные площадки оказывались заняты непрерывно гастролирующими исполнителями популярных песен...



Николай Левиновский. Около 1988 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Левиновский вспоминал об этом в интервью для фильма «ДЖАЗ 100», снятом летом 2021 г.:

«...потом, в середине восьмидесятых годов, всё стало потихонечку затихать, и я стал это замечать. Публики становилось меньше и меньше: раньше мы, скажем, приезжали в город Саратов на пять концертов и играли пять аншлагов, и ещё филармония дополнительный шестой делала, потому что публика хотела ещё. А через шесть лет мы уже приезжали на три концерта, и так... "so-so". Видно было, что интерес к джазу гаснет. Но вместе с тем в советском обществе возникает интерес к другому — не к джазу... Ну вот и всё. Расцветала вся наша заграничная гастроль, и в параллель увядала наша советская джазовая жизнь. Достаточно сказать, что в течение 1989 г. у нас не было ни одного концерта на территории Советского Союза. А всё, что мы делали, мы делали за рубежом. Мы уже много где выступали, и в 1989-м поехали ещё раз в Финляндию, ещё раз в Индию, мы поехали в Португалию, мы поехали в Данию, мы поехали в Западную Германию. Вот так! В Югославию мы поехали — всё только за рубеж. Приехали из одной поездки,

оклемались, собрали чемоданы – и в следующую. А в Союзе ничего не происходило, всё затихло.

И тогда я принял судьбоносное решение эмигрировать в Америку. Теперь вы со мной разговариваете, через 30 лет после этих событий, как с американским гражданином, прошедшим уже, как говорится, американские огни, и воду, и медные трубы. Ну может, о медных трубах слишком громко, но огни и воду точно прошёл...»

С начала 1990 г. Левиновский живёт в Нью-Йорке. Там его зовут Ник Левиновски (*Nick Levinovsky*). Перипетии ранних стадий американской истории Левиновского хорошо описаны в его интервью, опубликованном в книге Аркадия Петрова «Джазовые силуэты» (1996):

«Поначалу всем без исключения трудно... В Нью-Йорке никого и ничем нельзя удивить. Лишь немногие европейцы могут тут закрепиться. Правда, американцы, в свою очередь, часто бегут в Европу или Японию: заработать на жизнь, получить свою порцию славы и успехов...

...В Америке я появился в январе 1990 года. И сразу почувствовал в себе лёгкий азарт – желание попробовать свои силы и немедленно приступить к какому-либо делу. Я помню, что прошло три дня и я стал нервничать: “Как так – уже три дня миновало, а я ещё ничего не сделал!” И – не зная толком языка, города, страны – нырнул, как в омут, в здешний джазовый мир. Узнал по газете, где какие клубы, посмотрел, куда можно войти бесплатно. Нырнул. Пришёл на первый свой джем-сешн.

Что же это такое здесь? Высочайшая степень ответственности, мобилизация всех сил, стремление сыграть наилучшим образом. Каждый воспринимает джем не только как возможность поиграть, но и как шанс: может, кто-то его заметит, даст работу, пригласит в ансамбль. Меня это поразило. Я вспомнил наши расхлябанные джемы, где играешь без напряжения и внутренней ответственности – на старых записях, на штампах. Сыграешь удачно – хорошо, сыграешь плохо – это тебе тоже ничем не грозит. Здесь к джемам совсем иное отношение. Музыканты (чаще молодёжь или 30–40-летние люди, но без имени), высокого, реже среднего уровня (встречаются и высочайшего!) играют, отдавая все силы, – тем более что сыграть дают всего один раз. Одну вещь. Более того – выбор партнёра не зависит от музыканта, его вызывают по списку, в очередь. Он не знает, с кем будет музицировать и что будет играть. Абсолютно! Это очень острая ситуация, и если ты к ней не готов – лучше уйти. Потому что иначе ты просто шлёпнешься. Разумеется, тебе никто не скажет грубого слова, тебе мило улыбнутся. Ты услышишь: “О-кей, вери найс!” Но это будет означать, что ты про-

валился, что ты не знаешь дела — и на тебе как музыканте поставлен крест (ну — временно).

Кстати, о темах, о проблеме стандартов, то есть общеизвестных мелодий. Играть на джемах вещи типа *“On Green Dolphin Street”*, *“Summertime”* или *“Bye, Bye, Blackbird”* считается дурным тоном, детским садом. Школьным уровнем. На джемах играют темы Уэйна Шортера, Хёрби Хэнкока, Билла Эванса, Бенни Голсона, Телониуса Монка. Причем — не *“Straight, No Chaser”* или *“Round Midnight”*, а что-либо позаковыристей, например — *“Паннонику”*, *“Ruby, My Dear”*... У нас в Союзе на джемах звучит полтора-два десятка тем и столько же блюзов. Здесь исполняют более сложную музыку, и даже если стандарты — то со сложными гармониями, многочастные...

Итак, на своем первом джеме я дождался своей очереди. Вышел, сыграл (по счастью, тема попалась знакомая). Сыграл вроде бы неплохо, “на вдохновении”. Только сошёл со сцены и сел за свой столик допить чашку кофе — как ко мне подошли несколько музыкантов. Пожимают руки, поздравляют: “Кто ты? Откуда?” По их глазам видел, что это не просто комплимент. Они оставили мне целую пачку визитных карточек. “Звони!” Я ликовал: успех! Заметили! Вероятно, будет работа! Боже мой, каким я был наивным... Позже Валера Пономарёв и Толя Герасимов, наши “старые” эмигранты, просветили меня: это они ждут, что я им позвоню и предложу работу! По моей игре они приняли меня за известного, возможно — процветающего исполнителя. Теперь у меня таких визиток многие десятки, и я раздаю свои. Это обычный здесь межмузыкантский ритуал...

...Стал писать аранжировки для одного полупрофессионального состава. Такая работа неплохо меня подкармливала. Это ведь моя привычная стихия — живые люди, — конечно, я пишу для них попроще, не так, как писал, скажем, для оркестра Лундстрема...

Меня стали приглашать на танцевальные вечеринки. Потом объявился Игорь Бутман, бывший мой музыкант, который очень неплохо чувствует себя в Бостоне. На уикэнды я стал ездить в Бостон. Пять часов на автобусе, 40 долларов в оба конца (если билет туда и обратно, он чуть не в два раза дешевле). Деньги я получал у Бутмана небольшие. Но наш квартет играл в дорогом отеле. Играли мы джаз, приходила “наша” публика, у нас был успех. Работа регулярная. Не каждый здесь такое имеет... Даже среди американских музыкантов. Кстати, почему?

Дело в том, что Игорь правильно поставил дело. Он нравится слушателям. Здесь вообще нужно нравиться: публика не выложит ни доллара, если ей что-то не нравится. Она никогда не пойдёт туда, где ей

плохо и скучно. Игорь же сумел своей игрой, своим обаянием, умением непринуждённо поговорить с аудиторией, пошутить — создать такую атмосферу, что на его программы ходят. Я ему помогаю в этом. И я благодарен, что он выбрал именно меня. Ведь в Бостоне полно классных пианистов, здесь знаменитый джазовый колледж, да он мог и из Нью-Йорка пригласить любого...

...Музыкант в Америке должен нравиться. Угрюмые зазнайки, которые вечно хмурятся и вечно всё ругают, — такие люди успеха не имеют: здесь совсем иной стиль. С публикой надо дружить, надо ей улыбаться, общаться с ней, шутить. В Америке джаз вовсе не какое-то чопорное, величаво-значительное действие, не философский трактат. Это “энтертейнмент”, то есть развлечение, увеселение...»

К началу нового столетия дела Левиновского в Нью-Йорке шли вполне неплохо: у него была и собственная фирма грамзаписи **NLO Records**, и свой биг-бэнд, и малые составы, которые играли авторскую музыку своего лидера в известных нью-йоркских клубах.



Николай Левиновский у себя дома в Нью-Йорке, 2000 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

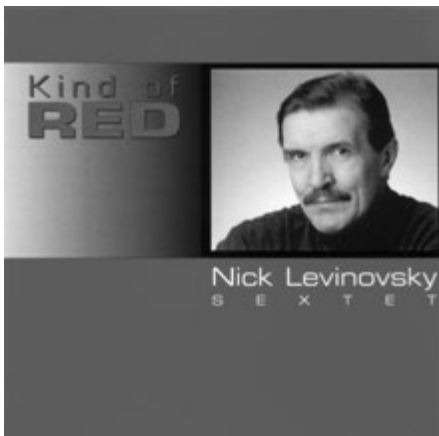
В интервью автору этих строк для «Джаз.Ру» весной 2000 г. Николай Яковлевич рассказывал о своей жизни и работе в «столице мирового джаза»:

«Нью-Йорк — это, пожалуй, та единственная в мире лакмусовая бумажка, на которой проявляются настоящие бойцовские качества подготовленного джазового музыканта. Я ездил по многим странам мира, выступал на многих фестивалях в больших и малых

европейских городах с очень именитыми европейскими музыкантами, которые вполне уверенно себя чувствовали в своих родных Копенгагенах, Варшавах, Парижах и так далее. Здесь всё по-другому. Сюда ты приезжаешь и начинаешь проходить весь этот путь на джазовую Голгофу (или на джазовый Олимп, как хотите) с самого начала. Высокий уровень! Высокий уровень подготовки музыкантов, высокая степень ответственности в отношении к своему делу. Если кто-то чего-то хочет здесь добиться, обладает достаточной степенью амбициозности, он относится ко всему очень серьёзно. Он готовится, он работает денно и нощно, он учит всё, он в полной форме как исполнитель. Он правильно

относится ко всему, даже к тем временным трудностям и неудачам, которые встретятся ему на пути. А главное — что Нью-Йорк учит, как себя вести с точки зрения профессиональной джазовой этики...

Когда мы с Кэтлин Дженкинс создали биг-бэнд и сделали первую запись (которая потом стала нашим первым компакт-диском "Listen Up!"), ни о каком лейбле не было и разговора, потому что мы думали, что пойдём обычным путем — предложим тем, другим, третьим, четвертым... и в результате какая-то компания возьмет и выпустит этот диск. Попробовав это и увидев, что это не так просто, что заинтересовать кого-то, может быть, и можно, но это потребует огромного времени и никаких нет гарантий — мы потеряли терпение и решили выпускать этот диск сами. Вот, собственно говоря, выпуск этого диска и ознаменовал рождение нашего лейбла. А выпустив его, мы сразу столкнулись со всеми сопутствующими моментами этого бизнеса. Ведь для диска нужно искать дистрибьюцию. Серьезную, профессиональную. А дистрибьюторы говорят: мы с удовольствием будем работать, господа, но у вас в каталоге только один альбом... пожалуйста, увеличьте ваш каталог до нескольких дисков, тогда мы будем с вами работать. Тут уж хочешь, не хочешь — надо продолжать: назвался груздем, полезай в кузов. И мы решили работать дальше. Сейчас мы выпускаем уже третий компакт-диск. Может, для кого-то эти количества — первый, второй, третий — прозвучат наивно (для тех, кто выпускает по двадцать дисков в год), для них это, может быть, не показатель, но для нас... Ведь вся компания — это вот Кэти и я. Я — как бы художественный руководитель, а Катерина Ивановна — она executive producer, контролирует деловую сторону. Для нас это показатель...»



Обложка альбома «Своего рода красный». NLO Records, 2000 г.

Третий диск лейбла NLO Records, о котором говорит Левиновский, назывался «Kind Of Red». Он вышел на его лейбле весной 2000 г. и был записан в составе секстета: сам лидер на рояле, плюс Шеймус Блэйк (тенор-саксофон), Конрад Хервиг (тромбон), Джин Джексон (ударные) и два «русских американца», трубач Александр Сипягин и контрабасист Борис Козлов. Как обычно у Левиновского, название непростое: самый популярный альбом великого трубача Майлза Дэйвиса

назывался «*Kind of Blue*», «Своего рода блюз». Ну а русских, как известно, в Америке поголовно записывали в «красные». Вот Николай Левиновский, живущий в Нью-Йорке русский, и назвал альбом и его заглавную пьесу «Своего рода красный», «*Kind Of Red*».

А в середине 2000-х началась работа с биг-бэндом Игоря Бутмана. Саксофонист Бутман и пианист Левиновский нередко пересекались в Америке, в 1990-е играли в ненадолго возрождённом на американской земле составе «Аллегро», вместе работали в нью-йоркском ресторане «Самовар», который в начале 1990-х некоторое время был средоточием сообщества русских «джазовых эмигрантов» в Нью-Йорке. Но в 1996 г. Бутман вернулся в Россию, а в 1998-м создал собственный биг-бэнд. И после смерти аранжировщика **Виталия Долгова** летом 2007 г. именно Левиновский стал «музыкальным руководителем», то есть, прежде всего, основным аранжировщиком биг-бэнда Игоря Бутмана.

Ещё за три месяца до смерти Долгова, в апреле 2007 г. на фестивале Анатолия Кролла «Российские звёзды мирового джаза» в концертном зале Центра Павла Слободкина, оркестр Бутмана уже играл авторские пьесы Левиновского, которыми дирижировал сам прилетевший из Нью-Йорка автор: «Маленькая фестивальная», «Звонили звоны в Новгороде», «Русская страсть», «Москва в три часа утра» и др. Став музыкальным руководителем оркестра, Левиновский пред-



Николай Левиновский в составе Московского джазового оркестра Игоря Бутмана, 2012 г. Фото: Владимир Кобицын. «Джаз.Ру»

ложил оркестру обширный новый репертуар. В 2010 г. на фестивале «Черешневый лес» в концертном зале им. Чайковского состоялась премьера симфонической сюиты «Шехеразада» Н.А. Римского-Корсакова в джазовой аранжировке Николая Левиновского; запись этого выступления, в котором, помимо биг-бэнда Игоря Бутмана, участвовали американские солисты — гитарист Питер Бернстин, трубач Шон Джонс, тромбонист Джеймс Бёртон и супруга Левиновского, вокалистка Кэти Дженкинс — легла в основу альбома «*Sheherazade's Tales*», выпущенного лейблом *Butman Music Records* в 2011 г.

А в 2012 г. оркестр сменил название и статус: теперь это **Московский джазовый оркестр** под управлением Игоря Бутмана. Николай Леви-

новский не только писал аранжировки для коллектива, но после ухода из оркестра пианиста **Антон Баронина** регулярно гастролировал с оркестром и с квинтетом/квинтетом Игоря Бутмана как пианист, пока в 2017 г. его не заменил в этом качестве молодой музыкант **Олег Аккуратов**.



Обложка альбома «Особое мнение». Butman Music Records, 2014

Билл Эванс (оба — ветераны фьюжн-составов легендарного трубача Майлза Дэвиса), плюс один из сильнейших электрогитаристов более молодого фьюжн-поколения — Митч Стайн, а также, собственно, сам Игорь Бутман: он на альбоме не только саксофонист, но и продюсер. Записал и свёл этот альбом один из самых известных американских звукорежиссёров Джеймс Фарбер на нью-йоркской студии *Avatar*, одной из лучших в мире для записи джаза и фьюжн...

Интересующимся подробностями биографии Николая Левиновского рекомендую две его автобиографические книги: «Держи квадрат, чувак!» (Liberty Publishing House, Нью-Йорк, 2007) и «Как вам нравится в Америке?» (ПРОЗАиК, Москва, 2010). Журнал «Джаз.Ру» писал в рецензии на вторую из этих книг в 2010 г.:



Николай Левиновский и Игорь Бутман, июнь 2022 г. Фото автора

В 2014 г. на *Butman Music* вышел авторский альбом Николая Левиновского и Московского джазового оркестра «**Special Opinion**». Музыка Левиновского в его собственных аранжировках прозвучала на альбоме в расширенном составе Московского джаз-оркестра: в его записи участвовали звёзды современного джаз-рока и фьюжн — Дэйв Уэкл на барабанах и Том Кеннеди на электробасу, солировали трубач Рэнди Бреккер (один из легендарных джаз-рокеров *Brecker Brothers*), гитарист Майк Стерн и саксофонист

«...было бы интересно увидеть обе части повествования под одной обложкой — “Держи квадрат, чувак!”, как уникальный документ отечественной джазовой истории, безусловно заслуживает

переиздания в России, а первые, автобиографические главы из “Как вам нравится в Америке?” стали бы естественным и важным дополнением к волнующей истории жизни одного из самых ярких российских джазовых музыкантов, рассказанной им самим».

Такое издание до сих пор не появилось, а жаль: Николай Левиновский — не только выдающийся музыкант, но и одарённый литератор. Его взгляд на ту часть истории джаза в России, которой он был не только свидетелем, но и одним из ключевых участников — изложенный, как обычно у него, резко, пристрастно и абсолютно честно — важный и ценный материал для изучения обстоятельств развития джазового искусства в нашей стране.

Анатолий Герасимов (1945–2013)

«В Нью-Йорке обосновались три бывших московских саксофониста. Сермакашев, Пономарёв и Герасимов. Нелепо брать в Тулу — самовар. А в Нью-Йорк — саксофон. Однако Сермакашев играл у Мела Льюиса. Пономарёв — у Арта Блэйки. Герасимов записал пластинку с Эллингтоном»

Сергей Довлатов «Марш одиноких», 1983

Писатель Сергей Довлатов несколько подправил реальность, чтобы добиться более стройного образа: Валерий Пономарёв — всё-таки не саксофонист, а трубач. Но из тех, кто покинул СССР в начале 1970-х, эти трое в нью-йоркской «табели о рангах» тех лет действительно поднялись относительно высоко. Но двигались они в совершенно разных направлениях. Пономарёв больше всего на



Анатолий Герасимов, 1998 г.
Фото: Павел Антонов. «Джаз.Ру»

свете хотел играть в ансамбле барабанщика Арта Блэйки *The Jazz Messengers* — он и попал к Арту Блэйки, а через него вошёл, если и не в элиту американского джаза, то, во всяком случае, в число очень уважаемых и известных джазменов. История Владимира Сермакашева стала основой сценария известной американской кинокомедии с элементами мелодрамы, вышедшей в 1984 г. — «Москва на Гудзоне», с Робинот Уильямсом в главной роли русского саксофониста-эмигранта. Что же до Анатолия Герасимова, то его путь оказался ещё прихотливее.

Впрочем, начнем по порядку. Анатолий родился в Москве в 1945 г. Учился в музыкальной школе — это его единственное

формальное музыкальное образование. В четырнадцать лет впервые услышал джаз — и в шестнадцать уже заиграл его сам. В семнадцать — дебютировал на московской джазовой сцене: одним из первых его составов был ансамбль с пианистом Игорем Брилем. Он переиграл буквально всё и со всеми. Быстро освоил не только тенор- и сопрано-саксофоны, но и флейту: один из пиков его ранней джазовой карьеры — поразившее тогдашнюю джазовую публику лиричное флейтовое соло в его авторской композиции «Белый снег» на Московском джаз-фестивале 1968 г., соло, о котором даже написали в газете, для тогдашнего московского джаза — случай редкий. Несколько лет катался из Москвы в Тулу и обратно по несколько раз в неделю — репетировать и выступать с джаз-оркестром Тульской филармонии под руководством Анатолия Кролла. Вообще много ездил — прежде всего по стремительно увеличивавшимся тогда в числе джазовым фестивалям: Герасимов был очень лёгким на подъём человеком.



Анатолий Герасимов исполняет свою пьесу «Белый снег» на V Московском джаз-фестивале, 1968 г. Фото: Михаил Кулль. Центр исследования джаза

Это, кстати, портило ему трудовую книжку: то сам перейдёт из одного ресторанный ансамбля, где зарабатывал на жизнь, в другой; то уедет на фестиваль, а приятель, которого попросил подменить в ресторанном ансамбле — подведёт, и по возвращении следует увольнение за прогулы, хоть и не свои... Известна такая джазовая байка (Алексей Баташёв даже привёл её на обложке первого в России винилового диска Герасимова, вышедшего на «Мелодии» в 1989 г.):

«Кадровик спрашивает саксофониста:

— Почему вы так часто меняете работу?

— Я не меняю, — отвечает Толя, — я как был саксофонист, так и остался.

— А почему вы улыбаетесь? — начинает гневаться кадровик.

— А что мне, плакать?»

Миф это, или так и было, но на Герасимова очень похоже.

Наступает 1973 г., положение с работой становится критическим, и тут Анатолий вдруг эмигрирует. Вот как он об этом рассказывал в интервью, которое дал автору этих строк на московской радиостанции «Ракурс» в 1996 г.:

— Произошло это очень неожиданно, внезапно. Мы все хотели куда-то поехать, посмотреть, то да сё... люди уезжали в то время в основном в Израиль... и вдруг в один прекрасный день приходит почтальон и приносит мне вызов в Израиль. И я подумал... не помню, два дня или день... и решил подавать в ОВИР. Сначала мне отказали, я пошёл на следующий день — и у меня всё приняли. И где-то через три месяца я уехал. Всё так скоропостижно случилось, что я не успел задуматься... В Тель-Авив меня, конечно, не пустили, потому что я не еврей. Я оказался в Риме... А потом в Нью-Йорке. Я стал ходить — туда, сюда... Встретил много тех, кто был в Москве, из оркестра Тэда Джонса — Мэла Льюиса, кого-то ещё, кому-то позвонил, пришёл в тот клуб, другой клуб... даже стал работать на второй месяц. Где-то год, даже меньше, было тяжёлое время. На второй месяц я подумал: куда же я попал?... Сама атмосфера, образ жизни — всё-таки всё чужое. Я жил в одном доме в Гринвич-Вилледж, там туалет был на дворе... то есть не на дворе, конечно — на лестничной площадке. Меня это очень поразило, я думал — в Америке такого не должно быть. Ванна стояла в кухне...

Старался заработать музыкой. Не всегда получалось. Преподавал. В Нью-Джерси, в Джерси-Сити была такая... даже не музыкальная школа, а что-то вроде дома культуры; я там преподавал музыку детям, взрослым — где-то с полгода.

С музыкантами Эллингтона мы встретились, когда они были в России в 1971-м. И как-то поддерживали связь — то мне открытки пришлют, то да сё... и когда я выехал, то я послал открытку Мерсеру (*Мерсер Эллингтон — сын Дюка Эллингтона и трубач его оркестра. — К.М.*) о том, что я в Италии. И они были в Италии, потом оказалось, что искали там меня. А потом я приехал в Нью-Йорк, но как-то не хотел себя навязывать. А потом я чисто случайно шёл около Рокфеллер-центра и вижу — стоит Дюк. Подойти — не подойти? Сказать “привет”? Поздороваться? Ну я подошёл и... он меня вспомнил. Сказал: “О, мы здесь играем, в *Rainbow Room*. Приходи!”

И я пришёл на следующий день, и поиграл. Они мне говорят: ну мы тебе позвоним. Я подумал: здесь все так говорят, “мы тебе позвоним”... Но почему—то они позвонили! Сказали: «Приезжай в Чикаго, на запись...»

Дорога в Америку была не прямой: эмигранты, на пересадке в Вене заявившие о нежелании лететь в Израиль, должны были дожидаться разрешения

на въезд в США. В то время таких эмигрантов направляли ожидать своей участи в Италию, и в Риме московский саксофонист тоже не бездельничал — все три месяца играл в ансамбле джазового пианиста Романо Муссолини, младшего сына бывшего главы итальянского фашистского режима. Анатолий гастролировал с ансамблем Муссолини-младшего по Италии и даже записался в фонограмме фильма, посвященного матери Романо, супруге покойного дуче Бенито. Итальянцы народ терпимый, так что семья дуче смогла вернуться из эмиграции уже в 1951-м; все сыновья Муссолини любили джаз, но только Романо стал профессиональным музыкантом.

Как вы поняли из фрагмента интервью, в Нью-Йорке Герасимов попал в оркестр Дюка Эллингтона. Правда, Дюк вскоре умер, руководство оркестром взял на себя его сын — Мерсер. Тем не менее оркестр существовал ещё довольно долгое время, и Герасимов в нём работал — есть даже пластинка 1974 г. «*Continuum*», где он играет соло на теноре в пьесе «*All Too Soon*». Когда кончился контракт, Анатолий уже был достаточно известен, чтобы зарабатывать на жизнь музыкой. Он писал музыку для театра, для кино, делал аранжировки. Причём на запись музыки брал лучших музыкантов — в фонограмме документального фильма об использовании солнечной энергии у него играл на гитаре молодой гитарист Джон Скофилд, еще в какой-то фонограмме — бас-гитарист Джако Пасториус. Вершина американской кинокарьеры Герасимова — музыка к довольно известному «независимому» фильму «*Liquid Sky*» (1982, режиссёр Слава Цукерман): Анатолий написал для этой культовой картины трек «*Me and My Rhythm Box*».

В 1974-м нью-йоркский джазовый бомонд собрался в популярном в то время ночном клубе *Shepherd*, чтобы послушать приглашённых русских эмигрантов-джазменов: участвовали ленинградский тромбонист Александр Эдлин и бывшие москвичи — барабанщик Михаил Брансбург, саксофонисты Игорь Высоцкий и Анатолий Герасимов, трубоч Валерий Пономарёв и клавишник Игорь Яхилевич.



Александр Эдлин, Валерий Пономарёв, Игорь Яхилевич, Анатолий Герасимов, Игорь Высоцкий, 1974 г. Клуб *Shepherd*, Нью-Йорк. «Джаз.Ру»

В 1974–75 гг. Герасимов регулярно выступал в Нью-Йорке с квинтетом *The Russians Are Coming!* («Русские идут!»): он сам на тенор-саксофоне и флейте плюс тенорист Игорь Высоцкий, пианист Игорь Яхилевич, контрабасист Майкл Боиккио и барабанщик Чип Уайт. Однажды этот состав был приглашён выступить в прямом эфире телеканала WNYC TV; на контрабасе в тот день с ними играл тоже иммигрант, но не из СССР, а из социалистической Чехословакии — Джордж Мраз.



Анатолий Герасимов, Игорь Яхилевич, Игорь Высоцкий, Чип Уайт и Джордж Мраз в студии WNYC TV, 1975 г. Центр исследования джаза

Всего он провел в Америке почти два десятилетия. Не безвылазно: путешествовал, бывал в Японии (где пополнил свою обширную коллекцию флейт — и потом регулярно использовал в концертах японскую флейту сякухати), в Бразилии (где познакомился с массой музыкантов), в Европе. Пути Господни неисповедимы: Герасимов, например, оказался первым нью-йоркским музыкантом для бразильца Сиро Баптисты. В 1980-е Анатолий дал Сиро несколько телефонных номеров — позвони, мол, этому, сходи на концерт вот этого... И вскоре, уже в 1990-е, Баптиста стал одним из самых приглашаемых перкуссионистов Нью-Йорка, Хёрби Хэнкок именно его выбрал для записи своего альбома с музыкой Джорджа Гершвина (1998)...

Так или иначе, но к началу 1990-х Герасимов почти совсем перебрался в Европу. Тут вновь проявилась его лёгкость на подъём: стоял он как-то на перроне вокзала в Гамбурге, увидел поезд на Париж, сел в него и поехал. И провёл в Париже несколько следующих лет.

1995-й — новый поворот. Герасимов снова в России! Сначала приехал «просто посмотреть». Одновременно в России — а именно в Санкт-Петербурге — находился давний приятель Анатолия, бард-эмигрант Алексей Хвостенко, из-

вестный как Хвост. Он был очень хорошо известен постсоветскому слушателю: это именно он сочинил текст песни «Город золотой», которую народная любовь всецело приписала Борису Гребенщикову (хотя ленинградский рокер только исполнил её, но не писал ни музыки, ни текста к этой песне), это Хвост — автор песни «Орландина», ставшей главным хитом петербургской дамской группы «Колибри». После распада Союза живший в Париже Хвост стал наведываться в Россию и между делом записал альбом своих песен с питерской рок-группой «АукцЫон». А второй их совместный альбом, «Жилец вершин» на стихи Велимира Хлебникова, стал первой записью Анатолия Герасимова в постсоветской России: он играет в этой работе на японской флейте сякухати.

В 1996-м Анатолий приехал в Россию уже надолго и записал в Новосибирске альбом с ансамблем *Siberian Jazz Project* басиста Петра «Петруччо» Ржаницына (1949–2003). Альбом «*Far Away*» (1997) выпущен был в Новосибирске крохотным тиражом, но специалистам запомнился — странный, почти арт-роковый звук, запоминающиеся, яркие, но стилистически не укладывающиеся на привычные полки композиции Анатолия — то ли регги, то ли «афро», то ли джаз-рок... Собственно, он и дальше пошёл по примерно такому же пути: его музыку второго московского периода стилистически определишь не сразу. Получив гражданство России в 1997-м, Герасимов поселился в Москве, быстро собрал группу и стал играть с ней в столичных клубах свою музыку на грани джаза, фьюжн и свободной импровизации. Ритм-секция была взята одна из лучших на тот момент: бас-гитарист Антон Ревнюк и барабанщик Дмитрий Севастьянов (параллельно они же играли в то время у Игоря Бриля, у молодого фьюжн-клавишника Антона Севидова — будущего лидера поп-проекта *Tesla Boy* — и еще в полудюжине проектов, включая рок-группы). На клавишах в конце концов стабилизировался Юрий Погиба, впоследствии — участник «Арсенала» Алексея Козлова. С ансамблем регулярно играл в качестве «приглашённой звезды» перкуссионист Юрий Генбачёв, звезда оркестров Анатолия Кролла 1960–80-х гг: с ним Герасимов начал сотрудничать ещё в самом начале своей истории, в 1960-е.

Их первый совместный альбом был записан в течение 1997 г. во время трёх концертов в прямом эфире московской радиостанции «Ракурс». Эксперименты с живыми концертами в эфире на этой станции начали раньше других российских «независимых» радиостанций 1990-х, в 1994-м, и продолжали до тех пор, пока обезденежившие учредители не закрыли станцию под новый 1998-й год. Станция располагала студией звукозаписи, смежной с эфирной студией, и это небольшое помещение можно было использовать для того, чтобы в прямом эфире там выступали музыканты. Два-три раза в неделю так и происходило, остальное время тон-зал работал просто как коммерческая студия звукозаписи. По воскресеньям в прямом эфире звучала рок-музыка, а вот в субботней программе «Московский свинг» (её продюсировал и вёл автор этих строк) выступали джазовые музыканты, и за те два года, что эта программа выходила в эфир (с декабря

1995 по декабрь 1997 г.), через концертную студию «Ракурс» прошло несколько десятков российских и даже зарубежных джазовых коллективов. В эфире именно этого цикла Герасимов записал материал для первого альбома своей московской группы, который вышел под названием «Yes» в 1998-м на московском джазовом лейбле *Boheme Music*. Впоследствии, в 2012 г., ещё один московский лейбл — *ArtBeat Music* — переиздал этот материал, но уже не выборкой отдельных треков, а целиком, на двойном CD, получившем название «Живой ракурс».



Обложка альбома «Живой ракурс». *ArtBeat Music*, 2012 г.

менялся: постоянным участником оставался только Антон Ревнюк. Эти «летучие» составы с участием не только российских, но иногда также и бразильских, и американских музыкантов зафиксированы на альбомах «*Karmadon Blues*» (*Dan Revival Records*, 2003), посвящённом памяти актёра Сергея Бодрова, и «*Anatoly Gerasimov Band*» (*Fancymusic*, 2013), который был записан в 2009 г. на концерте в московском клубе «Олимпиада 80».

Это была, конечно, не единственная запись московского ансамбля Анатолия Герасимова. Да и выступал ансамбль не только в Москве: в мае 1998 г. Герасимов, Ревнюк и Севастьянов, плюс саксофонист Чико Фриман и перкуссионист Сиро Баптиста, выступили в Нью-Йорке на II фестивале памяти Сергея Курёхина, а летом того же года проехали по десяти городам центральной России с передвижным фестивалем «Джазовая провинция». В новом тысячелетии состав ансамбля неоднократно



Анатолий Герасимов и его ансамбль в клубе Форте, декабрь 1998 г.: Антон Севидов, Антон Ревнюк, Герасимов, Дмитрий Севастьянов. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

Кроме того, в конце 2000 г. на московском лейбле *Landy Star* вышел интересный альбом «*Meditation Dance*», для записи которого живший в то время в Москве курский пианист Борис Прусаков пригласил Анатолия Герасимова и перкуссиониста Юрия Генбачёва, а летом 2002 г. Герасимов участвовал в записи альбома «народного дипломата джаза» — американского саксофониста Майка Эллиса «*The Shamans' Dance*», над которым в Москве работала большая сводная группа российских и американских музыкантов. На компакт-диске эту работу впоследствии выпустил тот же лейбл *Landy Star*.



Анатолий Герасимов и Майк Эллис в Концертном зале им. Чайковского, фестиваль «Джазовая провинция», 1999 г. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»



Анатолий Герасимов, 2005 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Возможно, музыкант работал бы и больше, но Анатолия подвело сердце: он всё реже выступал, много болел, ездил лечиться в Нью-Йорк — без особого успеха. В ночь на 25 апреля 2013 г. 68-летний Анатолий Герасимов скончался в московской больнице.

Но музыка Герасимова продолжает звучать. Его московский ансамбль время от времени собирается, чтобы играть его музыку. В 2020 году, когда со дня рождения Анатолия исполнялось 75 лет, на сцене Клуба Алексея Козлова пьесы Герасимова играли те, кто выступал с ним в последние годы жизни — гитарист Николай Сарабьянов, клавишник Юрий Погиба, басист Антон Ревнюк, перкуссионист Вартан Бабаян и барабанщик Алексей Кравцов. Партии саксофонов и флейт исполнял Андрей Красильников.

СОВЕТСКИЙ ДЖАЗ. КОНЕЦ ГЛАВЫ: СЕМИДЕСЯТЫЕ И ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ

Семидесятые годы стали временем возмужания советского джаза, а главное — официального признания джаза как равноправной составной части музыкального искусства. Джаз появился в программах государственной системы музыкального образования, а известные джазовые солисты и ансамбли стали выступать в рамках государственной филармонической гастрольной системы. Но это и время больших потерь: хотя государственная монополия звукозаписи, ВФГ «Мелодия», выпускала некоторое количество записей отечественных джазменов, но многие так и не дождались своей авторской пластинки, а гастролировать за рубежом и выступать на мировых джазовых фестивалях удавалось считанным единицам. Заметная часть ведущих джазовых музыкантов в 1970–80-е гг. эмигрировала, стремясь овладеть вершинами джазового искусства на его родине или просто стать известными для западной аудитории. Некоторым — весьма немногим — это удалось...

Несмотря ни на что, джазовое искусство в стране продолжало развиваться и обрело, пожалуй, самую обширную аудиторию за всю историю. В 1980-е, благодаря в том числе и титаническим усилиям неутомимого пропагандиста джаза Юрия Саульского, джаз стал достаточно регулярно звучать на телевидении. А в те годы на всю гигантскую страну (население СССР в середине 1980-х составляло 275 миллионов человек) работали всего два общенациональных телеканала — Первая и Вторая программы Центрального телевидения. В условиях информационного вакуума и монополии государства на средства массовой информации это означало, что телевизор смотрели все, у кого он вообще был — и все смотрели более или менее одно и то же. Поэтому аудитория телепередачи Главной редакции музыкальных программ ЦТ СССР «Джазовая панорама», которую в 1984–87 гг. вёл **Юрий Саульский**, составляла миллионы телезрителей. Множество людей впервые увидели и услышали джаз именно благодаря этой программе.

Впрочем, в этом взлёте интереса к джазу таились и предпосылки к крушению — крушению почти настолько же разрушительному, как и то, что постигло советский джаз сорока годами ранее, в «эпоху разгибания саксофонов». Только вызвано оно было не идеологическими причинами, а социально-экономическими. Советский джаз наконец добился всего, что при советском строе составляло залог успеха целого вида искусства: признания государственными культурными органами равноправия этого вида искусства с другими, его несомненной эстетической ценности; включения основ этого вида искусства в учебные про-

граммы государственной системы музыкального образования; возможности работать в государственных гастрольно-концертных структурах; свободного (а временами даже и привилегированного) доступа к государственным каналам массовой информации; заметной доли в продукции государственного издательства звукозаписей...

Я не зря столько раз повторяю определение «государственный». Едва в конце советского периода рухнула монополия государства на средства массовой информации, на гастрольно-концертную деятельность и издание звукозаписей, как рухнула и монополия «Коммунистической партии и Советского правительства» на определение нормативности явлений культуры. Попросту говоря, теперь не правящая партия и не государственные органы решали, что в культуре хорошо и ценно (а следовательно — заслуживает поддержки), а что — не ценно, то есть не стоит внимания и затраченных средств. Теперь это решал рынок, и чем быстрее рушились прежние механизмы контроля над культурой — прежде всего всеилие пресловутых «худсоветов», у которого, конечно же, были как дурные, так и положительные стороны — тем меньше оставалось шансов на рыночный успех сложных, умных явлений культуры и целых видов искусства, в особенности находящихся вне мейнстрима. У джаза, с точки зрения «дикого рынка» конца советского периода, шансов было немного. Буквально за три-четыре года добытые в 1980-е высокие позиции советского джаза безвозвратно рухнули — потому что были основаны на механизмах исключительно государственной поддержки, которые перестали существовать. Потребовалось несколько лет, чтобы начать преодолевать последствия этого крушения. Но это происходило уже после «конца главы» — в 1990-е.

Множество артистов из 1950-х и 1960-х, о которых мы говорили в предыдущем разделе, продолжали работать и в 1970–80-е, поэтому в соответствующих главках о них мы с вами уже ознакомились со многими событиями этого периода — вплоть до развала прежних механизмов функционирования культуры, а иногда и позже, до постсоветских десятилетий и повторного возрождения российской джазовой сцены. В этом разделе я расскажу о тех, чья известность на джазовой сцене пришлась преимущественно на финальные два десятилетия советского периода. Конечно, сделать книгу всеохватной всё равно не получилось бы, но мы постараемся поговорить о джазовых артистах как можно более разных направлений: ведь 1970–80-е — время, когда джаз представлял собой уже не только основное русло развития музыкальной стилистики (мейнстрим): от основного могучего ствола отделилось множество самостоятельных ветвей, происходящих от единого корня, но развивающихся уже в самых разных направлениях.

Независимый до конца: Герман Лукьянов (1936–2019)

Строго говоря, Герман Лукьянов начал исполнительскую и композиторскую деятельность и обрёл заметное на советской сцене имя задолго до 1970-х. Первые опыты, ещё в родном Ленинграде, относились к концу пятидесятых, а в начале 1960-х, переехав в столицу, Лукьянов стал одним из самых обсуждаемых действующих лиц московской, а затем и общесоюзной джазовой сцены. Но самый известный его проект, ансамбль «Каданс» (расшифровывается как «Камерный джазовый ансамбль»), дебютировал как раз в семидесятые — и стал одним из первых советских малых составов, принятых государственной гастрольно-концертной системой на профессиональную работу. Поэтому посвящённая ему глава отнесена к позднему периоду истории советского джаза. Вообще творческая деятельность Лукьянова продлилась более 60 лет: Герман Константинович продолжал работать вплоть до ухода из жизни в конце второго десятилетия XXI века.

Парадокс: его трудно назвать самым популярным или самым известным советским/российским джазменом, но невозможно представить себе историю советского джаза без Лукьянова. История поиска, творческого роста, развития собственного голоса, оригинальной интонации, своего лица и, в конечном счёте, создания отечественной школы джазовой музыки, которую без натяжки и с гордостью можно назвать «русским джазом» — это и есть история Германа Лукьянова, и успех его зарубежных выступлений — с собственным ансамблем «Каданс» на фестивале *North Sea Jazz* в Нидерландах в 1984 г. и с секстетом Игоря Бутмана на гастролях по США в 2005 г. — убедительно демонстрирует, что «необщее выражение» созданного Лукьяновым творческого лица понятно, привлекательно и интересно и вне русской музыкальной культуры.



Герман Лукьянов, 1975 г. Фото: Геннадий Шакин. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

За почти шесть десятилетий творческой биографии — семь авторских альбомов. «Советская» дискография Лукьянова — это четыре винила, вышедшие на «Мелодии» с 1982 по 1989 гг.: «Иванушка-дурачок» (запись 1981), «Путь к Олимпу»

(запись 1983), «Какая снежная весна...» (1986) и «Знак блюза» (1988). Они были переизданы в 1999 г. на двух CD, названных просто «Каданс I» и «Каданс II», лейблом *Boheme Music* (текст для буклетов тогда подготовил крупнейший специалист по творчеству Лукьянова — музыковед Аркадий Петров) и к настоящему времени превратились — как в виниловом, так и в компакт-формате — в коллекционные редкости.



Обложка альбома «Иванушка-дурачок», 1981 г.

Наконец, в 2012 г. появился тщательно собранный продюсером Николаем Богайчуком по архивам полувековой давности тройной (!) CD «ДоКаданс» (*ArtBeat Music*), который представил ранние, «до-кадансовские» (отсюда игра слов в названии) записи ансамблей Лукьянова, сделанные с 1962 по 1976 гг., с собственными комментариями Германа Константиновича в обширном буклете.



Обложка альбома «ДоКаданс», 2012 г.

Во второй половине прошлого десятилетия продюсер Михаил Грин произвёл запись двойного студийного альбома с новым на тот момент материалом Лукьянова в исполнении тогдашнего состава его «Каданса» — «Чёрным по белому» (*Evergreen Jazz*, 2008). В 2010-м в музыкальном издательстве «АРТсервис» на компакт-диске вышла первая за все годы работы коллектива официально выпущенная концертная запись «Каданса», сделанная в январе того же года на концерте в Минске — «Постоянная величина».

Много это или мало? Для коммерческого джаза, наверное, мало. Для музыканта, все долгие годы своей творческой истории утверждавшего собственную творческую независимость — тоже не слишком много, но весьма весомо в плане значимости каждой отдельной записи. К тому же Герман Лукьянов был из тех музыкантов, чьё творчество вообще гораздо шире записанного ими материала. Приходится признать очевидное: российская джазовая звукозаписывающая

индустрия — насколько такое понятие применимо к малочисленной кучке отечественных лейблов, выпускающих джаз — просто не поспевала за темпами, которыми Лукьянов создавал неизменно заслуживавшие внимания новые произведения.

Лукьянов — музыкант, которого крайне трудно зачислить в какую-то общеизвестную категорию. Что он играл? Авторский джаз. Непростую композиторскую музыку, изложенную джазовым языком. Точнее вряд ли получится определить. На чём он играл? Лукьянов — мультиинструменталист; в джазе он дебютировал как трубач, хотя академическое образование получил как пианист и в ансамбле часто обращался к фортепиано; в середине 1960-х он всё чаще начал вместо трубы играть на флюгельгорне, а в конце XX — начале XXI вв. самостоятельно создавал и использовал в исполнительской практике всё более низко звучащие медные духовые инструменты — альтгорн и тенор-горн, а также уникальные двустольные цугфлейты и другие экспериментальные звучащие объекты.

Впрочем, даже определение «мультиинструменталист» недостаточно ёмко для обозначения музыканта, чьи творческие замыслы не позволяли довольствоваться уже существующими средствами и заставляли идти дальше, видоизменять старые и создавать новые инструменты, позволявшие добиться желаемого звучания. Вполне справедливо было бы сказать, что основным музыкальным инструментом Германа Лукьянова был ансамбль «Каданс».



Герман Лукьянов и «Каданс» на фестивале «Осенние ритмы», 1983 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Предваряя единственное CD-переиздание всех четырёх альбомов «Каданса» 1970–80-х гг., Аркадий Петров писал четверть века назад:

«Ансамбль Германа Лукьянова "Каданс" был создан в январе 1978 г. Принцип "Каданса" — чем больше инструментов, тем разнообразнее их комбинации и тем больше красок. Звучание группы часто напоминало спрессованный до 6–7 голосов биг-бэнд с его плотной фактурой, многозвучными вертикалями и даже контрастной игрой групп. Соче-

тая звуки флейт, саксофонов, медных, рояля, разного рода перкуссии, Лукьянов добивался удивительных эффектов; его тембровые “грозди” казались густыми, глуховатыми, порой даже вязкими. Импровизация прочерчивала на этом мглистом фоне ясные, красивые штрихи-узоры. Другой особенностью “Каданса” был его отчётливо композиторский стиль. Джазовые коллективы всегда делились на исполнительские и авторские. Тема, используемая ими для импровизации (обычно известный стандарт) была уже не так важна — она действовала как трамплин, отталкиваясь от которого, музыканты уносили нас в стратосферу своих блистательных вариаций. Во втором случае главным оказывается композиторский замысел. Солисты выступали здесь не от себя, а строго выполняя указания автора. Репертуар “Каданса” всегда на три четверти составляли композиции руководителя.

Схематическая запись фамилии Лукьянова “ЛНКВ” — его подпись; кстати, точно так же, одними согласными, подписывался Сергей Прокофьев (ПРКФВ). Лукьянов — конструктор, композитор-инженер. Лукьянов прежде всего создает аккордовый фундамент будущей темы, аккорды его сложные, но их чередование естественно и удобно. Трудно/удобно — лукьяновский парадокс. К яркой мелодической линии, заметному ритмическому рисунку Лукьянов обязательно вернётся в импровизации, будет их развивать, обострять. Стройность и логика формообразования — лукьяновский стиль. Язык же — отражает упорную борьбу мысли со звуковым материалом».



Герман Лукьянов на I Московском джаз-фестивале в «Кафе Молодёжное», 1962 г. Фото: Виктор Ахломов. Центр исследования джаза, лекция Ростислава Винарова

Но была жизнь, конечно, и до «Каданса». Когда Герману Лукьянову исполнилось 75, он дал заместителю главного редактора «Джаз.Ру» Анне Филиппевой обширное биографическое интервью, в котором со своим неподражаемым ощущением собственной особенности, независимости от мнений большинства рассказывал о достижениях 1960-х:

«Мы выступали, и народ нас заметил. Помню, был один из первых фестивалей джазовой музыки в Москве в кафе “Молодёжное” на улице

Горького (*самый первый*, 1962. — К.М.). Это был неожиданный жест с комсомольской стороны. Видимо, поняли, что надо с нами что-то делать, потому что если не делать ничего, то все джазмены уйдут в партизаны, и в какой-то момент что-то взорвётся (смеётся), или откуда-то начнёт вылезать не то, что надо. Поэтому лучше нас контролировать... Ансамбли были разные... Товмасын со своим квартетом, который играл "Господин Великий Новгород", маловыразительное сочинение. Впрочем, от джаза там, конечно, что-то было. Это обыкновенный блюз и импровизация на блюзовую гармонию. Прозвучали какие-то колокольчики, какая-то русская интонация — и всё. Председателем жюри был [композитор] Арно Бабаджанян. Когда он произнёс: "Первый приз присуждаем самому оригинальному ансамблю..." — я привстал. Но зря (смеётся), потому что на самом деле он имел в виду" ...самому оригинальному ансамблю Андрея Товмасына!"

Вскоре после этого, в 1966-м году, я сделал трио без контрабаса: **Леонид Чижик** на фортепиано, **Владимир Васильков** на ударных, и я на флюгельгорне. Это трио уже прогремело, очень успешно выступало в Москве, и мы получили на фестивале пять дипломов. Пять! Больше было получить невозможно. Каждого из нас отметили как лучшего инструменталиста, а кроме того, была признана лучшей моя композиция и лучшим оказался наш ансамбль. Александр Цфасман был председателем жюри и аплодировал стоя».

Бумажный номер «Джаз.Ру» вышел тогда с портретом Германа Константиновича на обложке, под которым было написано: «Герман Лукьянов. 75 лет независимости».



Герман Лукьянов на обложке «Джаз.Ру», 2011 г.
Фото: Павел Корбут

Независимость, неподвластность общему мнению и массовому вкусу оставались основой жизненных установок Лукьянова всю его жизнь. Нельзя сказать, что он относился к себе совсем уж без юмора или обладал чрезмерным «ЧСВ» (чувством собственного величия). Нет. Просто он был он, и только он; не мимикрировал под окружающих, многого требовал от коллег, в ансамбле мог быть (и был!) авторитарным диктатором, но не из эгоизма — просто он слышал внутри себя некий звуковой идеал, к которому всю жизнь пытался приблизиться, невзирая на ограниченность исполнительских возможностей и многих своих коллег, и (положа руку на сердце) себя самого.

«Я должен был останавливать своих коллег, как двух необъезженных коней, дисциплинировать их, призывать к порядку. Ну не выдержал я, проявил слабость, сдали нервы. Я расстался с Чижиком, а потом и с Васильковым, хотя оба были удивительно талантливы. Было это перед самой поездкой на международный фестиваль в Таллин в 1967 г. А фестиваль-то значительный! Что было делать?

Я набрал других людей: **Юрий Ветхов** был на ударных, и **Александр Никитин** на фортепиано. Конечно, они были не чета артистам предыдущего состава, зато они вели себя нормально, с ними можно было репетировать, и я не орал. Конечно, это было уже не так ярко. Не могу сказать, что в Таллине мы блеснули, хотя музыка игралась всё-таки непростая. В ней можно было рассмотреть что-то своеобразное, но класса игры и класса подачи материала не было.

Однако я всегда следовал формуле Суворова: тяжело в учении — легко в бою. Правда, я её шутливо перефразировал: “тяжело в учении — легко в материальном обеспечении”. Так что я, в общем-то, себя не щадил и всегда покорно принимал любые трудности, считая, что всё это идёт во благо. Надо себя напрягать, чтобы не сбобеть, когда понадобится. А тут как раз получилась такая ситуация: не могли решить, кто будет первым играть на фестивале. Я сказал: “Ну, давайте мы выступим...” — “Как?! Вы согласны?!” — “Да”. И мы сыграли. За этот подвиг я получил трёхслойную коробку шоколадных конфет. Она весила килограмма два (смеётся).

На том фестивале я встретился с Уиллисом Коновером. Это был приятный, интеллигентнейший, прозорливейший человек, патриот джаза, который смотрел на таланты с открытыми глазами, всех одобрял. Он слышал обо мне раньше. Я когда-то делал странный квартет с наложением, с [барабанщиком] **Валерием Багирином**: контрабас, ударные, я на рояле и наложением — флюгельгорн. Уиллис Коновер каким-то образом получил эту запись и передал по “Music USA”. Боже мой... Это было такое событие! А Багирян был так потрясён, что ходил и всем говорил: “Уиллис Коновер сказал *“Mister Bagiryran”!*” (смеётся).

Так что он знал обо мне, и, несмотря на то, что выступили мы не очень убедительно, он подарил мне афишу, чего я, может быть, тогда и не заслуживал. Причём даже надписал кириллицей: “Герман Лукьянову continuous success in jazz”. Увы, это посвящение сгорело вместе с моим домом, когда был пожар. Очень жалко».

«Каданс» трудно шёл к успеху — и на уровне советской сцены, можно сказать, так и не пришёл, оставаясь эталонным образцом «музыки для музыкантов».



Герман Лукьянов в фильме «Фестиваль джаза», 1967 г. Российский государственный архив кинофотодокументов

Высочайшее уважение коллег-джазменов и верного ядра джазовой публики к музыке Лукьянова можно было сравнить только с равнодушием широкой, так называемой «массовой» аудитории. Однако на международном уровне ансамбль был замечен, и сложилась история по-другому — мог бы прозвучать и в большом мировом масштабе. Первые признаки Лукьянов ощутил, выступая на джаз-фестивале Северного моря (*North Sea Jazz Festival*) в Нидерландах в 1984 г.:

«То, что мы приехали в Голландию — это, конечно, было чудо. Даже в соцстраны попасть было не так-то легко, а в капстраны и подавно выпускали с невероятным трудом. И вдруг — Голландия! И выступали мы с большим успехом. Причём, конечно, на сцену мы вышли напряжённо и очень волнуясь. Первую вещь я играл так, будто это и не я. Думаю, такие же чувства испытывали и мои товарищи: играли в некотором роде в сомнамбулическом состоянии. Но когда мы услышали, как приняли первую вещь, как раздался свист и аплодисменты, оцепенение сразу прошло. Мы поняли, что попали туда, где нас ждут! В нашей программе звучали многочисленные звуковые комбинации. Юрий Юренков играл на альт-саксофоне, флейте и пикколо-флейте. И как играл! Все смотрели на него, открыв рот. Ведь это ж какой трудный инструмент, его в ладошках не видать! А он играл на нём — и очень выразительно. Николай Панов играл на флейте и тенор-саксофоне. Вадим Ахметгареев на тромбоне и на тубе. На ударных и перкуссии играл ныне покойный Станислав Коростелёв. И ещё у нас был гитарист Андрей Боднарчук, тогда ещё новичок в джазовом деле, и маститый контрабасист Анатолий Соболев.



Герман Лукьянов показывает свою трубу легендарному американскому джазмену Диззи Гиллеспи. Справа саксофонист Рон Холлоуэй. ГЦКЗ «Россия», Москва. 1990 г. Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза

Играли мы с большим успехом, на бис — две композиции. Прошло на ура!»

Лукьянов был не только композитором и музыкантом. Он был поэтом, работал в технике верлибра — свободного стиха. Его стихотворения вошли в 1990-е в «Антологию русского верлибра».

Из поэзии Германа Лукьянова

ДЖАЗ

звуки сжатые давлением
в несколько атмосфер
звуки ищущие места
во времени
идолопоклонники хронометра

крик лебедя
многократно усиленный
раструбом саксофона
танец философов
хромой жаждущий танцевать

черный слон рояль
по мановению десяти пальцев
ценою многолетней дрессировки
стоящий на трёх ногах
клоун смеющийся бесплатно

авторское право
на звучащий воздух
микрофоны усиливающие микромысли
немые
поющие песни немым



Герман Лукьянов и тенор-горн его собственной конструкции. Фото: Владимир Коробицын. «Джаз.Ру»

После «разброда и шатаний» 1990-х, когда прежний филармонический «Каданс» перестал существовать, а Лукьянов лишь изредка выступал с разовыми составами, в начале нового столетия он воссоздал коллектив под прежним названием. В новом «Кадансе» он обращался к музыкантам всё более молодых поколений — которые знали его, безмерно уважали и высоко ценили его музыку.

В интервью Анне Филипьевой он так описывал свой творческий метод 2000-х:

«Сейчас я остановился на секстете. Иногда пишу для квинтета, иногда — для квартета без рояля. Но это иногда. В основном звучит секстет. Ведь, понимаете, тысячи музыкантов во всём мире — в том числе и в Америке — бьются день и ночь, чтобы добиться своеобразия звучания. Это потрясающая сверхзадача, чтобы ансамбль был узнаваем и у него был свой “саунд”. Удаётся это единицам. Я беру на себя смелость сказать, что нам это удалось, потому что такого звучания, как добиваемся мы, в Америке вы не услышите. Раньше у меня первый голос в аккорде, как правило, играл флюгельгорн. Бывало, конечно, что и сопрано, и флейта, или саксофон в высоком регистре. Но, в общем-то, типичное голосоведение было — это когда первый голос играл флюгельгорн. Это был один диапазон, я сместил его на квинту ниже и теперь редко играю первый голос. Получается так: саксофон, альтгорн, саксофон. Вот это перемещение на квинту вниз и даёт своеобразный саунд.

К этому надо прибавить стиль аранжировки. Композиция и аранжировка рождают музыкальное впечатление. Здесь, я надеюсь, тоже есть что показать и чем похвастаться. В нашем ансамбле важную роль играет полифония. Она расширяет пространство. Создаётся впечатление, что звучит оркестр, а не ансамбль из шести инструментов. Всё это вместе даёт «Кадансу» возможность быть достаточно узнаваемым и оригинальным.

Очень важна фактура, сопровождение, бэкграунд. Здесь тоже есть идеи, но они очень трудно реализуются. Например, идея непостоянного бита у барабанов и баса — чтобы они чередовались в свободе и в регулярном движении, передавали бы друг другу эстафету. Чтобы проиллюстрировать, приведу условный пример: барабанщик играет четвертями, создавая регулярный ритм, а в это время басист играет фразой свободно; а когда бас играет четвертями, то в этом случае барабаны освобождаются от этой задачи и играют более свободно. Но это очень трудно сделать, поскольку требуется большое взаимопонимание, регулярная работа, которой нет. Репетиции проходят очень напряжённо, я бы даже сказал — лихорадочно, потому что каждый раз в работе до четырёх новых произведений. Репетиции редкие — всего примерно

раз в месяц. А жадность моя как композитора требует, чтобы я новые вещи хотя бы один раз услышал. Поэтому мы очень часто меняем репертуар. Понятие “играть наизусть” у меня в ансамбле отсутствует. Как это — наизусть?! Получается, что надо выучить одно произведение и играть его хотя бы год, раз уж ты потратил время на заучивание. А партии-то сложные, их же надо долго учить (смеётся). Этак у меня музыканты только и будут делать, что сидеть и учить. Поэтому такого явления, как “играть наизусть”, я не признаю. В результате каждый год у нас оказывается сыграно очень много музыки».



Герман Лукьянов и «Каданс» в 5-й студии Государственного дома радиовещания и звукозаписи: концерт в прямом эфире «Радио Культура», 2007 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Он привлекал в последние составы «Каданса» музыкантов самых разных, иногда полярно разных стилей и устремлений. Среди них были пианисты **Яков Окунь** и **Алексей Беккер**, саксофонисты **Алексей Круглов**, **Антон Залетаев**, **Роман Соколов**, басисты **Макар Новиков** и **Дарья Чернакова**, барабанщики **Александр Зингер** и **Артём Юрлов**... Нет, «Каданс» не был кассовым ансамблем, на выступления Лукьянова не ломались толпы. Лукьянова слушали те, кого интересовала не знаменитость, а музыка; художественные идеи, а не «хайп». Трудно назвать кого-то, кто был бы настолько же уважаем в джазовом сообществе, как Герман Лукьянов.

Герман Лукьянов ушёл из жизни 5 июля 2019 г. в возрасте 82 лет. Автор этих строк написал тогда в «Джаз.Ру»:

«Эта утрата поистине невосполнима. Если эпоха советского джаза и закончилась, то закончилась она в день, когда умер Герман Лукьянов».

Именно поэтому глава о Германе Лукьянове открывает в этой книге часть, посвящённую финальной трети истории советского джаза.

Одинокая звезда: Леонид Чижик (р. 1947)

Одним из самых известных и популярных джазовых артистов СССР, несмотря на известную ограниченность популярности джаза как вида музыкального искусства в целом, в 1970–80-е г. был пианист **Леонид Чижик**. Он родился в Кишинёве в 1947 г., в шестьдесят пятом окончил в Харькове музыкальную школу-десятилетку и поступил в Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных в Москве (класс Теодора Гутмана — того же самого профессора, у которого учился и Игорь Бриль). В 1968-м перевёлся в Горьковскую консерваторию (ныне Нижегородская государственная консерватория им. Глинки), которую окончил в 1970 г. В 1965–67 гг. играл в новаторском «безбасовом» трио трубача и композитора **Германа Лукьянова**, в 1969–71 гг. работал в Государственном эстрадном оркестре РСФСР п/у **Леонида Утёсова**. С 1972 г. — солист Москонцерта, с 1973 по 1978 гг. работал с разными составами собственного трио, но взятый ещё в начале 1970-х курс на сольное фортепианное импровизационное музицирование постепенно стал главным направлением работы Леонида Чижика.



Леонид Чижик, 1976 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Когда в 1991 г. оборвалась история советского джаза, и прежняя джазовая инфраструктура практически перестала существовать, Чижик переехал в Германию. В 1992-м стал доцентом в Мюнхенской консерватории им. Рихарда Штрауса, с 1994 г. — профессором отделения джазового фортепиано Музыкального института им. Ференца Листа в Веймаре.

Как и Герман Лукьянов, который когда-то вывел 18-летнего Чижика на джазовую сцену, пианист с самого начала ощущал свою «особость» в джазовом мире, возможно — благодаря мощной академической исполнительской базе, которая давала ему колоссальное преимущество в объёме и универсальности импровизаторского запаса выразительных средств перед многими более «стилистически чистыми» коллегами-джазменами. Это ощущали, конечно же, и коллеги. Возможно, именно эта «особость» сделала Леонида Чижика в 1970-е одним из самых популярных джазовых артистов в СССР — и после 1978 г., когда он начал выступать почти исключительно сольно, на протяжении более чем десятилетия

он оставался одной из ярчайших звёзд советской джазовой сцены. Оставался, пока эта сцена внезапно не прекратила существовать. И тогда Чижик исчез: он время от времени приезжал из Германии, и его немногочисленные выступления в России собирали множество знатоков и ценителей, но этого было недостаточно для того, чтобы продолжать быть в России звездой такого масштаба, как Чижик в 1970–80-е гг.

Впрочем, я хотел бы, чтобы Леонид Аркадьевич сам рассказал в этой книге свою историю. Мне довелось в 2019 г. в качестве ведущего концертов фестиваля *SibJazzFest* представлять его выступление на сцене новосибирского Концертного зала им. Арнольда Каца; на следующий день состоялось интервью, в котором легендарный музыкант рассказал о себе буквально всё. По ряду причин интервью до сих пор не было опубликовано. Читатели этой книги видят его первыми.

« — У меня абсолютный слух, и когда мне было три, четыре, пять лет, я уже мог симпровизировать, «сварьировать» популярные мелодии двумя руками. В условиях, когда это поддерживалось обществом, окружением, родителями (мама в меня очень верила), и я ловил на себе восторженные взгляды — да, это очень поощряло. Когда взрослые музыканты стали меня приглашать на халтуры, мне было 9–10 лет, и я был очень горд. Я при любой возможности вырывался играть в ресторанах, лучших тогда в Харькове. Конечно, это вызывало дома скандалы, но меня как магнитом тянуло к тому, что я мог сесть и сыграть то, что я хотел сыграть — и тут же вызвать эту волну любви, уважения, почитания, восторга.

Потом — Харьковский диксиленд, лет 12 мне было. А когда мне было 14, меня пригласили в сборную Украины по художественной и спортивной гимнастике. Я должен был «играть станок», импровизировать: вальс, танго, мазурка, ноты, читка с листа... сборы, соревнования... И я был уже ответственным пианистом сборной Советского Союза, должен был ехать на Олимпийские игры в качестве ведущего аккомпаниатора сборной СССР по художественной гимнастике. Это был конец школы, 1964 г. Год мне оставался до окончания, и родители меня не пустили из-за того, что надо было заканчивать школу. В школе я учился хорошо, но музыка, конечно... музыка...

Учился я на трёх факультетах: фортепианный, теоретический и композиторский. И дальше моя судьба была практически уже готова, потому что я должен был без конкурса поступить в Харьковскую консерваторию. Без конкурса — потому что филармония меня назначила музыкальным руководителем коллектива, который должен был уехать в какую-то поездку, и я пропускал эти экзамены в консерваторию. И как-то так случилось, вне всякого плана, вне обсуждения, без всякой подготовки — я просто прихожу домой и начинаю собирать чемодан. Почему-то родители даже не стали спрашивать: куда ты, мол, сынок, собрался — а помогли мне собрать этот чемодан: понимали, что я еду в Москву.

Я опоздал с поступлением в [Московскую] консерваторию на несколько дней, но экзамены ещё шли в Гнесинском институте. Я сыграл, и было ясно, что скорее всего я поступил, потому что сразу же вышел Иохелес. Там два было крупных профессора: Александр Львович Иохелес и Теодор Давидович Гутман. И оба мне сразу предложили поступать...

А дальше уже начался серьёзный джаз, я стал ходить в «Кафе Молодёжное», где на меня, конечно, посматривали косо, как на чужака. Естественно: бибоба у меня ещё не было. Я не лез особенно, но я слушал внимательно — очень, очень внимательно слушал. И был обращён. На меня обратил внимание Герман Лукьянов. И в 1966 г. был первый мой фестиваль в Москве («Джаз-66». — К.М.), и как-то так случилось, что я занял первое место как пианист. И после этого по всем опросам критиков, публики и прессы — всегда я был на первом месте в Советском Союзе.



Леонид Чижик, 1985 г. Ленинград, фестиваль «Осенние ритмы». Фото: Владимир Манахимов. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Сейчас, конечно, всё это вспоминается с внутренней иронией. Но меня не покидала мечта сделать это искусство профессиональным. Меня не устраивала такая подпольность джаза — всё украдкой, исподтишка, где-то тайком... Мне казалось, что во мне какие-то силы были — я их тогда ощущал! — что я могу это сделать.

Я был очень ангажирован, я играл джаз как безумный, с утра и ночи напролёт. После второго курса у меня случился срыв — я переиграл руки со страшной силой. Был два месяца в институте профессиональных заболеваний. И диагноз был — всё, молодой человек. Конец. Играть я больше не буду.

Это был мой первый серьёзный удар, испытание. Я должен был за инструментом найти ключ, который помог бы мне опять найти себя и радость от игры. И я садился — часами брал ноту на педали; с болью: я не мог даже чайную ложечку держать! Ноту беру на педали, слушаю, как она возникает, как она живёт, эта нота, этот звук... Ох, как долго... я отдал, подарил миру звук. Я Бог. Я могу создать ещё один звук рядом с этим! Я рождаю звуки на педали, руки отдыхают, я получаю кайф. Я слышу музыку. А вот ещё один звук. Я получаю огромное счастье от того, что я могу создавать звуки. Мне это нравится, мне приятно, у меня

ничего не болит. Я рад всему. Вот так часами, днями... Я сидел так несколько месяцев. Я привёл себя в форму.

Дальше произошёл конфликт с Гнесинским институтом. У меня заканчивается третий курс. Я сдаю всю сессию на отлично, и последний зачёт — по английскому языку... На первый зачёт я не смог прийти, у меня была какая-то работа. На второй зачёт я прихожу, и мне не ставят зачёт, говорят: придёте осенью. Вы должны знать английский лучше всех нас, потому что вы же занимаетесь джазом.

И меня на год «условно исключают» — для того, чтобы меня как бы образумить, чтобы я стал больше времени уделять «настоящей музыке», а не джазу... Год подходит к концу, в этот момент меня кто-то из друзей приглашает в общежитие Гнесинского института. А я вообще такой хлебосольный был мальчишка, я зарабатывал прилично. Весёлый, лёгкий, анекдоты и музыка. Захожу, тут же набивается комната, тут же откуда-то появляется бутылка кого-то винца. Я не пью.

Через несколько дней я прихожу в кабинет ректора для восстановления. А он говорит: мы вас не восстановим. «Как?!» — говорю. У меня столько за этот испытательный год было записей на радио, я сделал то, написал это... — Нет, говорит, вы за год не выросли морально как гражданин. — В каком смысле? — Ну вот, была пьянка. — Какая пьянка? Там было 30 человек. — Нет, вы должны были прийти и рассказать мне, что была пьянка, кто пил. — Ну я же не пил! — Мы знаем, что вы не пили, но вы должны были сами нам рассказать это...

То есть это была явная провокация.

Я иду в консерваторию к Якову Мильштейну. И он меня берёт к себе, сейчас как раз время экзаменов. На тот же курс берёт. Значит, мне нужно просто забрать документы из института Гнесиных и принести в консерваторию. Я иду к ректору Гнесинки. Он говорит: мы ещё подумаем, вы не торопитесь, не торопитесь. А вы что, собираетесь в консерваторию? Нет-нет, мы подумаем, ещё немножко потерпите. И как только закончилось время подачи документов в консерваторию, мне говорят: мы вас не восстановим. Такая боль осталась, Кирилл! Прошло уже 50 лет, даже больше... страшное дело. До сих пор эта рана во мне. И за что? Ни за что.

И я тогда говорю: хорошо, просто отдайте мне документы, и всё.

Я приезжаю в Горький (*ныне Нижний Новгород*. — К.М.) — последний день там шли экзамены. Прямо с чемоданом вхожу туда. Они меня приняли, и через два месяца я там экстерном сдал все экзамены за два года.

Я благодарен ректору Горьковской консерватории, замечательный был человек — Григорий Савельевич Домбаев. Я продолжал работать в Москонцерте, меня же не отпускали с работы. А в Горьком я должен был учиться два года заочно. Там был замечательный педагог, Александр Александрович Александров, который потом был в Гнесинке завкафедрой. Он очень мне помог.

Потом началась история с Утёсовым. Получить прописку в Москве тогда было просто невозможно. У меня были письма от Гостелерадио, Москонцерта, Росконцерта — все ходатайства в Моссовет. Но так, чтобы наверняка — я должен был договориться, чтобы эти письма оказались в руках у Утёсова. И вот Леонид Утёсов приглашает меня работать и относит письма в Моссовет. И через месяц я получаю письмо из Моссовета с правом на прописку — вернее, с правом на вступление в жилищный кооператив. Так я стал москвичом.

В джазовой среде вначале я был просто чужаком, провинциалом. Потом, когда я освоился и стал играть уже серьёзно, я всё равно был... не выскочка, а как-то отдельно от всех. Может быть, потому что я мог обходиться сольной игрой. Я был независим от халтур, от постоянного поиска ритм-группы. Тем более, что были отдельные хорошие барабанщики, хорошие басисты, а ритм-группы тогда не было ни одной. Когда приезжали американцы, я садился играть на «сейшенах» и понимал, что могу с их ритм-группой просто ничего не делать — и так несло, как надо.

Я всё время стремился к тому, чтобы джаз звучал на уровне серьёзной филармонической, классической музыки, поэтому я старался играть в залах. И клубная жизнь уже немножко занижала мои внутренние претензии, или требования, или представления о том, каким должен быть джаз. Джаз — это серьёзная музыка; и, пожалуйста, серьёзно относитесь к ней. Поэтому у меня не вполне сложилась тусовочная джазовая жизнь. Хотя все друзья, думаю, обо мне вспоминают хорошо, и я тоже хорошо относился к музыкантам... Но чувствовал свою какую-то особость, что ли. Я чувствовал, что наделён какой-то миссией, которую я, как никто другой, должен выполнить. И это меня немножко отделяло от живого общения с моими коллегами.



Обложки пластинок трио Леонида Чижика на ВФГ «Мелодия»

О пластинках, которые были записаны в СССР... Их было четыре.

«Инструментальное трио Леонида Чижика». ВФГ «Мелодия», 1975

*Леонид Чижик — ф-но, Андрей Егоров — контрабас,
Владимир Заседателев — барабаны*

Моя первая пластинка должна была быть моим паспортом. Я должен был официально доказать этим бюрократам-партократам, что я свой парень, что я продолжаю традиции советского джазового пианизма — Цфасмана прежде всего. Поэтому — советские авторы, прежде всего Дунаевский. Вполне себе весёлая музыка. И пластинка сделана была очень хорошо. По тем временам это было на достаточно серьёзном уровне. Но это была не моя музыка! Я должен был это сделать, опять же следуя своей миссии — для того, чтобы не поставить это искусство в какое-то неловкое положение.

«Джордж Гершвин. Популярные мелодии». ВФГ «Мелодия», 1977

*Трио Леонида Чижика (ф-но): Алексей Кузнецов — гитара,
Алексей Исплатовский — контрабас*

Вторая пластинка — это дань традиции, дань мейнстриму. Гершвин. Дуваю, одна из самых ортодоксально-популярных пластинок в своё время. До сих пор люди слушают, и им нравится. Но это тоже дань: дань традиции, мой реверанс тому времени. И это всё равно была не моя музыка... хотя и моя тоже, да. Я любил эту музыку — не любя, я бы не играл бы её.

Я выступал с большим количеством таких тематических концертов — посвящений Оскару Питерсону, Чикю Кория, Киту Джарретту, авангард, бибоп, Дюк Эллингтон, отдельные авторские программы.



Трио Леонида Чижика (барабанщик Юрий Генбачёв, басист Анатолий Бабий) на Ленинградском джаз-фестивале 1978 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Потом у меня был джаз-рок — тоже очень симпатичное трио с [барабанщиком] Юрой Генбачёвым и [басистом] Толей Бабием. Следов не осталось. На варшавском фестивале *Jazz Jamboree* были в восторге, но записи у меня нет. Потом был ещё бас-гитарист Стас Ариевич... Но мои коллеги хотели больше концертов, больше денег. А я не мог повторять одно и то же каждый концерт, для

меня повторение — это просто даже если я знаю заранее, что я буду играть, даже если там вообще 90% импровизации. Для меня это лицедейство, актёрство... противно мне было. А когда много концертов, и опять каждый раз играть одну и ту же программу... Я не мог, я себя чувствовал лжецом, и я себя презирал.

Короче говоря, после 1976–77 гг. я просто решил играть один.

С радио и телевидением у меня отношения были сложные, потому что они всё время хотели от меня бирюльки: развлекательную музыку, лёгкие джазовые трёхминутки. А я играл уже такие серьёзные концерты, и каждый концерт был абсолютно новым... Каждый концерт — это была большая отдача: психическая, нервная.

Но я чувствовал в себе силы — и мои представления о том, как должен развиваться джаз, шли параллельно. Для меня высшим проявлением творчества была спонтанная музыка без подготовки, серьёзный разговор с публикой. Мистическая составляющая обязательно должна была быть. Я — медиум. Через меня проходит, я выхожу... туда... и приношу музыку. Вот такая модель.

Сольные записи:



Обложки сольных пластинок Леонида Чижика на ВФГ «Мелодия»

«Реминисценции», ВФГ «Мелодия», 1981. Концертные записи из КЗ «Варшава» (Москва) и Ленинградской капеллы, 1980. 2LP — каталожный номер С60-16155-8, часто встречается в отдельных изданиях — «Реминисценции I» (С60-16155-6) и «Реминисценции II» (С60-16157-8) «Лента Мёбиуса», ВФГ «Мелодия», 1987. Концертные записи из ККЗ «Октябрь», Москва, 1986. 2LP — каталожные номера С60-25583 — 25585 «Leonid Chizhik in Concert», Mobile Fidelity Sound Lab, 1986. Отдельные треки из альбомов «Реминисценции» и «Лента Мёбиуса», лицензированные

АО «Международная книга» для США (Mobile Fidelity) и европейского рынка (Olympia). В 2022 г. это единственный альбом Леонида Чижика, легально представленный на цифровых платформах.

Хорошая музыка, серьёзная музыка по тем временам — а я думаю, что даже и не только по тем временам. Но эти пластинки записывала не «Мелодия». Был такой **Володя Георгиев** (ударение на «и») — замечательный был человек. Он приходил со своим магнитофоном «Штудер» на мои концерты, записывал, и потом я приносил уже готовую продукцию в «Мелодию», которая ничего не делала, а только кассировала деньги.

На основе первых двух альбомов Леонида Чижика (1975 и 1977) московский лейбл *Boheme Music* выпустил в 2000-м компакт-диск «**George Gershwin And Others**», который содержит все семь треков второго (гершвиновского) альбома, а до стандартного объёма компакт-диска «добит» тремя стандартами («*Body and Soul*» Джонни Грина, «*Green Dolphin Street*» Бронислава Капера и «*All The Things You Are*» Джерома Керна) с самого первого LP 1975 г. Диск был выпущен достаточно большим тиражом и до сих пор встречается на вторичном рынке, а также (не вполне легально) на цифровых платформах.

Это были серьёзные игры, большие залы, и каждый концерт меня можно было просто увозить. У меня начались приступы страха смерти — как называется на Западе, «панические атаки». Давление поднимается, пульс, умираю, всё, скорая помощь три раза в неделю... Началась у меня борьба с этим. Я должен был осознать, что у меня установка такая, ужасная инфернальная установка: что есть некое психополе, десятый-одиннадцатый километр над уровнем земли, и мне казалось, что я выхожу, общаюсь с душами умерших... и я вот этот мистический, спиритический сеанс проводил в концертах. Люди, которые бывали на таких концертах, до сих пор не могут забыть... Я отключался, я не знал, что происходило, но происходили какие-то серьёзные вещи... Или мне так казалось.

Я стал разбираться и понял, что этот механизм ложен в своей основе, что я не имею права так издеваться над собой и над публикой. Что музыка, искусство — это вещь серьёзная. И прежде всего — что-то другое должно нести. Я должен нести свет, здоровье, излучение, свечение. И меняется установка.

Потом начинаются какие-то приятности, связанные с зарубежными поездками, большой успех. И сразу — неприятности: меня закрывают на 10 лет, я там неправильно что-то такое рассказал, сказал, повёл себя... И меня «не пустили», а были очень серьёзные приглашения — Ньюпортский джазовый фестиваль, запись на «Коламбии», турне по Штатам, по всем университетам. А в Госконцерте отвечали — да он сейчас занят, у него в Воронеже концерты. Случайно, через третьи руки, мне попадало уже потом, постфактум, что меня приглашали туда-сюда...

А карьеру джазовые музыканты в Европе, или где бы то ни было, должны сначала сделать в Штатах. Как бы человек ни играл, но сначала должен получить этот штемпель, признание в Штатах. Потом он может ехать куда угодно, и всё уже перед ним открыто. Со мной этого, к сожалению, не случилось. Потому что лучшие годы, лучшие предложения длились года три, ну — пять лет. Всего пять лет — и испортили мне всю мою джазовую карьеру.

Поэтому мои успехи такие... педагогические. Профессура в двух лучших консерваториях Германии — это хорошо, с одной стороны; но, с другой стороны, я не могу сказать, что я стал легендой в Германии. Как педагог — может быть. Ко мне серьёзное отношение как к педагогу, но не как к джазовой личности... Так что, с одной стороны, я не имею права жаловаться на жизнь, я не нуждался — но звездой на Западе не стал.

Когда я приехал в Германию, я ещё ощущал себя звездой. И ко мне было такое отношение, потому что до 1992 г., до получения профессуры, я там переиграл почти во всех крупнейших залах, и играл я с успехом. Но как только я оказался местным бюргером — тут же демпинг, тут же меняется предложение: пожалуйста, клубы, концерты, но у вас были гонорары вот такие, а сейчас мы не можем вам столько платить. Будете играть? Шло чисто рыночное отторжение. То есть меня там как бы ставили на место. Ведь уровень там высокий, границы открыты, играют все: норвежцы, поляки, американцы каждый день, активная жизнь кипит — клубы, концертные залы, звёзды и не очень звёзды... Джаз сегодня — это абсолютно открытый мир. Мир, в котором главная миссия джаза — плавильный котёл. Джаз синтезирует всё, что звучит, движется и не движется. Он продолжает заниматься своим главным делом — он синтезирует новый устный язык, новую устную культуру, новый фольклор.



Леонид Чижик за кулисами фестиваля SibJazzFest, Новосибирск, 2019 г.
Фото автора

С одной стороны, звезда Леонида Чижика закатилась внезапно. Получив обеспеченную жизнь и престижную преподавательскую работу в Германии, он при этом перестал быть действующим, постоянно гастролирующим джазовым музыкантом — просто потому, что рухнула советская система, а вместе с ней и советский джаз. У меня никогда не повернётся язык осудить кого-то из советских музыкантов, покинувших страну в годы крушения системы. Они хотели играть на высоком уровне с широким кругом музыкантов, хотели попытаться счастья на мировой сцене, хоте-

ли продолжать творить — а в их родной стране в тот момент всё это оказалось невозможно. Ну а на Западе их никто не ждал. Всё нужно было начинать с нуля, и не всем это удалось в одинаковой мере...

С другой стороны — Леонид Чижик остался Леонидом Чижиком. Концерт в Новосибирске в 2019 г., когда мне была оказана честь представить публике легендарного артиста, был значительным художественным событием. Возможно, даже не вся публика была готова к такому масштабу солиста-импровизатора, к такому уровню музыкального мышления. Думаю, многие ожидали вышеупомянутых «лёгких джазовых трёхминуток», надеялись услышать популярные мелодии Гершвина и Дунаевского... Но на сцене был зрелый, мудрый артист, несколько не утративший глубины и мощи импровизационного мышления за годы разлуки с российской публикой.

Хочу надеяться, что нам ещё предстоит новые встречи с этим незаурядным артистом. В любом случае, четыре перечисленные Леонидом Аркадьевичем пластинки, записанные в 1970–80-е гг., со всеми их издательскими вариантами, плюс несколько альбомов, вышедших небольшими тиражами в Германии и России (если повезёт их добыть), представляют собой достаточный материал для знакомства с творчеством Леонида Чижика.

Рождение советского джаз-рока

Стилистическое единство советского джаза начало постепенно размываться в начале 1970-х — тогда же, когда этот процесс происходил и во всём мире. Переворот, совершившийся в мировой массовой музыке в течение второй половины 1960-х, добрался и до СССР: музыкой нового поколения — тех, кто в конце 60-х входил в совершенные лета — был уже не джаз. Во вкусах нового поколения молодых людей — тех, кто родился сразу после Великой Отечественной войны и позже — господствовали поп-музыка и рок. Однако музыкальный рынок в Советском Союзе имел свои особенности, обусловленные прежде всего закрытостью страны, отделённой от «западного мира» так называемым «железным занавесом». Занавес этот ржавел и дырявился всё сильнее: коротковолновое радио и массовое распространение новых технологий копирования музыкальных записей делали своё дело. Новые популярные записи проникали в СССР со скоростью уже не лет, а недель, и благодаря миллионам магнитофонов в частных руках стремительно распространялись по стране. Естественно, советские музыканты изучали и подхватывали мировые тенденции. И если на зарождение и начало широкого распространения советской рок-музыки ушло не менее трёх-четырёх лет, и первые записи самодеятельных советских рок-групп датируются только 1967 г. — не менее чем пятью годами позже большинства европейских стран, то на освоение раннего джаз-рока, появившегося в американской грамзаписи в конце 1960-х, у советских музыкантов ушла буквально пара лет.

Это было связано с тем, что джаз-рок в Москве, а затем и в других городах первыми взялись играть не столько рокеры, сколько джазмены — умелые, подготовленные музыканты. Так, в принципе, было и на Западе. В США джаз-рок зародился в творчестве тех музыкантов, которые ощущали падение интереса к джазовому мейнстриму и хотели попробовать объединить ритмы и тембры новой музыки широких масс — рока, ритм-н-блюза, фанка и соул — с изощрённым импровизационным языком и гармоническим богатством джаза. Им действительно удалось захватить часть новой молодёжной аудитории, сделать свою музыку интересной широким массам — пусть и не настолько широким, как у простеньких песенок поп-музыки. Схожие процессы происходили в Европе: значительная часть музыкантов раннего джаз-рока, скажем, в Британии имела джазовый опыт. И тут СССР оказался почти на гребне волны: появление новой ветви джазового искусства было осознано буквально «на лету», и уже в 1971 г. московское «Кафе Молодёжное» было перепрофилировано с джазового мейнстрима на модный у молодёжи джаз-рок.

Руководителем первого в столице джаз-рок-ансамбля был вовсе не Алексей Козлов, как это утверждала официальная советская джазовая историография. До прихода Козлова в джаз-рок оставалось ещё года полтора-два, он пока ещё только прислушивался к новой музыке, изучал пластинки с её записями, да и саксофона после ограбления в клубе «Печора», в котором он всю жизнь видел провокацию «компетентных органов», у него пока что не было. Первым коллективом, заигравшим джаз-рок в «Кафе Молодёжное» в 1971-м, был **Ансамбль Виталия Клейнота**.

Выпускник Московского института инженеров транспорта (МИИТ), Виталий Клейнот (1941–2013) принадлежал к поколению советских «джазменов-физиков»: как и множество самых известных солистов 1950-х и 1960-х гг., он вышел из среды вузовской самодеятельности. Ещё студентом Клейнот играл с тогдашними московскими звёздами, активно тянувшимися к самым передовым достижениям американского джаза — трубачом Андреем Товмасыном, пианистом Вадимом Сакуном. Затем начал руководить ресторанными составами в МОМА, Московском объединении музыкальных ансамблей — государственной организации, которая контролировала всю ресторанный сцену в Москве (клубной тогда практически не было). Игра Клейнота звучит на пластинках с записями выступлений звёзд московских фестивалей «Джаз-67» (с ансамблем, где пианистом был молодой



Виталий Клейнот, 1965 г. Фото: Владимир Садковкин. Центр исследования джаза

вступлений звёзд московских фестивалей «Джаз-67» (с ансамблем, где пианистом был молодой

Борис Фрумкин, ныне — руководитель Оркестра им. Олега Лундстрема) и «Джаз-68».

В 1971 г. Ансамбль Виталия Клейнота стал основным составом в «Кафе Молодёжное». Это был мощный по звучанию и обширный по составу коллектив, собранный по образцу популярных тогда американских ансамблей так называемого «басс-рока» (т.е. рок-музыки с использованием духовой секции, как в джазовых оркестрах) — более «рокового» *Chicago* и более джазового *Blood, Sweat & Tears*. В «КМ» ансамбль Клейнота проработал более двух лет, пока история «Молодёжного» как джаз-клуба не завершилась.

В Ансамбле Виталия Клейнота, по образцу американской басс-рок-группы *Chicago*, было семь человек: духовая группа — труба, саксофон, тромбон — и ритм-секция: орган/фортепиано, гитара, бас-гитара и барабаны. На электрооргане и фортепиано первоначально играли, чередуясь, джазмены **Валерий Котельников** и **Виктор Фридман**, но один был врач-онколог и кандидат биологических наук, другой — типичный «джазовый физик» (выпускник мехмата МГУ, Фридман работал в Институте физики Земли АН СССР). Поскольку они вынуждены были совмещать игру в группе с научной работой, что не способствовало стабильности работы состава, Клейнот вскоре заменил обоих на только что вернувшегося в Москву после армейской службы молодого пианиста **Григория Шаброва** (1946–2010).

Московский джазовый музыкант и педагог **Олег Степурко** писал об этом коллективе в «Джаз.Ру» не с чьих-то слов: он и сам с 1971 г. был участником Ансамбля Виталия Клейнота.

«Первое выступление на фестивале “Путешествие в мир джаза”, который проходил в декабре 1971 г. в кинотеатре “Ударник”, произвело эффект разорвавшейся бомбы. Наверное, потому что стиль джаз-рок был настолько революционным, что все идиомы джаза — свинг, гармония, мелодизм — в нём кардинально изменились.

Изменения коснулись в первую очередь ритм-группы: свинговый, шагающий бас четвертями у контрабаса сменился риффовым, повторяющимся рисунком бас-гитары.

То же у барабанов: свинговый тайминг по тарелке 4/4 с импровизационными филлами малого барабана сменился на риффовый паттерн, в котором “бочка” и малый барабан играли повторяющийся рисунок, а тайминг перешёл на хай-хэт и стал не триольным, а ровным — на 8/8. В результате возникали грувы, обладающие потрясающей энергетикой и драйвом. Так тогда в Москве, да, пожалуй, и в СССР, играть ещё никто не мог.

Но самые большие перемены с приходом джаз-рока произошли в репертуаре. Если джазмены мэйнстрима исполняли американские

джазовые стандарты, так называемые “эвергрини” (вечнозелёные, нестареющие темы), то в джаз-роке практически нет стандартов, и все группы, как правило, стремятся исполнять авторский репертуар. А к этому в нашей стране тогда мало кто был готов. Но в группе Клейнота писали басист **Иван Васенин** (впоследствии его в составе заменил **Леонид Плавинский**), тромбонист **Исайя Кофман** и клавишник **Григорий Шабров**.

Именно с его композицией “Песня радости” был связан скандал, разразившийся на прослушивании в МОМА: после того, как отзвучала последняя нота, в зале случилось что-то невероятное — все зрители, в основном профессиональные музыканты, встали и начали кричать, свистеть и аплодировать. И это продолжалось, невозможно поверить... сорок минут!

Такой же фурор произвела Гришина композиция в Ярославле (20 минут зал аплодировал стоя) и на фестивале в Каунасе — когда весь стадион бросился к сцене и все стали прыгать, подбрасывая вверх кепки, куртки и разные предметы. Тогда мы испугались, что нас просто разорвут...»

ВФГ «Мелодия» записей новой стилистики тогда ещё не делала. Аудиодокументы деятельности Ансамбля Виталия Клейнота сохранились только в коллекции радиоведущего **Аркадия Петрова** (1936–2007). Одна из записей содержит десять треков в исполнении Ансамбля Виталия Клейнота; в части треков солирует приглашённая звезда — **Георгий Гаранян**, который в этот период ещё работал в Концертном оркестре Всесоюзного радио п/у Вадима Людвиковского. Достижения Гараняна как руководителя ансамбля «Мелодия» были ещё впереди — однако в записях с Клейнотом он солирует на революционном по тем временам устройстве под названием «электронный альт-саксофон»: по словам очевидцев, это был аналоговый блок обработки сигнала с микрофона, установленного на раструбе обычного саксофона. Блок был размером с холодильник и создавал довольно устрашающие звуки, по смелости саунда сравнимые с самыми радикальными образцами звучания электрогитар у рок-музыкантов того времени.

Следующие этапы развития советского джаза, когда он вышел к массовой аудитории, мы уже изучили в более ранних главах, ведь важнейшее место в этой истории занимает творчество музыкантов, у которых к началу джаз-рокового движения уже была длительная и насыщенная биография в джазе. Важнейшим этапом и, скорее всего, самым популярным явлением в истории советского фьюжн было творчество джаз-рок-ансамбля «Арсенал» **Алексея Козлова** — с поправкой на то, что музыкальные интересы Козлова быстро эволюционировали, и уже к первой половине 1980-х джаз-рок в чистом виде перестал быть ему интересен, а «Арсенал» стал играть сложные новые формы современного камерного джаза и фьюжн. Не менее важную роль сыграл и ансамбль «Мелодия»:

в 1974 г. этот государственный студийный коллектив записал первый советский джаз-роковый альбом «Лабиринт», о котором я подробно рассказал в главе о жизни руководителя «Мелодии» Георгия Гараняна. В стилистике фьюжн были выдержаны и многие работы ансамбля «Аллегро» Николая Левиновского.



Ансамбль «Бумеранг» барабанщика Тахира Ибрагимова на фестивале «Джаз над Волгой», Ярославль, 1981 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

А с начала 1980-х развитие фьюжн на советской джазовой сцене приняло характер эпидемии. Причём развитие пошло вширь, из столиц стремительно распространяясь по всей стране. Были мощные джаз-роковые и фьюжн-группы в Латвии (одна из инкарнаций ВИА **Modo**, в разных составах выступавшая на джазовых фестивалях с инструментальной программой), в Эстонии



Гитарист Энвер Измаилов из ансамбля «Сато», джаз-фестиваль в Фергане (Узбекская ССР), 1982 г. Фото: Г. Гургеньян. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

(**Radar**, игравший преимущественно музыку клавишника Сергея Педерсена, балансировавший между фьюжн и прог-роком **Kaseke**, проекты пианиста **Тыну Найссоо** и др.), в Казахстане («Бумеранг», где музыку писали лидер — барабанщик **Тахир Ибрагимов** — а также трубач **Юрий Парфёнов** и пианист **Владимир Назаров**, и сольный проект Назарова «**Медео**»), в Узбекистане («Сато» мультиинструменталиста **Леонида Атабекова**, где дебютировал

уникальный тэп-гитарист **Энвер Измайлов**) и даже в Туркмении («Гунеш» с фантастическим шоуменом-барабанщиком **Ришадом Шафиевым**, который в постсоветскую эпоху переехал в Москву и выступал под именем Ришад Шафи).

В Армении фьюжн играл Государственный эстрадный оркестр АрмССР п/у **Константина Орбеляна**. В Ленинграде тоже имело место исполнение различных направлений джаз-рока и фьюжн; часто это происходило, так сказать, со стороны рока — многие ленинградские рок-группы 1970-х наряду с хард-роком играли и джаз-рок. Но были и примеры более органичного подхода к фьюжн — например, один из музыкантов Ленинградского Мюзик-холла и, в более ранние времена, известного ленинградского ВИА «Садко», гитарист **Валерий Корниенко**, создал группу «**Джаз-комфорт**», которая первой в России начала играть практически «фирменный» фанк-фьюжн и даже выпустила на ВФГ «Мелодия» пластинку-миньон, где два из трёх треков представляли собой аккуратно переработанные оригиналы одного из первопроходцев этого направления — американского клавишника Джо Сэмпла и его группы *Crusaders*.

В конце советского периода фьюжн играли практически везде: официальная система музыкального образования уже полтора десятилетия выпускала профессиональных музыкантов джазовой специализации, и многие из них прошли период увлечения джаз-роком и фьюжн — а многие так из него и не вышли. Однако, чем более массовым становилось исполнение музыки этого направления, тем больше размывались её стилистические границы; фьюжн в значительной степени стал основой качественной эстрады — там, где эстрадную музыку ещё продолжали играть живьём. Впрочем, к началу 1990-х и это стало анахронизмом: свободный музыкальный рынок независимой России надолго захлестнул вал синтетической поп-музыки, в которой уже не находилось места живой игре на музыкальных инструментах.

Из фьюжн-коллективов второй половины 1980-х выделю два: «**Квадро**» и «**Орлан**».



Вячеслав Горский, 2000 г. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

Первый из этих двух коллективов представлял собой обломок «Арсенала» Алексея Козлова: в 1983 г. клавишник ансамбля, **Вячеслав Горский** (1953–2021), покинул «Арсенал», чтобы создать собственную инструментальную группу — и увёл с собой ещё трёх музыкантов. Вместе с Горским в первый состав новой группы «Квадро» вошли три «арсенальца» — гитарист **Виктор Зинчук**, басист **Анатолий Куликов** и барабан-

щик Валерий Брусиловский. Репертуар группы составили инструментальные сочинения Горского — яркие, с запоминающимися мелодичными темами. Его творческое направление начального периода совпадало со стилистикой бурно развивавшегося на Западе «современного джаза» (*contemporary jazz*) — легко воспринимаемой широким слушателем музыки на упругой ритмической основе фанка, с несложными мелодиями, идущими от афроамериканской популярной стилистики *r'n'b*, но с большой долей виртуозных импровизационных соло.

Состав этот проработал недолго: Брусиловский вскоре эмигрировал, Куликов вернулся в «Арсенал», а Зинчук начал успешную сольную карьеру. Однако группа «Квадро» продолжала успешно выступать: на барабанах в группе Горского играли Евгений Майстровский, Евгений Рябой и Руслан Капитонов, на бас-гитаре — Алексей Лебедев, Сергей Николаев, на гитаре — Дмитрий Четвергов... В конце 1980-х группа выступала не просто успешно — она играла на стадионах; видимо, в этот период у «Квадро» была самая широкая аудитория за всю историю этого коллектива.



Обложка альбома «Ночные мечты», 1986 г.

На излёте советской эпохи, в 1989 г., ВФГ «Мелодия» выпустила виниловый альбом группы «Квадро» — «Ночные мечты» (в 1998 г. он был переиздан на компакт-диске московским лейблом *Boheme Music*). Когда в 1990–91 гг. под напором рыночных механизмов рухнула советская филармоническая система, в рамках которой работала группа «Квадро», коллектив — как и десятки других — прекратил выступать. Горский возродил «Квадро» в середине 1990-х, но новые составы этой незаурядной группы работали уже

почти исключительно на клубной сцене, а в новом столетии Горский занимался уже в основном проектами других направлений — от инструментального «современного джаза» до неоклассики и симфо-рока.

«Орлан» создал в Уфе в 1986 г. саксофонист Олег Киреев. Он родился в Уфе в 1963 г., учился в Москве в институте им. Гнесиных (ныне Российская Академия музыки), в середине 1980-х дебютировал на большой советской джазовой сцене. В 1989-м «Орлан», в котором тогда играли Киреев, трубач Рустем Галиуллин (его вторым инструментом был в то время *кубыз* — башкирский вариант варгана), пианист Игорь Сучков, басист Олег Янгуров, барабанщик Рустем Каримов и мастер игры на башкирской флейте *курай* Роберт Юлдашев, записал



Группа «Орлан», 1986 г. «Джаз.Ру»

единственный альбом на ВФГ «Мелодия» — «Башкирские легенды», вышедший на излёте советской эпохи, в 1990 г. Этот альбом, наряду с работами перечисленных выше коллективов из республик Центральной Азии, можно считать образцом советского «этно-фьюжн» — причём для истории современной российской сцены он особенно ценен, так как «Орлан» работал не в центральноазиатских республиках, а в Советской Башкирии, автономной республике в составе РСФСР (ныне регион РФ — Республика Башкортостан). В интервью корреспонденту «Джаз.Ру» Яне Дёминой в 2008 г. Киреев рассказывал:

«Мы использовали массу национальных инструментов, весь материал был авторским, основанным на башкирском мелосе с использованием электроники. Создавая эту программу, показывая её на фестивалях в СССР, мы играли этот фьюжн с любовью и интересом. Уже в то время ансамбль был интернациональным: мы были одними из немногих в СССР, кто был способен на такие эксперименты. Мне очень приятно, что эта пластинка находится у настоящих коллекционеров и исследователей джаза в коллекциях по всему миру».

Тем не менее крушение советской гастрольно-концертной системы не обошло стороной и «Орлан». В 1991 г. коллектив гастролеровал в Польше, и этот



Группа «Орлан» на форуме Jazz Across Borders в Санкт-Петербурге, 2018 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

выезд стал последним всплеском активности ансамбля. Музыканты разъехались по городам и весям — например, басист Олег Янгуров девять лет проработал в Юго-Восточной Азии и на Дальнем Востоке: в Бангкоке, Гонконге и Токио. Только в начале 2010-х Киреев на несколько лет восстановил прежний «Орлан» при Башкирской государственной филармонии, хотя сам давно уже жил в Москве.

В настоящее время трубач Рустем Галиуллин преподаёт в Москве в РАМ им. Гнесиных, а Рустем Каримов и Олег Янгуров работают в Уфе в составе Биг-бэнда Башкирской государственной филармонии п/у народного артиста Башкортостана — незаурядного джазового саксофониста Олега Касимова.

Что же до Олега Киреева, то он продолжал временами обращаться к звучаниям фьюжн и включению этнических элементов в свою музыку, но едва ли не более часто работал и в идиоме джазового мэйнстрима: после распада «Орлана» он много раз ездил выступать в Польшу, играл с польскими музыкантами и в 1995 г. записал в Польше альбом в чисто джазовой стилистике, который впоследствии, на рубеже двух столетий, был выпущен в России на компакт-диске под названием «*Song For Sonny*» (*Landy Star*, 2000; в настоящее время доступен на цифровых платформах). В 1994-м Киреев ездил в США, участвовал в многодневной творческой мастерской легендарного саксофониста Бада Шэнка и затем выступал с его ансамблем в Сиэтле.

К 1998 г. Олег оказался в Москве. Удачный поп-джазовый альбом «*Mandala*» (*Landy Star*, 2000; в конце десятилетия он был переиздан в США, получил хорошие отзывы и обильный радиоэфир) соседствовал в биографии Киреева с довольно радикальной игрой в два сопрано-саксофона с американским авангардистом Майком Эллисом в совместном российском турне 1999–2000 гг., популярный «Фэн-Шуй Джаз Театр», игравший приятный этно-фьюжн в манере «Мандалы» — с сотрудничеством с авангардным трио «Второе Приближение» и выступлениями с трио пианиста Льва Кушнера и другими представителями джазового мэйнстрима, а продолжение гастролей по Польше, с параллельным

выходом на Великобританию и другие европейские страны — с работой арт-директором в нескольких московских джазовых клубах.

Не забывал Киреев и США: он записал в Нью-Йорке совместный альбом с пианистом Китом Джейворсом — «*Rhyme & Reason*» (*Inarhyme Records*, 2009), проехал по всей стране, представляя этот альбом с концертами, а также



Олег Киреев на сцене московского клуба *Cool Train*, 2004 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

участвовал в записи альбома пианиста Рэнди Клайна «*Sunday Morning*» (*Jazzheads*, 2010). А во второй половине 2010-х у него началась продолжительная и содержательная история со странами бывшей Югославии — Хорватией, где Олег одно время содержал джаз-клуб, и Сербией, где у него развернулось интересное сотрудничество с клавишником Василом Хаджимановым, тоже большим энтузиастом этно-фьюжн (только на балканской фольклорной основе), а в 2021 г. вышел первый в истории российско-сербский джазовый альбом, на котором Россию представлял Киреев, а Сербию — пианист Милован Паунович, контрабасист Бранко Маркович и барабанщик Урош Стаменкович.

Характерно, что российско-сербский джазовый альбом назывался «*Jazz Classic*», и звучал на нём стопроцентный американский джазовый мейнстрим. Есть всё-таки вечные ценности. Киреев объяснял это так:

«Я с огромным удовольствием играю мейнстрим, мне близка “старая школа” Декстера Гордона, Коулмана Хокинса, а из современных — стили Майкла Бреккера и Джошуа Редмана. Я писал и пишу музыку как в стиле мелодичного старого джаза, так и в современном стиле».

Не все представители советского фьюжн прошли такую же эволюцию: к мейнстриму пришли (или вернулись) немногие. Но в постсоветскую эпоху фьюжн, фанк и другие смежные с джазом музыкальные направления электрифицированного характера нашли себе нишу на российской сцене: сейчас это востребованная клубная музыка, которая регулярно звучит в джазовых клубах, в частности — в Санкт-Петербурге, где работали такие сильные фьюжн-коллективы, как «Без адреса» пианиста Андрея Кондакова и его же *Electric Project*, или *Doo Bop Sound* саксофониста Алексея Попова.



Ансамбль *SJC* (*Southern Jazz Community*) на сцене клуба «Эссе-Дон», 2022 г.: Илья Филиппов, Юрий Красильников, Тимур Сайтбатов, Олег Соломко, Хасан Фидаров, Александр Боженко. Фото автора для «ДЖАЗ 100»

В Ростове-на-Дону фьюжн-проекты нового поколения музыкантов третьей по объёму региональной сцены России регулярно звучат в клубе «Эссе-Дон» — ансамбли барабанщика Александра Боженко, пианистки Антисии Мачневой и тромбониста Владислава «Псарумана» Псарука и др., да и музыка ведущего ростовского джазового коллектива 1990–2000-х — *New Centropezn Jazz Quartet* (саксофонист Андрей Мачнев, пианист Арам Рустамянц, басист Виталий Перов и барабанщик Григорий Дерацуев) — в значительной степени выдержана в стилистике фьюжн. А в Москве, например, у фьюжн были и есть собственные площадки: в 1990–2000-е гг. — прежде всего клуб «Форте», а с 2010-х — Клуб Алексея Козлова, где фьюжн и фанк занимают значительную часть еженедельной программы на двух из нынешних четырёх сценах клуба. Это более чем логично: фьюжн в столице России продолжает звучать в клубе, имя которому дал самый популярный исполнитель этой музыки в СССР.

Советский джазовый авангард

В период 1970–80-х бурно развивались не только джаз-рок и фьюжн. Это вообще время невиданного расцвета стилистического разнообразия в советском джазе.

Какой была стилистическая палитра джаза в СССР на 1970 год? Мейнстрим занимал добрых 95 процентов всего джазового репертуара. Это объяснимо: отстав в результате «эпохи разгибания саксофонов» от общего хода развития мирового джазового искусства на 10–15 лет, советские джазовые музыканты изо всех сил догоняли первопроходцев. Но уже в середине 1960-х начинаются попытки расширять набор стилистических средств и возможностей джазового искусства. Мы уже говорили о постепенном внедрении в идиоматику советского джаза как фольклорных, так и академических элементов, вплоть до поисков в направлении так называемого «третьего течения». Здесь одним из первопроходцев стал классически образованный пианист, который с 1961 по 1972 гг. работал в оркестре Олега Лундстрема — Николай Капустин (1937–2020), один из последних учеников Александра Гольденвейзера в Московской консерватории: его «Токкату» (*op.* 8) оркестр Лундстрема записал на телевидении ещё в 1964 г., положив таким образом начало признанию синтеза современного джаза и академической классики — не «свингования» классических мелодий, как было в советском джазе 1920–30-х, а создания современной авторской музыки на стыке двух традиций. Но это был оркестровый джаз, который исполняется по писаной аранжировке, а импровизация одного или нескольких солистов происходит только в специально выделенных аранжировщиком фрагментах. В малых составах идея использования академической и фольклорной традиций в джазе развивалась по-иному. В то время как изучение возможностей использования национальной музыкальной традиции шло и в Ленинграде, и в некоторых (прежде всего балтийских и закавказских)

союзных республиках, академическое влияние в музыке малых составов прежде всего проявилось в Москве: **Герман Лукьянов**, **Игорь Бриль** и другие джазмены с академическим образованием увлечённо вводили в джазовую идиому элементы классической композиции.

Но общая логика развития мирового джаза предполагала и развитие экспериментальных, поисковых направлений, шедших по пути взламывания стереотипов, разрушения привычных форм в поисках максимальной свободы самовыражения в импровизации. Заворожённые достижениями американского «нового джаза» — работами Орнетта Коулмана, Эрика Долфи, Сесила Тейлора, Альберта Айлера, последними работами умершего в 1967-м Джона Колтрейна — а также композиторскими поисками Джимми Джуффри, Гюнтера Шуллера, Дона Эллиса, Джорджа Расселла и иже с ними, отдельные советские джазовые музыканты всё внимательнее присматривались к переднему краю экспериментов на «левом фланге» мировой джазовой сцены.



*Евгений Геворгян в кафе «Печора», около 1969 г.
Центр исследования джаза, коллекция Натана
Лейтеса*

В Москве в первой половине 1960-х робкие опыты с элементами джазового авангарда начинали братья Геворгяны — пианист **Евгений Геворгян**, впоследствии успешный кинокомпозитор, и контрабасист **Андрей Геворгян**: записей их экспериментов, судя по всему, не осталось. В Ленинграде, вернувшись в родной город после двух лет работы в оркестре Анатолия Кролла в Туле, опытами в сходном направлении

занился саксофонист **Роман Кунсман**. Фри-джаза как такового он не играл, но выходил всё дальше за пределы общепринятой тогда эстетики бибোпа. Уже в 1965 г. его квартет (пианист **Юрий Вихарев**, контрабасист **Эдуард Москалёв** и барабанщик **Валерий Мысовский**) стал лучшим в конкурсе I Ленинградского фестиваля джазовой музыки, а его пьеса «Одиночество» получила специальный диплом от ленинградской организации Союза композиторов. В 1967 г. с приходом Кунсмана элементы свободной импровизации — причём не только в его соло — зазвучали даже в оркестре Олега Лундстрема.

К концу 1960-х вполне аутентичный фри-джаз самого радикального свойства в Москве заиграл квартет двух саксофонистов — альтиста **Алексея Козлова** и тенориста **Александра Пищикова** (см. главу о Козлове), а в 1970–72 гг. по совет-

ским джазовым фестивалям метеором пронёсся их неистовый коллега-тенорист из Риги — бескомпромиссный импровизатор **Вадим Вядро** (1946–2014).



Вадим Вядро, 1970 г. Фото: Михаил Гордин. Центр исследования джаза, коллекция Светланы Вядро

После триумфального выступления на фестивале 1970 г. в Горьком (ныне Нижний Новгород) квартет Вадима Вядро — Игорь Цинман или Владимир Болдырев на барабанах, Борис Банных на контрабасе и Наум (Нахум) Переферкович на фортепиано — на некоторое время стал одним из самых ярких фестивальных проектов советской джазовой сцены.

Привлечённые яркой, свободной и техничной игрой Вядро, многие музыканты из других городов приглашали его в свои проекты: в этот период он записывался как сайдмен с другими музыкантами — например, в составе московского квинтета Германа Лукьянова (1972): записи музыки Лукьянова в исполнении этого состава были изданы в 2012 г. московским лейблом *ArtBeat Music* на сборнике «ДоКАДАНС», но тем же составом были также сделаны записи двух авторских пьес Вадима, которые пока не изданы.

В 1971-м Вядро участвовал в конкурсе джазовых солистов в рамках международного джазового фестиваля в Праге (Чехословакия), где занял первое место в категории «тенор-саксофон».



Вадим Вядро, 1971 г. Для приёма на работу в штатный ансамбль рижского джаз-клуба директор кафе «Аллегро» заставила его постричься. Центр исследования джаза, коллекция Светланы Вядро

В этот же период Вадим работал в оркестре Гостелерадио Латвийской ССР. Уровень его игры был столь высок, что академический композитор Гедерт Раманс (1927–1999), тогдашний председатель правления латвийского Союза композиторов, пригласил его участвовать в исполнении своих произведений и записи их на пластинку. Эта пластинка фирмы «Мелодия» — «Гедерт Раманс. Симфонические произведения (*Concerto Leggiero* для девяти джазовых инструментов и струнного оркестра; Дивертисмент; Концерт для саксофона и струнного оркестра)», 1972 — осталась первой и последней официальной записью Вядро, выпущенной в СССР.

Автор единственного серьёзного англоязычного исследования по истории советского джаза Фредерик Старр писал в своём фундаментальном труде «*Красные и горячие. Судьба джаза в Советском Союзе*»:

«Получивший подготовку в Рижской консерватории саксофонист Вадим Вядро экспериментировал с двенадцатитоновым джазом, завораживая москвичей своей смелостью. Со своим сочетанием изобретательности, технической изощрённости и чистого напора Вядро на годы опережал своих коллег; он озадачивал их и бросал им вызов. В Риге и вообще в Прибалтике различия между стилями были менее выраженными и менее воинствующими, чем в Москве... Постепенно боповый взрыв в Москве и Ленинграде выдохся, и тогда, в 1970-е, прибалтийские новаторы заняли подобающее им место».

В 1974 г. Вядро эмигрировал, решив, что сможет добиться больших успехов в США. Но его нью-йоркская карьера не задалась, а потом в дело вмешалась тяжёлая болезнь, и последние десятилетия жизни незаурядный музыкант провёл в больнице... А фокус внимания к «прибалтийским новаторам» постепенно сместился из Риги в Вильнюс, столицу Советской Литвы, где пианист **Вячеслав Ганелин** и переехавший в Литву из Архангельска барабанщик **Владимир Тарасов** начинали опыты со свободной импровизацией на стыке с современной камерной композиторской музыкой.



Вячеслав Ганелин, 1971 г. Фото: Михаил Кульб. «Джаз.Ру»

В 1971 г. во время джазового фестиваля в Свердловске (ныне Екатеринбург) они встретили местного саксофониста по имени **Владимир Чекасин** и «сманили» его в Вильнюс, положив начало первому в СССР профессиональному коллективу джазового авангарда. Первое совместное выступление состоялось в ноябре 1971 на Днепропетровском джаз-фестивале, а с 1974 г.

ансамбль работал под официальным названием «Камерное джазовое трио Государственной филармонии Литовской ССР». Впрочем, под этим наименованием его знали разве что чиновники филармоний. Всей стране, а с конца 1970-х и ценителям «новой импровизационной музыки» по всему миру, ансамбль был известен как «Трио Ганелина», или «Трио Ганелин-Чекасин-Тарасов», или — как окрестил их редактор ленинградского самиздатовского журнала «Квадрат» Ефим Барбан — «Трио ГТЧ». На Западе прижилось название *Ganelin Trio*, а в СССР любили аббревиатуры — и, возможно, поэтому «ГТЧ» писали и говорили чаще. Трио Ганелина по всем внешним признакам играло фри-джаз; потребовалось довольно долгое время для осознания того, что Вячеслав Ганелин, академический композитор по образованию, предлагал своим коллегам-импровизаторам весьма строго выстроенную композиционную форму, внутри которой у каждого была значительная импровизационная свобода — благодаря чему трио удавалось и заморозить слушателей смелостью и интеллектуальностью своего самовыражения в импровизации, и в то же время удерживать слушательский интерес незримой, но неизменно присутствовавшей в их музыке композически выстроенной формой.



Вячеслав Ганелин, Владимир Тарасов, Владимир Чекасин, 1971 г. «Джаз.Ру»

Все 1970–80-е гг. «Трио Ганелина» продолжало разрабатывать сложное направление «композиторской импровизации» (то есть импровизации по подготовленным композиторским моделям, но в стилистике «свободного джаза»), которое вызывало острый интерес тогдашней аудитории — не только (и даже не столько) ядра джазовой аудитории, для

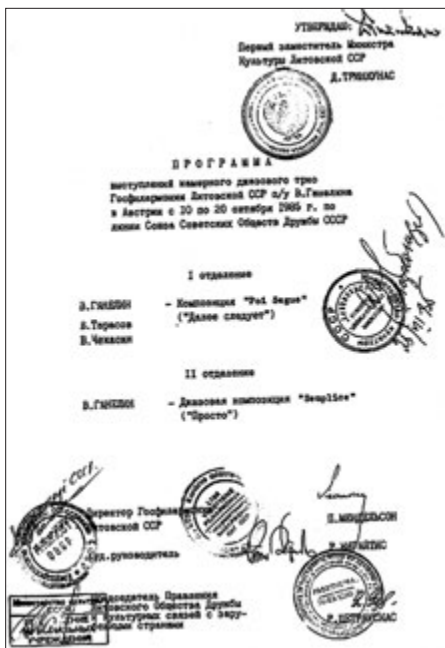
которой вильнюсские авангардисты были всё-таки далековаты от привычных канонов джазового мэйнстрима, сколько довольно широких кругов интеллектуалов-нонконформистов, искавших альтернативу официальной советской эстетической доктрине. Собирая именно такую публику, в большинстве своём носившую джинсы и длинные волосы, трио активно выступало почти на всех советских джазовых фестивалях, затем — на фестивалях в странах просоветского «восточного блока» и, наконец, уже в 1980-е гг. — в странах Западной Европы, благодаря официальному филармоническому статусу.

Ganelin Trio стало первым советским джазовым ансамблем, гастролировавшим по Северной Америке: за трёхнедельное турне летом 1986 г. они дали 16

концертов в США и Канаде, включая выступление на престижном *JVC Jazz Festival* в Нью-Йорке. Программы Трио (так музыканты называли свои «импров-сюиты», которые показывали на фестивалях) изданы общим счётом на 43 виниловых пластинках в разных странах,

позже многие из них были переизданы и на компакт-дисках. Трио Ганелина было первым ансамблем авангардного джаза, чьи записи были выпущены ВФГ «Мелодия» — всего три альбома: «*Con Anima*» (1976), «*Concerto Grosso*» (1980) и «*Poi Segue*» (1982) — плюс несколько треков на фестивальных сборниках, включая «Джаз-78».

Трио Ганелин-Чекасин-Тарасов перестало существовать в 1987 г., когда Вячеслав Ганелин переехал в Израиль. Трио оказало огромное воздействие на формирование национальной джазовой школы в Литве — как через последователей (Пятрас Вишняускас, Витаутас Лабулис, Олег Молокоедов, Гедиминас Лауринавичюс, Леонид Шинкаренко), так и через прямых учеников. Чекасин с 1975 по 2002 г. преподавал в Литовской музыкальной академии, где среди его учеников были певица Неда Малунавичюте, саксофонист Людас Моцкунас — в свою очередь, много работавший с другим участником Трио, Владимиром Тарасовым — и другие нынешние звёзды литовской и европейской джазовой сцены. Но и Ганелин, и Тарасов, и Чекасин по отдельности (а Тарасов и Чекасин иногда даже и вместе) регулярно выступали в России и сотрудничали с российскими коллегами и последователями, продолжая таким образом оказы-



Цензурное разрешение Министерства культуры Литовской ССР на исполнение определённого репертуара Трио Ганелина за границей, 1985 г. «Джаз.Ру»



Обложка альбома «*Con Anima*», ВФГ «Мелодия», 1976 г.



Вячеслав Ганелин в Москве, 2004 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

вать воздействие на развитие «крайне левого крыла» российской джазовой сцены.

К моменту прекращения существования Трио Ганелина советский джазовый авангард находился на творческом пике — и на пике известности в мире. «ГТЧ» были самым известным, но не единственным известным коллективом этого направления.

Как ни странно, но в Москве авангардная сцена в совет-

ское время была развита куда слабее, чем вне столицы. Возможно, потому что возможностей заработать в столице всегда — и в советское время тоже — у музыкантов было гораздо больше, а жизнь была дороже, чем в других частях страны. Поэтому столичная сцена давала меньше возможностей годами заниматься чистым творчеством, исследуя крайние пределы экспериментальных направлений музыки — возможностей, которые изобиловали, например, в Ленинграде, где непризнанный гений мог годами работать за небольшие деньги в кочегарке или в декораторском цеху, а свободное время посвящать бескомпромиссному творческому поиску, да и профессиональные музыканты были меньше связаны «форматными» соображениями. Один из самых своеобразных советских и российских ансамблей «новоджазового» направления работал как раз в Ленинграде и одно время именовался «Ленинградский дуэт», но чаще упоминается по фамилиям его участников: дуэт **Волков-Гайворонский**.

Вячеслав Гайворонский родился в Москве в 1947 г., в 1970 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу трубы и много лет прожил в сибирском областном центре Кемерово, куда попал по распределению. Джазом он занимался там как любитель; больше того, временно оставив профессиональное музицирование, окончил в Кемерово медицинский институт и работал врачом, а параллельно играл в оркестре Театра музыкальной комедии.

В конце 1970-х Гайворонский вернулся в Ленинград, включился в джазовую жизнь города и в 1979-м создал экспериментальный авангардный дуэт с 17-летним контрабасистом **Владимиром Волковым**. Дуэт проработал более 15 лет. Критики оценивали его как один из лучших камерных составов российского «нового джаза».

Владимир Волков в интервью заместителю главного редактора «Джаз.Ру» Анне Филипьевой по случаю своего 50-летия (2010) рассказывал:



Владимир Волков и Вячеслав Гайворонский на фестивале «Осенние ритмы», Ленинград, 1981 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

«Контрабас я увидел во Дворце пионеров имени Жданова, где мой школьный друг играл в симфоническом оркестре на кларнете. Я частенько приходил к нему на репетиции, а потом начал петь в хоре. Спустя какое-то время встал вопрос о музыкальном инструменте, поскольку в силу возрастных голосовых изменений петь стало невозможно. И вот

мы с моим другом стали ходить по классам во Дворце пионеров и искать, что бы мне такое подобрать (смеётся). Но поскольку мне было уже лет 14, понятно, что скрипка и другие подобные инструменты были исключены. В одном из классов я увидел итальянский контрабас. Это был абсолютно точно итальянец, очень красив собою, и он меня покорило. С того момента я заиграл на контрабасе — сначала во Дворце пионеров, потом в музыкальном училище имени Римского-Корсакова на классическом отделении. Джаз я начал играть из-за того, что в училище было эстрадное отделение, на котором уже были джазмены, и в частности там был товарищ **Игорь Бутман**, который меня и втянул в это дело. Сначала были какие-то джемы, потом мы собрали первый джазовый ансамбль — это был квинтет или квартет, в зависимости от количества солистов. А потом в какой-то момент я познакомился с Вячеславом Гайворонским, и мы начали играть дуэтом. Знакомство произошло на джазовом пароходе. Там как обычно джемовали всю ночь, что-то играли, и как-то всё это стало меня быстро утомлять (смеётся). А потом я увидел такого же утомлённого Гайворонского, который чуть ли не лежал на каких-то там полатах, и он прямо предложил мне играть другую музыку. Я сказал: «Да, это интересно!» На этом мы с ним и разошлись, а потом встретились на репетиции квинтета **Анатолия Вапирова** с **Сергеем Курёхиным**, с репетиции ушли уже вместе и после этого играли дуэтом много лет.

Ранние концерты проходили у нас через такое сопротивление! Непонятно, почему. Я имею в виду публику... Наверное, потому что это всё-таки было непривычно. Дуэт трубы и контрабаса — это уже странно: сочетание довольно-таки необычное. Плюс ещё музыка странная — и не джаз, и не авангард... Это ведь действительно даже не авангард был!

В Москве, кстати, почему-то всегда играть было легче, хотя находиться там в советское время было сложнее. Но концерты всегда проходили как-то живее.

В конце концов мы попали в Ленконцерт. Никаких концертов он нам, конечно, не делал. Просто у нас была ставка или тарификация... Через Ленконцерт мы могли ездить на фестивали: нас оформляли, была куча бумаг, которые перевозили из города в город папками...»



Обложка альбома «Аванс прошлому» (ВФГ «Мелодия», 1988, запись 1987 г.)

«Ленинградский дуэт» выпустил два LP на ВФГ «Мелодия» («Аванс прошлому» и «Русские песни»), CD на лейбле *SoLyd Records* («Путешествие Янки Дудля», 1994) и ряд альбомов за рубежом. Из всех этих работ Волков, например, больше всего ценил альбом 1994 г.:

«Конечно, можно было сделать это интереснее, лучше, легче. Но тогда мы со Славой очень много времени отдали записи на студии... То есть мы переживали за эту историю. Я не берусь говорить, насколько запись интересна, но по крайней мере мне не стыдно за этот альбом...»

Гайворонский в 1999 г. рассказывал в интервью автору этой книги о наследии, которое дуэт оставил в звукозаписи:

«Дуэт сработал двадцать программ. А реализовал три. И то я не считаю это полноценной реализацией, потому что две первые пластинки писались на фирме «Мелодия», а там был лимит времени. Всё сделано наскоро, а нам говорят — всё нормально, мы так и выпустим. Нужно было встать в позу, добиться своего, но этого не произошло. Я не считаю, что это — работа в радость для меня и для Володи, но раз уж она произошла — значит, произошла. Хотя возможности посидеть в студии как следует не было. Да что там как следует — даже очень скромно. Представьте себе, оба диска были сделаны за две смены по четыре часа...»

Так что судьба к нам не благоволила. Мы сидели с Володей и говорили: давай всё запишем. Но ведь во что всё упирается? Студия — это деньги. И с каждым годом всё бóльшие. Мы, может быть, даже готовы были бы сейчас (в 1999. — К.М.) сесть и записать все двадцать программ. Но с каждым годом всё это утяжеляется, с каждым годом

я становлюсь другой и Володя становится другой. И как всё вспоминать, когда внутри уже всё другое?..»

После распада дуэта оба музыканта пошли своим путём. В том же интервью Гайворонский сетовал:

«Невозможно было больше содержать наш дуэт с Володей, потому что это, в общем-то, собачья работа. Нельзя к этому подойти халатно, любой кикс, любая неточность моментально слышна, бьёт по ушам; и в этом плане работа, с одной стороны, благодарная — с точки зрения слушателя, а с другой — очень трудная. И потом, в дуэте, если не идёт игра — всё рушится, потому что не за кого спрятаться...»

Изредка, по особым случаям, Гайворонский и Волков могут и сейчас потрянуть стариной и выйти на сцену дуэтом. Но это случается редко, хотя вместе они вновь работают регулярно: в начале XXI столетия оба вошли в состав трио, в котором третьим, контрастным голосом стало фортепиано **Андрея Кондакова**. Трио на момент написания книги регулярно выступает уже более 20 лет. Обычно его именуют «**Гайворонский — Волков — Кондаков**», или просто «**Трио ГВК**».

Начальный период работы трио, относящийся к 2001–2002 гг., Волков в юбилейном интервью описывал так:

«Андрею не очень нравилось, когда были какие-то свободные куски. Ему хотелось больше запрограммированных, структурных, уже готовых кусков, где можно было бы как-то развиваться. А у нас было много вещей неоговорённых, где мы следовали некоторому движению на концерте — что, например, Андрею не очень нравилось. А сейчас он привык, и какие-то вещи, которые раньше не стал бы играть, сейчас играет с удовольствием. А я — наоборот, кстати. Сейчас мне почему-то хочется больше играть структурированных вещей...»

Одной из самых своеобразных работ трио ГВК стал альбом «**Русские романсы. Посвящение Даргомыжскому**» (*ArtBeat Music*, 2013). Андрей Кондаков рассказывал «Джаз.Ру» об этой работе:

«Первым импульсом послужил романс *“Каюсь, дядя, чёрт попутал”*. В музыкальном училище мы играли многие романсы Михаила Глинки и Александра Даргомыжского в различных тональностях. Несмотря на прошедшие с тех пор десятилетия, этот романс я хорошо помнил. И когда мы попробовали его сыграть в трио, у нас возникло страстное желание копнуть глубже. Я взял в библиотеке двухтомное издание романсов Даргомыжского, один том оставил себе, другой отдал Славе Гайворонскому; потом мы поменялись томами. В работе оказалось около тридцати романсов. В итоге остановились на пятнадцати, которые и вошли в альбом».



Андрей Кондаков, Вячеслав Гайворонский и Владимир Волков в московском КЦ «ДОМ», 2011 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Когда альбом вышел, заместитель главного редактора «Джаз.Ру» Анна Филиппева писала в рецензии на него:

«Очень бережное, деликатное отношение к исходному материалу – романсам Александра Даргомыжского (1813–1869) – не стало для трио прокрустовым ложем, которое ограничило бы круг идей и используемых приёмов. Напротив, свобода интерпретации здесь абсолютна. Каждая пьеса – это отдельно прожитая история, рассказанная неповторимым языком. Неповторимым – в прямом смысле этого слова. Пьесы целостны, и каждая уникальна в своём настроении и в том, как это настроение изложено. Аскетизм и сдержанная драматичность молитвы “Владыко дней моих” соседствуют с сатирическим (чтобы не сказать саркастическим) сладострастным речитативом Гайворонского в романсе “Ты вся полна очарованья”, а недоумённо-трагическая “Эпитафия” на смерть молодой девушки стоит рядом с лихой “Лихорадушкой”. Впрочем, этот альбом много сложнее, чем очередная сюита настроений. Она показывается неожиданными гранями при каждом новом прослушивании. Всевозможные “крючки” для слушателя рассыпаны в ней щедрыми руками, и ухватить их все с первого захода не получается. Далеко не сразу, признаться, автор этих строк осознала, например, что в “Червяке” Владимир Волков исполняет тему на контрабасе характерным “резиновым” звуком, совершенно уморительно буквализируя название хрестоматийной сатиры Даргомыжского и добавляя ему карикатурности; а в романсе “Мне грустно” Андрей Кондаков

наддаёт сдержанной “достоевщины” в колючем аккомпанементе а la “Лунная соната” секундами (интервалами в две ступени звукоряда. — К.М.), весьма наглядно иллюстрируя надломленное состояние героя и крушение его романтических надежд...»

Композитор, трубач, музыкальный теоретик, педагог Вячеслав Гайворонский работает и далеко за пределами импровизационной музыки — в академической идиоме, в совместных проектах с представителями рока, нойза и других видов музыки. Музыканты знают его как автора уникальной теоретической и практической системы ладов, объединяющей универсальные, внеисторические свойства разных музыкальных традиций. Единый принцип организации ладов, как основы для образования музыкальной ткани во всём множестве её проявлений, Гайворонский описал в книге «У врат храма. Искусство лада».

Музыка Гайворонского сложна: она не даёт слушателю ощущения комфорта, не расслабляет, она требует себя слушать и даже противостоять себе. Вот как он сам говорит о своём творческом методе:

«Я не стыжусь использования джазовой лексики, я пытался быть джазменом, я в своё время переиграл много этой музыки и строго придерживался её правил. На мой взгляд, я это делал весьма неплохо. А потом меня вдруг заклинило, заклинило на том, что это всё-таки не мой путь. И теперь я не считаю, что играю джаз и умею его играть. Не считаю. Потому что у меня нет в этом какой-то внутренней необходимости. Я знаю, что могу делать удивительные вещи, используя ту технику, тот музыкальный антураж, который связан с джазом. То есть создавать именно композиторскую музыку, но — используя именно этот стиль игры. Ведь, например, нынешнюю импровизационную технику диктует новая аккордика. Все джазмены увлечены поиском необычных связей между аккордами, необычных секвенций, развивается бесконечный секвенционный бибоп. Время от времени появляется музыкант, который говорит — мгновенье, остановись! Отсюда — бесконечная ладовая монотонность, поиск мелодии: всё это останавливает поток. Это говорит о том, что необходимо развивать не только композиционную вертикаль, но и горизонталь. Некие присущие только этой композиции способы разговора, свой сленг. Ведь в джазе как таковом действуют общие, универсальные законы музыкальной логики, развития композиционной мысли. А я за то, чтобы в каждой композиции действовали свои, только ей присущие законы...»

Волков же не ставит перед собой теоретических вопросов: он просто играет — и мало кто в России работает в настолько широком спектре стилей и направлений. Он выступал с лидером ленинградской авангардной сцены 1980-х Сергеем Курёхиным, регулярно участвует в выступлениях рок-группы



Вячеслав Гайворонский, 2007 г.
 Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

«АукцЫон», помимо «Трио ГВК» играет ещё в одном трио **Андрея Кондакова** (с барабанщиком **Гарием Багдасарьяном**) и в дуэте с Кондаковым же, работает с фольклорным вокалистом **Сергеем Старостиным** и валторнистом **Аркадием Шилклопером** (в том числе и в составе общего трио, с которым записал в 1998 г. на лейбле *Boheme Music* превосходный альбом «XIX98»). Среди тех, с кем он играл — трубачи **Кенни Уилер** и **Томаш Станько**, пианист **Бобо Стенсон**, саксофонисты **Дейв Мюррэй**, **Игорь Бутман** и **Пятрас Вишняускас**, кларнетист / бас-кларнетист **Нед Ротенберг**, гитарист **Марк Рибо**, органист **Джон Медески** и множество других музыкантов со всего мира. У него есть собственное «**Волковтрио**»

с гитаристом **Славой Курашовым** и барабанщиком **Денисом Сладкевичем** — там он играет своего рода рок-импров; в 1990-е гг. он много выступал с международным проектом «**Вершки-да-Корешки**» (впоследствии *VeDaKi*) с участием вокалистов из Сенегала, Индии и Тувы; Волков создаёт спектакли, где выступает автором, режиссёром, актёром и музыкантом, пишет музыку для кино...



Владимир Волков, 2008 г. Фото: Павел Корбут.
 «Джаз.Ру»

Впрочем, всё это происходило уже в постсоветское время. Что же до 1970–80-х, когда советский джазовый авангард привлекал значительное внимание по всему миру, то ситуация в этом крыле отечественного джазового искусства была весьма своеобразной — и в стилистическом, и, так сказать, в социальном плане. Социальная функция

советского джазового авангарда прежде всего сильно отличалась от условий, в которых функционировал авангард на «капиталистическом Западе». Вот как это различие сформулировал авангардный трубоч-импровизатор, музыкальный журналист и философ (в прошлом — доцент философского факультета МГУ) **Андрей Соловьёв** в своём исследовании «*Подлинная история нового джаза в Москве*», опубликованном (на английском языке!) в «Джаз.Ру» ещё в начале столетия:

«Главный парадокс истории московского, а может быть — и всего отечественного авангардного джаза состоит в том, что были существенно сдвинуты многие привычные ориентиры: в то время как в остальном мире авангардисты искали альтернативу, способ протеста против буржуазных ценностей общества потребления, для наших соотечественников авангард был, как ни странно, бегством в сторону буржуазного западного восприятия, попыткой приобщиться к ценностям западной цивилизации. Это была уникальная ситуация. Первые большие гастроли наших новоджазовых музыкантов и их первые пластинки, выпущенные [в Великобритании] Лео Фейгиным, были предназначены не для оппозиции, не для социального андеграунда, не для левых и красных, группировавшихся вокруг авангардного искусства в остальном мире — а для просвещённых обывателей, посетителей фестивалей, потребителей продукции западногерманского лейбла ECM, которых интересовали умеренное расширение своих знаний о мире и лёгкое желание когда-нибудь увидеть крушение системы. Это был потребитель, сформировавший ситуацию появления советского авангарда на Западе, и наши исполнители вольно или невольно старались соответствовать ожиданиям, что люди из-за “железного занавеса” принесут мощный эмоциональный и интеллектуальный импульс к обновлению.

Появление Владимира Чекакина, Вячеслава Ганелина и Владимира Тарасова было большим событием для провинциального города Вильнюса, а выступления Михаила Юденича и Владислава Макарова в Смоленске — просто переворотом в сознании для своего маленького городка; но в огромной Москве авангардная сцена могла существовать только как альтернативная среда, как “мир процессов, а не результатов”, мир с собственной тусовкой, но без звёзд...»

Именно Андрей Соловьёв документировал в своём исследовании появление одного из немногих московских коллективов авангардного джаза, оставшихся в советской джазовой истории — «Три О»:

«Саксофонист **Сергей Летов** был химиком и работал в научно-исследовательском институте, но в конце концов бросил работу, окончил Тамбовское культпросветучилище и устроился музыкантом. Валторнист **Аркадий Шилклопер** играл в оркестре Большого театра... Мне повезло увидеть изнутри, как рождался главный проект Летова. Так получилось (и я этим горжусь), что я, а не Шилклопер, был третьим участником этого духового ансамбля вместе с Летовым и тубистом **Аркадием Кириченко** — ещё до того, как появилось название “Три О”. Летов пригласил меня сыграть небольшой квартирник для иностранцев. Репертуар знакомого “Три О” ещё только формировался... Удер-

жаться в этой группе мне не удалось: у меня не было шансов, потому что моё участие предполагало движение внутрь, в лабораторную среду, а Летову нужен был виртуозный солист, звезда, яркий музыкант, который мог бы превзойти его самого и Кириченко — и технически, и в плане музыкального образования. Подходящим человеком был Шилклопер. Конечно, его присоединение было началом триумфального подъёма “Три О”, но в то же время и движением в сторону от той плодородной магмы, в которой Летов кипел до эпохи перестройки...»



«Три О»: Сергей Летов, Аркадий Кириченко, Аркадий Шилклопер и барабанщик Александр Кондрашкин. Фото: Владимир Манахимов. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Летов (кстати, старший брат самого известного советского панк-рокера Егора Летова), Шилклопер и Кириченко, а также другие московские «новоджазовые» экспериментаторы, в период середины — второй половины 1980-х гораздо чаще выступали не в Москве, а в Ленинграде. Просто потому, что именно в Ленинграде в то время находился центр развития «левого фланга» советского джазового движения.



Анатолий Вапиров, 1977 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

После того, как саксофонист Роман Кунсман в 1971 г. эмигрировал в Израиль, традиция свободной импровизации в Ленинграде, и без того не слишком крепкая, на время прервалась. Но лишь на время. Во второй половине 1970-х джазовый авангард в Ленинграде начал бурно развиваться, что привело к появлению и «Ленинградского дуэта», и проектов, во главе которых стоял выходец из городка Бердянск на берегу Азовского моря — саксофонист Анатолий Вапиров.

В начале 2000-х в интервью болгарскому джазовому журналисту Владимиру Гаджеву Анатолий рассказывал:

«Мой отец — болгарин. Мы — из тех переселенцев, кто ещё до XIX века выехал из Болгарии, спасаясь от турецкого ига. Мои пра-прадеды — из Тракии. Всё село уехало в Россию, и Екатерина II дала им землю в степи на берегу Азовского моря... Мой отец умер, когда мне было три года. Мать никогда не говорила мне, что он был болгарин. Только когда я закончил консерваторию, она мне всё про него рассказала».

В 1971 г. Вапиров окончил Ленинградскую консерваторию им. Римского-Корсакова по классу кларнета, а в 1977-м — аспирантуру по классу саксофона; с 1976 по 1982 гг. преподавал в своей alma mater классический и джазовый саксофон, вёл джазовый биг-бэнд и факультатив по джазовой импровизации.

Джазовая биография Вапирова началась ещё в 1960-е, а в 1976-м он дебютировал в грамзаписи вышедшей на «Мелодии» пластинкой «Ленинградский джаз-ансамбль Анатолия Вапирова». Впрочем, подлинную всесоюзную известность ему принесла программа «Славянская мистерия», название которой худсовет «Мелодии» из каких-то идеологических соображений укоротил просто до «Мистерии» (1977). Это было монументальное сочинение вполне академического размаха и практически симфонического звучания, да ещё и густо замешанное на славянском музыкальном фольклоре — не только и даже не столько русском, сколько южнославянском, что было для советского джаза не то чтобы в новинку, но ещё пока не становилось основой для тематического материала целого альбома. Причём, что уж решительно невероятно для советского джаза 1970-х, в записи «Мистерии» участвовал живший в то время в СССР, пока его жена писала в Москве диссертацию, американский барабанщик Дэниел Мартин, на обложке компромиссно указанный как Д. Мартин!



Ленинградский джаз-ансамбль, 1977 г. За барабанами Дэниел Мартин.
Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

«Джаз.Ру» писал о Вапирове в 2007 г., когда он уже давно жил в Болгарии, был членом болгарского Союза композиторов и в рамках мультижанрового фестиваля «*Варненско лято*» руководил представительным джазовым форумом *Varna Summer International Jazz Festival*. Обозреватель нашего журнала Михаил Митропольский рассказывал тогда в юбилейном очерке:



Анатолий Вапиров, 2004 г.
«Джаз.Ру»

«В эти же годы начинаются многочисленные выступления на советских джазовых фестивалях из числа допускавших отклонения от догматов традиционного джаза — в первую очередь в Новосибирске, Таллине и Ленинграде, вместе с басистом **Иварсом Галениеком**, вокалисткой **Валентиной Пономарёвой**, контрабасистом **Владимиром Волковым** и пианистом **Сергеем Курёхиным**. Джазовая карьера Курёхина как раз и начиналась в ансамблях Вапирова. Программы начала 1980-х не менее монументальны, чем работы предыдущего десятилетия — “Зеркало памяти” (посвящение Чарлзу Мингусу), “Линии судьбы” (посвящение Альбану Бергу), “*De Profundis*”, “*Macbeth*”... На рубеже 1970-х и 1980-х продюсер **Лео Фейгин**, сам бывший ленинградец, начинает издавать работы Вапирова на британском лейбле Leo Records. В 1984 г. молодёжная труппа ленинградского Кировского (теперь Мариинского) театра поставила написанный Анатолием рок-балет “*Маскарад*”... В 1977 г. Анатолий Вапиров женился на гражданке Болгарии, а в 1986-м переехал в Болгарию, на родину предков своего отца».



Сергей Курёхин, 1990 г. Фото: Александр Смирнов. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Да, именно в ансамбле Анатолия Вапирова в Ленинграде дебютировал один из самых противоречивых и в то же время самых известных артистов советского авангарда — вот тут я остерегусь определения «джазового авангарда», потому что деятельность этого артиста была куда шире джазовой идиомы, а если анализировать совсем уж честно — лежала преимущественно вне джаза.

Тем не менее **Сергей Курёхин** (1956–1996) умел играть джаз, и даже записывал определённые формы джаза — например, с тем же Вапировым: аудио-

документы их совместного музицирования 1978–1983 гг. были опубликованы продюсером лейбла *SoLyd Records* Андреем Гавриловым на альбоме «Забывший ритуал» в 2001 г. Но Курёхин не был только джазовым музыкантом — или, точнее сказать, только музыкантом. В 1981-м, например, у него вышел дебютный альбом в качестве сольного пианиста-импровизатора на британском лейбле *Leo Records*, куда он контрабандным путём, через знакомых, переправил сделанные в Ленинграде записи своих импровизаций. Уже в этом альбоме проявились черты Курёхина-концептуалиста, арт-провокаатора. В сопроводительной бумаге он давал продюсеру полную свободу расположить музыку в любом удобном Фейгину порядке, но названия треков при этом должны были идти на обложке в определённой последовательности, явно отсылавшей слушателя к запрещённой в СССР книге Александра Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»: «Архипелаг», «Стена», «Нет выхода», «Внутренний страх», «Другой путь» и т.д. — а весь альбом в целом обязательно должен был называться «*Ways of Freedom*», «Пути свободы», что делало пластинку не столько музыкальным событием, сколько явлением «концептуального искусства» (хотя слушать импровизации Курёхина на ней интересно даже сейчас: пианистом он был виртуозным).

В том же 1981 г. Курёхин участвовал в записи альбома «Треугольник» ленинградской «подпольной» рок-группы «Аквариум», приписанной к находившемуся под контролем КГБ Ленинградскому рок-клубу, и так впечатлил лидера группы Бориса Гребенщикова, что впоследствии регулярно выступал и записывался с «Аквариумом» как пианист и клавишник, и вплоть до 1986 г. считался постоянным членом этой группы. Кстати, в 1982–83 гг. в записях «Аквариума» участвовал как минимум ещё один джазовый музыкант — саксофонист Игорь Бутман. Правда, он-то впоследствии продолжал играть именно джаз. Но у Курёхина получилось по-другому.

И в том же 1981 г. Сергей собрал первый состав *Crazy Music Orchestra*, «Оркестра безумной музыки». У этого коллектива расширенного биг-бэндового состава не было постоянного членства: в него могли входить любые свободные на тот момент музыканты — рокеры, джазмены, всё равно. Сам Курёхин играл в оркестре то на фортепиано, то на тенор-саксофоне, то на барабанах — и дирижировал в безумной, эксцентрически театрализованной манере, буквально всем телом, часто сигнализируя музыкантам отдельные акценты отчаянным прыжком. У оркестра не было партитур: составу предлагалось свободно импровизировать по словесным инструкциям Курёхина, но главное — как можно свободнее (и, разумеется, провокационнее) вести себя на сцене, что делало выступления оркестра не столько музыкальными событиями, сколько хэппенингами, на которых могло произойти что угодно. Биограф Курёхина Александр Кушнир писал в книге «Сергей Курёхин. Безумная механика русского рока», что даже самые первые выступления «Оркестра безумной музыки» уже сопровождалось скандалами: так, в апреле 1982 г. один из концертов это-

го коллектива стоил должности директору Дворца культуры им. Ленсовета, а после выступления на джаз-фестивале в Риге Курёхин на несколько лет стал в джазовых кругах столицы Советской Латвии персоной нон грата. Среди тех, кто выходил на сцену с «Безумным оркестром», бывали и Анатолий Вапиров, и вильнюсский саксофонист Владимир Чекасин, и московский фаготист-импровизатор **Александр «Фагот» Александров**, и музыканты рок-группы «Аквариум» (включая её лидера), и бескомпромиссный последователь свободной импровизации из Смоленска — виолончелист **Владислав Макаров**, и вокалистка **Валентина Пономарёва**, и множество других.

Crazy Music Orchestra стал зародышем будущего главного проекта Сергея Курёхина, которому, ещё до его дебюта в московском ДК «Москворечье» в апреле 1984 г., редактор самиздатовского журнала «Квадрат» Ефим Барбан придумал название «**Поп-механика**». В том первом выступлении участвовали Сергей Летов, Игорь Бутман, Валентина Пономарёва, Александр Александров и участники ленинградской рок-группы «Странные игры», среди которых были и музыканты с джазовым опытом — саксофонист **Алексей Рахов** и барабанщик **Александр Кондрашкин**. Впрочем, перечислять участников можно долго: к концу второго отделения, говорят, на сцене собралось около 40 музыкантов.

По пути таких «интердисциплинарных» синтетических шоу — капустников гомерического масштаба, сценария которых, как правило, до конца не знал и сам Курёхин — «Поп-механика» пошла и в дальнейшем. Ни одно представление не было похоже на предыдущее. Могло случиться абсолютно всё: ирония переходила в сарказм, сарказм — в абсурд, и всё это было направлено на разрушение стереотипов восприятия, на то, чтобы разбить десятилетиями вдальбивавшиеся публике шаблоны восприятия «официального искусства». Естественно, перелёстов было не избежать, как бы ни махал на авансцене руками и ни прыгал, управляя действием, Курёхин — а точнее, его сценический персонаж по имени Капитан. Количество участников и градус абсурдистского безумия на выступлениях «Поп-механики» росли раз от раза. В 1986-м снятая на киноплёнку «Поп-механика» с рядами ленинградских рокеров, включая Бориса Гребенщикова и Виктора Цоя, синхронно размахивающих гитарами за спинами фольклорного хора среди дефилирующих манекенщиц, катающихся на детских велосипедах обезьянок и неистовствующим в противоположном конце зала саксофонистом Чекасиным, стала основой киноленты Ленинградской студии документальных фильмов «Диалоги» (режиссёр Николай Обухович) — и последним музыкальным явлением, удостоившимся специального внимания руководства Коммунистической партии Советского Союза: секретарь ЦК КПСС Егор Лигачёв публично воскликнул: «*Какой идейный и художественный ералаш!*» Для фильма пришлось доснять длинное вступительное слово поэта Андрея Вознесенского, который произносил слова «импровизация», «эксперимент», «новое мышление» и т.п. Только в таком виде картину выпустили на экраны.

В марте 1989 г. в ленинградском Спортивно-концертном комплексе им. Ленина на сцене в составе «Поп-механики» было около 300 музыкантов, актёров и моделей. В тот период в каждой следующей «Поп-механике» участвовали джазовые музыканты, академические камерные оркестры, целые хоры (включая Краснознамённый хор Советской армии), эстрадные певцы советского времени (включая Кола Бельды и Эдиту Пьеху), модельеры и скандальные перформеры (Гарик Асса, Владик Монро и т.п.), модели и манекенщицы, культуристы и велосипедисты, а, скажем, великая актриса Ванесса Редгрейв в одной из «Поп-механик» с удовольствием ползала по сцене на четвереньках... В некоторых случаях на сцену среди музыкантов и актёров выводили живых животных — вышеупомянутых цирковых мартышек, козла (который, как рассказывают, внезапно вступил в антагонизм с Владимиром Чекасиным и принялся гонять саксофониста по залу); позаимствованную то ли в цирке, то ли в полку конной милиции лошадь, а также осликов, пони и даже корову. Курёхин мечтал как-нибудь вывести на сцену слона, но вот это ему так и не удалось.



Сергей Курёхин во главе «Поп-механики», 1990 г. Фото: Александр Смирнов. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Часть его арт-провокаций и вовсе не имела никакого отношения к музыке — хотя, вероятно, именно телевизионная мистификация «Ленин — гриб», прошедшая по Ленинградскому ТВ в программе «Пятое колесо» в начале 1991 г., стала самой известной художественной акцией Курёхина. И, напротив, часть работ Курёхина не являлась провокацией и представляла собой киномузыку, не

имевшую решительно никакого отношения к джазу: вероятно, самое известное его музыкальное произведение — саундтрек к фильму режиссёра Олега Тепцова «Господин оформитель» (1986), в котором нет ни малейших стилистических признаков джаза (да и импровизации в каком бы то ни было смысле).

Характерно, что в поздний советский период у Курёхина, хотя имя его было у всех на слуху, на ВФГ «Мелодия» вышла одна-единственная работа — «Полинезия. Введение в историю» (1989). Никакого отношения к арт-провокациям и «Поп-механике» эта любопытная виниловая пластинка не имеет: это записи с двух концертов Курёхина-пианиста в зале Ленинградской государственной академической капеллы им. Глинки 4 февраля и 27 июня 1988 г. Всю первую сторону занимает трек «Введение в историю», где Курёхин безостановочно импровизирует на двух фортепиано — «просто» рояле и «подготовленном» (т.е. со множеством различных предметов, разложенных на и под струнами инструмента). Вторая сторона, «Введение в культуру» — совсем иного характера. Здесь Курёхин задействует не только рояль, но и клавесин, а также синтезатор: ещё в середине 1980-х ему привезли из США самое современное для того времени устройство, *Prophet 2000*, один из первых мультитембровых сэмплерных синтезаторов. Мало того, здесь звучит не сольная игра, а дуэт: клавишным инструментам Курёхина противостоят флейта, сопрано- и тенор-саксофоны Сергея Летова.



Обложка альбома «Полинезия», 1989 г.

Все более ранние записи Курёхина выходили на Западе (прежде всего на *Leo Records*, где с 1981 г. у него вышло более десятка сольных или ансамблевых релизов), а в постсоветские годы свои записи в России он выпускал в том числе на собственном лейбле *Kurizza Records*. Что же до западных релизов, то одной из самых известных его записей стал дуэт с американским гитаристом Генри Кайзером «Popular Science», опубликованный в США лейблом *Rykodisc* в 1989 г. и вскоре переизданный в Японии.

Когда рухнул СССР, Курёхин уже вовсю пользовался моментом активизации международных контактов: больше не было ОВИР — «отделов виз и разрешений», любой россиянин мог поехать за границу, а в странах Запада в начале 1990-х ещё два-три года продолжалась вызванная эйфорией от прекращения «холодной войны» мода на всё русское. «Поп-механика», хотя бы в виде небольшого ядра музыкантов во главе с Курёхиным и с надеждой на подключение местных

творческих сил, выступала во Франции, Швеции, Японии, Финляндии, сам он дал серию сольных концертов в США... В 1995-м во время очередной «Поп-механики» в Хельсинки в зал было выпущено целое стадо паникующих животных, хотя публика уже и так разбежалась, потому что на головы людей с потолка спускалось огромное полотнище полиэтилена, а через боковые двери в зал был преднамеренно пущен дым — акция, которой Курёхин особенно гордился.

В этот период он увлёкся самой масштабной своей провокацией — членством в Национал-большевистской партии (*запрещена в России*). В начале 1996 г. музыкант в последний раз съездил за границу — записать в США материал для двух дуэтных альбомов с авангардным джазовым саксофонистом Кешаваном Маслаком. А 9 июля 1996 г. Сергей Курёхин скончался в Петербурге от редкой болезни — саркомы сердца — в возрасте всего 42 лет.

К этому моменту большая часть музыкантов бывшей советской авангардной джазовой сцены уже либо не жила в СССР, либо занималась другой музыкой... Лишь москвичи Сергей Летов и Аркадий Шилклопер выступали по всему миру — Летов по-прежнему в «новой импровизационной» идиоме, Шилклопер в удачно нащупанной им нише кроссовера джазовой и академической музыки. Сотрудничавшая с Летовым и «Три О» тувинская авангардная вокалистка **Саинхо Намчылак**, ставшая на рубеже 1980–90-х гг. последней сенсацией советской авангардной сцены, уехала жить в Австрию. Суровые сибирские авангардисты из проектов «Снежные дети» и **Номо Liber**, так впечатляюще представлявшие свой регион в каталоге лондонского лейбла *Leo Records* в 1980-е и на историческом фестивале советского джазового авангарда в Цюрихе (1989), занялись другими проектами — барабанщик **Сергей Беличенко** в 1996 г. стал заведовать отделом джаза в Новосибирской филармонии, а альт-саксофонист **Владимир Толкачёв** в 1993 г. возглавил профессиональный джазовый биг-бэнд, годом позже получивший в Новосибирске филармонический статус: этот оркестр существует и сейчас, почти 30 лет спустя, и представляет собой однозначно лучший биг-бэнд в Сибири.



Владимир Резицкий, 1990 г. Фото: Александр Смирнов. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Последним активным центром бытования того движения, что в 1980-е называлось советским джазовым авангардом, вплоть до начала третьего десятилетия XXI века остаётся Архангельск. Северный портовый город в 1960–70-е гг. процветал, а значит — там было довольно много работы для музыкантов. Была и джазовая жизнь. В 1970 г. альт-саксофонист **Владимир Резицкий** (1945–2001) создал собственный коллектив, который, в отличие от других джазовых составов по всей

стране, не был «ансамблем» — он назывался «джаз-группой», а собственное имя его совпадало с названием города. Джаз-группа «Архангельск» с 1972 г., когда впервые выступила вне своего города — в ленинградском джаз-клубе «Квадрат», а затем на Донецком джаз-фестивале — и до середины 1990-х была одним из самых своеобразных явлений на советской джазовой сцене.



Джаз-группа «Архангельск», 1970-е гг. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

«Группа «Архангельск» добилась некоего успеха именно потому, что мы были неграмотные в музыкальном плане. Мы мало имели записей, вообще не имели джазовых нот, то есть всё делали интуитивно. И нам не особо хотелось направляться в мейнстрим: мы пытались обойти его и найти какую-то свою нишу, свою дорожку.

В 1971-м или 72-м мы сделали первый концерт в здании филармонии: невиданное дело было для Архангельска — джазовый концерт, сами эти два слова уже были необычны. И народу было очень много, приезжали из разных других городов, а вести концерт был приглашён Владимир Борисович Фейертаг. После чего он, конечно, нам много уделял внимания.

И правильно Фейертаг сказал, что в мейнстриме у нас будущего не было. Получалось так, что мы что-то находили, что-то там делали — и потом откуда-то кто-то привозил записи западных музыкантов, мы с удивлением слушали и узнавали много своего. То есть неграмотность и тут сказалась: мы не обладали информацией. Но Резицкий интуитивно всё же нашёл какую-то лазейку.

Мне многое не нравилось из того, что мы делали. Были мысли: может быть, прекратить это всё, уйти... Но я вспоминал, что в каждом концерте, в каждой нашей игре находились пять минут, когда я летал,

В интервью для фильма «ДЖАЗ 100» осенью 2021 г. барабанщик Олег Юданов, проработавший в джаз-группе «Архангельск» практически с самого начала и до самого конца, рассказывал:

«Группа «Архангельск» началась с кафе «Золотица», где мы стали играть то, что могли достать — то есть копировать записи, какие слышали. Джаз-группа

когда у меня выросли крылья. Потом это проходило, и опять рутина, рутина, рутина... И вот ради этих пяти минут я всё же старался.

В 1980-е, когда начали выезжать на Запад, мы в Германии играли программу, которая начиналась с похоронного марша: мы проходили через зал на сцену и несли контрабас, как гроб. А на третьем ряду сидел американский гитарист Джон Скофилд и с таким удовольствием хохотал... И весь огромный зал... Грех говорить, принимали всегда просто здорово. Мы имели успех в этом плане, но почему-то такая мысль иногда закрадывается — принимали здорово, организаторы были довольны, но никогда второй раз никуда не приглашали...

Когда в девяносто третьем году пришло время развала коллектива, остались три человека: Резицкий, я и контрабасист Коля Клишин. И мы ещё полгода, наверное, побарахтались, но... Устали уже. Надо было раньше заканчивать, когда мы приехали из Японии с больших гастролей — вот тут и прекратить, на пике».

Владимир Резицкий не прекратил играть — у него появились новые проекты, но главным его проектом постсоветского времени стал фестиваль «Дни джаза в Архангельске», начатый им ещё в 1982 г. Именно этот фестиваль стал последним в стране, который специализировался по экспериментальным, авангардным, поисковым направлениям джазового искусства. И он проводится до сих пор: в 2022-м «Дни джаза» отмечают сорокалетие. Фестиваль не прервался, несмотря на безвременный уход Владимира Резицкого из жизни в мае 2001 г. Несколько лет «Дни» возглавлял бывший пианист «Архангельска» Владимир Туров, но в 2009-м, после того, как он тяжело заболел, «Дни джаза» на пару лет всё же заглохли.



Олег Юданов, Тимофей Дорофеев. Международные Дни джаза в Архангельске, 2021 г. Фото: Наталья Кравченко. «Джаз.Ру»

Фестиваль восстановил в 2011-м продюсерский центр «Архангельск джаз», во главе которого стоит гитарист Тимофей Дорофеев, игравший в последних проектах Резицкого во второй половине 1990-х. Несколько лет возрождённый джазовый праздник проводился как «Фестиваль Владимира Резицкого», и вот в 2017-м ему было возвращено историческое название — теперь это снова «Международные Дни джаза в Архангельске». В интервью для фильма «ДЖАЗ 100» Дорофеев рассказывал:

«Я учился в Архангельском музыкальном училище и писал реферат по джаз-группе “Архангельск”, ходил на их репетиции, пришёл даже на одно прослушивание, когда они сдавали программу “Джаз от А до Я” и её принимал Юрий Саульский. Я втихаря пробрался, сидел на задних рядах и тоже слушал — отсматривал эту программу. Конечно, у меня было желание познакомиться с Резицким.

Практически все известные музыканты Советского Союза перебывали за 80-е годы на джазовых фестивалях в Архангельске. Фестиваль всегда заканчивала джаз-группа “Архангельск”. Когда она выходила, было ощущение, что это какой-то мощный, фирменный ансамбль со своим необычным ритмом — Юданов и Клишин считались, наверное, одной из лучших ритм-секций; до сих пор играть с ними просто одно удовольствие. Выдумка, невероятная энергия, звукоизвлечение... Это был одновременно и мощный перформанс, и музыкальное действие, и идеи.

Резицкий стал моим крёстным и в прямом смысле, и в музыке. Последние семь лет его жизни мы плотно сотрудничали, играли дуэтами, трио. Я знал его все чаяния, беды и радости. Мы занимались и современной музыкой, и традиционной, и авангардом, который я в начале не понимал — как это происходит, и зачем это нужно, и нужно ли вообще.

И вот это всё сложилось в одну картинку: музыка, организация и умение продвигать именно ту музыку, которую ты хочешь играть. Это одна из самых сложных задач, и Резицкий очень многому меня научил. Он умел организовать процесс — правда, по-своему, и не каждый это мог выдержать; но я благодарен судьбе за то, что вот так получилось — благодаря этому я, наверное, остался в Архангельске, хотя несколько раз пытался уезжать».

В 2000-е в экспериментальном крыле джазовой сцены России начался новый подъём, хотя, быть может, несопоставимый по размаху с периодом расцвета «советского джазового авангарда» 1970–80-х. Но этот подъём был связан с деятельностью уже другого поколения музыкантов, поэтому об этом периоде мы поговорим в последней части книги.

Новая история: те, кто пришёл в 70-е

Звёзды советского джазового вокала

В 1970-е на советской джазовой сцене было много талантливых джазовых вокалистов. Но джаз для музыканта, инструментом которого является голос, в те времена чаще всего представлял только часть его или её творческой жизни. Дело тут — снова! — в неоднозначности отношении к джазу в советский период. К 1970-м гг. джаз, до определённой степени, был уже признан частью не только эстрады, но и серьёзного музыкального искусства — и тем не менее заложенная ещё в 1930-е дихотомия «творческий импровизационный джаз против коммерческих эстрадных поделок» часто заставляла видеть искусство именно в инструментальной музыке, а вокалу снисходительно оставляла роль элемента развлекательной, прикладной эстрады.

И не то чтобы в СССР не было вокалистов, специализирующихся по джазовому искусству. В Ленинграде была **Нонна Суханова** (1934–2014), которая ещё на рубеже 1950–60-х гг. пела со сцены не столько эстрадные песни на русском языке, сколько джазовую классику на языке оригинала. Тогдашним конференсье, традиционным ведущим концертов, приходилось даже оправдывать певицу: мол, как выпускницу филологического факультета Ленинградского университета её обязали петь на английском, чтобы оправдать затраченные на её обучение средства... Впрочем, в истории она осталась всё же благодаря песне на русском языке — именно голосом Сухановой поёт в популярнейшем фильме начала 1960-х «Человек-амфибия» актриса Нина Большакова, персонаж которой исполняет лихой буги-вуги композитора Андрея Петрова «Эй, моряк».

Суханова начала петь в молодёжном эстрадном оркестре Анатолия Бадхена, была солисткой септета Ореста Кандата и ведущего биг-бэнда Ленинграда — оркестра Иосифа Вайнштейна, затем долгие годы работала как эстрадная певица в «Ленконцерте». К 1990-м она уже практически не выступала, тем более — на джазовой сцене.

Другие яркие вокалистки советского джаза, хотя временами и работали в России, родом были из других республик СССР и после распада Союза остались в своих странах. Так, в конце 1950-х прославилась грузинская певица **Гюлли Чохели** — в 1959–60 гг. она была солисткой оркестра Олега Лундстрема, затем много выступала с джазовым трио своего тогдашнего мужа, московского пианиста Бориса Рычкова, с его же ансамблем «Чанги» и другими коллективами, гастролировала с последним московским оркестром Эдди Рознера, в конце 1960-х — начале 1970-х не раз работала в Чехословакии с джаз-оркестром Густава Брома, а в 1970-е у неё вышел на «Мелодии» первый сольный альбом, на записи которого оркестром дирижировал Юрий Саульский. К концу 1970-х Чохели практи-

чески полностью переключилась на «традиционную эстраду» и после распада СССР осталась в Грузии.

В середине 1960-х на джазовой сцене появилась ещё одна певица из Тбилиси — **Ирма Сохадзе**; несмотря на юный возраст (первую пластинку она записала в 8 лет), она ярко пела не только специально написанный для певицы-вундеркинда эстрадный репертуар («Оранжевая песня» и т.п.), но и джазовую классику (в том числе в фильме Польского телевидения «*Recital*», 1967). В 1980-е она начала работать на телевидении и уже в XXI веке стала заместителем генерального директора государственного телеканала Грузии, а к музыке возвращалась только эпизодически.

В 1974 г. в составе Государственного эстрадного оркестра Армянской ССР п/у Константина Орбеляна дебютировала **Татевик Оганесян**, ставшая во второй половине 1970-х одной из самых известных джазовых вокалисток СССР — прежде всего в проектах с московским пианистом Игорем Брилем, но также с трио эстонского гитариста Тийта Паулуса и рижским биг-бэндом Гунара Розенберга. Её высоко ценила и джазовая критика, в 1980-е не раз выводившая её на высшую позицию в списке лучших джазовых вокалистов СССР. В 1991 г. Татевик эмигрировала в США, где живёт и сейчас: там её зовут *Datevik Hovanesian*.

В 1976 г. в ансамбле Игоря Бриля появилась **Ирина Отиева**. Родом из Тбилиси, она окончила училище им. Гнесиных и в 1979 г. стала солисткой оркестра Олега Лундстрема, где проработала шесть лет. Это был период, когда старейший джазовый оркестр перестал именоваться «эстрадным» и получил статус Государственного камерного оркестра джазовой музыки. Ранее доля эстрады в концертных программах оркестра Лундстрема была высока: за эстрадный репертуар в разные годы в оркестре отвечали Аида Ведищева, Валерий Ободзинский, Нина Бродская, Майя Кристалинская, Ирина Понаровская и даже Алла Пугачёва (в 1972 г. будущая примадонна российской эстрады пела с оркестром Лундстрема на фестивале «Джаз Джембори» в Варшаве). Постепенно доля эстрадного вокала в концертных программах легендарного оркестра упала до минимума, уступив место джазовому репертуару. А вот Ирина Отиева, напротив, практически покинула джаз: после ухода от Лундстрема в 1980-е начался её дрейф в сторону эстрады, и в постсоветскую эпоху она выступала уже практически только как поп-певица.

Во второй половине 1970-х на общесоюзной джазовой сцене возникло ещё одно яркое имя — рижская певица **Ольга Пирагс**, после распада СССР продолжавшая работать в Латвии. А в 1980-е на советских джазовых фестивалях появилась поющая пианистка из Баку — **Азиза Мустафа-Заде**, дочь первопроходца азербайджанского этно-джаза пианиста Вагифа Мустафы-Заде, безвременно ушедшего из жизни в 1979-м. Азиза в 1986 г. выиграла в Вашингтоне престижный джазовый конкурс им. Телониуса Монка как пианистка, а после распада

СССР поселилась в Германии и завоевала мировую известность, но практически не появлялась в родном Азербайджане...

Все эти имена — неотъемлемая часть истории джаза в СССР, но судьба этих артистов в дальнейшем оказалась не связана либо с джазом, либо с Россией — за очень редкими исключениями. Так, в Ленинграде с 1972 г. выступала в составе ансамбля Давида Голощёкина певица **Эльвира Трафова**, которая стала первой джазовой вокалисткой в России, получившей звание заслуженной артистки Республики. С момента открытия Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки (1989) и до нынешнего времени она работает солисткой этого единственного в России джазового филармонического учреждения.

Но подлинно всероссийской известности в джазе, продолжающейся на момент написания книги, достигли двое поющих джазовых артистов, пришедших на общенациональную сцену в 1970-е: это **Сергей Манукян** и **Лариса Долина**.

Сергей Манукян

Поющий клавишник? Вокалист, сам себе аккомпанирующий на синтезаторе или фортепиано? Да, но Сергей Манукян ещё и барабанщик, и перкуссионист, и в начале своей карьеры он работал в джазовом трио, где одновременно с пением играл на ударной установке... Впрочем, обо всём по порядку. Биография Сергея Манукяна — наверное, одна из самых причудливых в российском джазе, во всяком случае — по географической извилистости своих этапов.



Сергей Манукян в фильме «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

Сергей Манукян родился в 1955 г. на Северном Кавказе — в Грозном. В то время город был столицей Чечено-Ингушской АССР в составе Российской Советской Федеративной Социалистической Республики, которая, в свою очередь, была самой крупной из 15 союзных республик СССР. Сейчас это столица российского региона — Чеченской Республики.

О начале своего пути Манукян рассказывал в интервью для фильма «ДЖАЗ 100»:

«Я родился в Грозном. Мне было всего 12, когда я стал интересоваться джазом. В то время джаз звучал по радио очень рано утром, и меня не надо было будить, потому что я вставал в школу ровно тогда, когда оркестр Людвиковского что-то там играл. Я ещё не знал, что это оркестр Людвиковского, но мне нравилось эту звучание».

Действительно, в 1967 г. в утреннем эфире Всесоюзного радио регулярно звучали записи Концертного эстрадного ансамбля радио и телевидения, которым с 1966 по 1973 г. руководил Вадим Людвиковский. Как мы помним из более ранних глав, в оркестре играли многие ведущие джазовые солисты-импровизаторы той поры, и руководитель оркестра ориентировался на самое передовое на тот момент звучание современных джазовых биг-бэндов.

Первой любовью Манукяна в джазе стали барабаны. Он начинал на малом барабане в духовом оркестре и на ударной установке в биг-бэнде Константина Гордона в грозненском ДК им. Ленина, но вынужден был оставить работу в этом коллективе, так как надо было часто играть на танцах поздними вечерами, а Сергей ещё учился в средней школе. Последовало обучение в Грозненском музыкальном училище, которое Манукян окончил в 1975 г. по классу ударных инструментов, и работа в республиканском оркестре радио и телевидения. О том, что повлияло на формирование музыканта, Сергей рассказывал в интервью автору книги ещё в 1996-м в эфире московской радиостанции «Ракурс»:

«Повлияли и блюзы, и Рэй Чарлз, и народная музыка, в том числе народная музыка Кавказа. Я очень неплохо её знаю: и армянскую, и азербайджанскую, и грузинскую, и чечено-ингушскую, которую я немало играл, когда работал в оркестре радио и телевидения Грозного. И осетинская музыка: я учился в Осетии около двух лет...»

В 1980-м Манукян познакомился с джазовыми музыкантами из города Горький (ныне Нижний Новгород) и загорелся идеей поехать работать с ними. В интервью для фильма «ДЖАЗ 100» он рассказывал:

«Пианист **Александр Шишкин** (1948–2016. – К.М.) окончил Горьковскую консерваторию, но джаз очень любил, и был очень информированный, и очень тепло и здорово играл на рояле. Они приехали в Грозный, а мне хотелось как-то вырваться на гастроли, и мы договорились, что я приеду в Горький и сдам джазовую программу комиссии Росконцерта. Я спел балладу на английском языке и ещё какую-то вещь в быстром темпе, тоже на английском языке. Один из членов комиссии усомнился: “Хорошо, но это всё на английском языке”. А председатель комиссии встала и говорит: “Как на английском? Он пел по-русски!” У меня два раза так было!.. Приняли мою программу

как блок в контексте эстрадного ансамбля “Лабиринт”, где были ещё чтецы и танцоры, и кого там только не было — ну вот и джазовый блок тоже был. Мы здорово музицировали, в том числе исполняли уже мои собственные произведения — я играл на барабанах и пел. И в 1981-м году на джазовом фестивале “Ритмы лета”, который состоялся в Риге, как раз я с трио Шишкина играл на барабанах и пел».

Этот фестиваль вывел Манукяна на всесоюзную сцену. Работа с ансамблем Горьковской филармонии продолжалась до середины 1980-х. И вот последовал новый географический поворот: Сергей Манукян переехал в Эстонию. Правда, основной мотив был семейный. Музыкант объясняет это так:

«Мы переехали, потому что мы жили в квартире моего тестя, а его перевели в Эстонию, ну и мы переехали вместе с ним — в надежде на то, что там какая-то работа будет. Ну и действительно, так получилось, что я там работал в филармонии, и в Eesti Kontsert работал — в общем, меня приняли. Эстония меня приняла хорошо, могу сказать. Они меня, как музыканта, отправляли и за рубеж: я и в Германию ездил, и в Финляндию ездил, и в Польшу на фестиваль вокалистов...»

В Эстонии, уже преимущественно как клавишник и вокалист, Сергей Манукян работал в составе фьюжн-группы «Авиценна». Именно с ней он записал в 1989 г. свой первый альбом как вокалист — «Сергей Манукян и группа Авиценна» (ВФГ «Мелодия», 1990). На альбоме он поёт и играет на электропиано *Fender Rhodes*; все остальные участники группы — эстонцы, многие из них и сейчас продолжают работать на эстонской джазовой и фьюжн-сцене: и басист Тааво Реммел, и гитарист Айн Вартс, и лидер группы, саксофонист Виллу Вески. Почему эстонская фьюжн-группа с российским вокалистом — армянином родом из Чечни — называлась европейским именем средневекового персидского врача и философа Абу Али Хусейна Ибн Сины? В радиоинтервью 1996 г. Манукян рассказывал:

«Владимир Борисович Фейертаг подошёл ко мне и сказал: “Сергей, мы попытаемся выяснить, какую связь имеет древний целитель Ибн Сина и эстонский джаз-рок”. На самом деле я полагаю, что создателям группы просто слово понравилось. Хотя, я когда спрашивал об этом Виллу Вески, который был руководителем группы, он с очень большим знанием дела сказал, что Ибн Сина был целителем, и мы тоже целители: мы лечим людей — играем музыку, и всем становится лучше».

В конце 1980-х Манукян ездил в США, записывался в различных советско-американских и чисто американских проектах, в том числе с саксофонистом Ричардом Эллиотом (*Tower of Power, Yellowjackets*) для *Warner Brothers*. По возвращении был успех на Первом Всесоюзном телевизионном музыкальном кон-

курсе «Ступень к Парнасу» (1989). А в 1991 г. Сергей Манукян вместе с семьёй снова переехал — на сей раз в Москву. В российской столице он живёт и сейчас.

«Некоторые люди умудряются как-то в одном месте жить и в одном месте работать. Но так как я музыкант, я, естественно, всегда искал партнёров, музыкантов. Я всегда стремился туда, где музыкальная жизнь поинтересней, погуще события, побольше людей, которые занимаются разным творчеством, в том числе и музыкальным. Меня всегда тянуло в такие места, я всегда хотел вырваться. И не потому, что в Грозном была жизнь неинтересная, ничего подобного. Я в Грозном очень многому научился, и там было большое количество музыкантов, но как таковой активной жизни, индустрии какой-то, что ли — не было. Вся она была в Москве или в каких-нибудь столичных прибалтийских городах, например — в Таллине».

В столице Сергей Манукян быстро занял особое положение на джазовой сцене. Его альбом «Секреты» (*SoLyd Records*, 1997) фиксировал его концертную программу того периода — несколько авторских номеров в блюзовой и соул-стилистике (четыре песни, два инструментальных номера), пара фьюжн-джазовых версий песен *The Beatles*, одна песня первопроходца стиля *contemporary jazz* Джо Сэмпла. В записи участвовали заметные представители московской фьюжн-сцены тех лет — клавишник Арам Зурабян, гитарист Игорь Бойко, барабанщики Юрий Семёнов и Артур Газаров, басисты Олег Тархов и Пётр Дольский, а также набравший тогда авторитет в джазовых кругах молодой саксофонист Евгений Туляков (на обложке альбома был ошибочно указан как Туликов), трагически погибший в 2003-м. Программа вполне точно отражала то, что Манукян с середины 1990-х и по сей день регулярно играет в джазовых клубах: максимально камерное, интимное звучание; исполнение вперемешку авторских номеров, джазовых стандартов и «оджазированных» версий поп-песен; минимальный состав (иногда только клавишные и вокал — но, как правило, плюс ещё бас и ударные или перкуссия, или гитара и ударные) и бесконечно позитивный эмоциональный спектр, который Сергею так убедительно удаётся передать для максимальной, в том числе и не очень подготовленной аудитории.

Но джазовые проекты Манукяна не ограничивались сольными выступлениями. У него были интересные дуэты: один, ориентированный на фьюжн, фанк и соул — с клавишником Вячеславом Горским (1953–2021); другой, более свободный в плане стилистики и размаха безудержного полёта импровизации — с одесским пианистом Юрием Кузнецовым (1953–2016). В настоящее время, когда обоих этих партнёров уже нет в живых, Сергей Манукян чаще всего выступает в дуэте с пианистом Валерием Гроховским, деканом эстрадного факультета РАМ им. Гнесиных. С присущим ему юмором Гроховский называет этот дуэт «Валерик и холерик», подчёркивая разность темпераментов обоих участников.

Однако сотрудничество «Валерика и холерика» началось не вчера: они регулярно выступали и записывались вместе с начала XXI столетия.

Самый пёстрый состав был представлен на альбоме 2002 г. «*Good News From Moscow*», где, кроме Манукяна и Гроховского, участвовало около десятка музыкантов, в том числе американский гитарист Пол Болленбэк, петербургский пианист **Андрей Кондаков** и саксофонист **Игорь Бутман**. В 2003 и 2004 гг. Манукян и Гроховский записали два альбома («*Feather*» и «*Feather 2*») в составе трио, где Гроховский играл на фортепиано, Манукян — на барабанах, а на контрабасе — **Антон Ревнюк**. А в 2008 на *One Records* вышел альбом «Друзья играют в джаз», где Гроховский играл на рояле, а Манукян — на синтезаторе; ритмическую поддержку обеспечивали постоянные участники концертного трио Манукяна — гитарист **Павел Чекмаковский** и барабанщик **Сергей Остроумов**. Год спустя на том же московском лейбле вышел альбом-продолжение — «Друзья играют в джаз, часть 2», где Гроховский участвовал в шести из восьми треков, Манукян пел и играл в разных треках то на синтезаторе, то на перкуссии, а среди их партнёров были **барабанщик Артём Федотов**, гитарист Павел Чекмаковский, контрабасист **Макар Новиков**, вокалистка **Алина Ростоцкая** и перкуссионист **Иван «Вано» Авалиани**.

Когда в 2005 г. на сцене Московского международного Дома музыки Сергей Манукян отмечал в рамках фестиваля Игоря Бутмана «Триумф джаза» своё 50-летие, автор книги писал о нём для «Джаз.Ру»:

«Что успел Сергей Манукян к пятидесяти годам? Стать самым популярным джазовым вокалистом на постсоветском пространстве, многократно объехать все фестивали, клубы и филармонические площадки бывшего Союза и, в общем, сделать для популярности джазовой музыки очень много — множество людей, особенно вне мегаполисов, стало ходить на джазовые концерты именно благодаря Манукяну. Этот солнечный, вечно улыбающийся человек умеет привлечь публику, обладает природённым, очень редким в наших широтах ощущением стилистики джаза — музыки афроамериканской по своему происхождению, и умением это ощущение претворить в исполнение — как вокальное, что у нас тоже большая редкость (настоящих джазовых вокалистов на постсоветских просторах — считанные единицы, а широко известен один Манукян), так и инструментальное. При этом у него нет официальных званий и наград, что тоже довольно символично».

В принципе, ситуация не сильно изменилась. Кроме национальной музыкальной премии «Овация» за 1995 г. в категории «Джаз-исполнитель», у Сергея Манукяна практически нет крупных премий или государственных наград. Хотя на российской джазовой сцене за последние полтора десятилетия появились и другие вокалисты-мужчины, он продолжает оставаться самым известным и

популярным из них. Причём народная любовь только укрепилась, что подтвердило участие Сергея Владимировича в телепроекте «Голос. 60+» в 2018 г.: в конкурсе, выходявшем в эфир телеканала с многомиллионной аудиторией, он дошёл до «суперфинала» и занял третье место. Джаз — непопулярная музыка? Ну-ну!

Лариса Долина



Лариса Долина в фильме «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

Единственная среди российских джазовых певиц обладательница звания народной артистки России. Заведующая кафедрой эстрадно-джазового искусства и профессор Московского государственного института культуры. Создатель «Музыкальной академии Ларисы Долиной». Трёхкратная обладательница национальной музыкальной премии «Овация»...

Всё это — Лариса Долина.

Она родилась в Баку (столица Азербайджанской ССР), но с трёхлетнего возраста жила в родном городе родителей — Одессе. Там она начала петь джаз. Вот как сама Лариса Александровна в 2022 г. рассказывала о своём приходе к джазу в интервью для фильма «ДЖАЗ 100»:

«Именно живя в Одессе, я уже в возрасте примерно 11 лет познакомилась со всеми джазовыми музыкантами, населявшими наш город. А их было достаточно много. Благодаря этому я, собственно, в джаз и пришла. В Одессе всегда было огромное количество джазовых музыкантов — во все времена. Если бы я не знала, что джаз зародился в Новом Орлеане, то я бы подумала, что он родился всё-таки в Одессе. Потому что всё располагало к этому. Город портовый, моряки привозили диски, пластинки, которые переписывались на ленточные магнитофоны, переходили с рук на руки... Помню, как мы с Таней Боевой по восемь часов слушали записи Сары Вээн, Эллы Фицджеральд, Дюка Эллингтона, Джона Колтрейна. Ну всех абсолютно — уже какую-то сто двадцатую перезапись, звук был уже хриплый, плёнка рвалась, а мы всё слушали и слушали.

Музыканты услышали, что у меня получается свинговать. В 16 лет я стала солисткой филармонии. Музыкальным руководителем у нас был Ян Фрейдлин: он любил джаз, но окончил консерваторию как классик — пианист и композитор. И он для меня писал джазовые вокализы. Сначала коротенькие, потом подлиннее — мы с ним их разучивали: просто для роста, скажем так, для формирования меня как вокалистки.

Именно джаз вскормил меня как музыканта, сделал из меня певицу. Когда пою джаз, я улетаю. Нельзя сказать, чтобы я испытывала такое же состояние, когда пою на русском языке. Это немножко другое. А вот джаз даёт возможность такого невероятного полёта, который никогда не повторится. Одесса на меня очень сильно в этом смысле повлияла, а точнее — те музыканты, с которыми я познакомилась ещё в детские годы и которые меня вели много-много лет, пока я не переехала в Москву: Ян Фрейдлин; братья Дойбаны — Марк и Давид, саксофонист и барабанщик, оба уже много лет живут в Нью-Йорке; Ян Фридман... К сожалению, в те времена, когда началась повальная эмиграция из Советского Союза лиц еврейской национальности, очень многие музыканты уехали, со многими я потеряла связь.

Вам довелось поработать в государственных биг-бэндах 1970-х: это были Государственный эстрадный оркестр Армении под управлением Константина Орбеляна и Государственный эстрадный оркестр Азербайджана под руководством Полада Бюльбюль оглы. Что собой представляла тогда работа для вокалистки в больших эстрадных оркестрах?

— Ну, во-первых, это большая школа, потому что нужно учиться петь с бэндом — так же, как нужно учиться петь с симфоническим оркестром. Это две стихии абсолютно разные, но это необходимо изучить. Поэтому, когда я пришла в оркестр Армении, я сначала прислушивалась: где какие паузы, где какая структура музыкальная. Ну и, конечно, маэстро Орбелян был прекрасным дирижёром, он первое время мне давал указания, а потом уже сказал: “Всё. Я тебе ничего показывать не буду, всё сама”. Но к сожалению, так сложилось, что в те годы, когда я работала у Орбеляна, в оркестре ещё пела замечательная джазовая певица Татевик Оганесян. И когда я сказала, что я тоже хочу петь джаз, мне ответили — нет, у нас одной джазовой певицы достаточно, будешь петь то, что я скажу. Я пела три песни на армянском — русская певица, которая пела больше всего песен на армянском языке! Я просто очень быстро его изучила. Ещё я пела на итальянском и на русском, но джаз он мне петь не давал. Но зато я научилась петь с биг-бэндом. Большое ему спасибо за это. Оркестр

звучал просто грандиозно. Это был один из лучших бэндов на то время в Советском Союзе и, конечно, для меня это была огромная практика. Я очень многому там научилась. Я научилась слушать оркестр, а потом ещё получать удовольствие, потому что когда сзади сидит такая махина, тебе ничего не остаётся, как просто восхититься и плыть на этой же волне. Поэтому для меня работа с бэндами — это самая любимая творческая позиция».

А потом была работа в оркестре Анатолия Кролла. Рассказ Ларисы Александровны об этом периоде мы уже читали в главе о Кролле, и мы помним, что именно эти годы сделали её одной из самых известных джазовых вокалисток в СССР. В опросах советских джазовых критиков высшую позицию занимали то Долина, то Татевик Оганесян — сопоставимых с ними по мастерству и известности певиц в советском джазе начала 1980-х просто не было.

Но решающим фактором для упрочения роли Долиной как ведущей джазовой вокалистки стал музыкальный кинофильм «Мы из джаза». Его снял для киностудии «Мосфильм» и в 1983 г. выпустил на экраны режиссёр **Карен Шахназаров** по сценарию, написанному им совместно с Александром Бородянским. Почти всю музыку к фильму написал **Анатолий Кролл**. В фильме Долина играла «кубинскую певицу Клементину Фернандес», у которой был в истории советского джаза отдалённый прототип — американская вокалистка Селестин Коул, которая работала в СССР в 1934–38 гг. (тогда по-русски её имя писали как «Целестина Коол»). Вот как об истории работы над этой ролью рассказывала в интервью для фильма «ДЖАЗ 100» сама певица:

«Как раз мы с Анатолием Ошеровичем сделали программу “Антология джазового вокала”, и однажды на репетицию в Доме офицеров приезжает режиссёр картины со всей съёмочной командой — Карен Шахназаров. Он послушал нашу репетицию и принял решение, что он обязательно должен взять меня. Специально для меня написали роль. Сначала это была американская певица, потому что был образ — на самом деле такая певица была, она приезжала в Москву. А потом, поскольку у нас в то время были очень натянутые отношения с Соединёнными Штатами, решили сделать из американки кубинку. Так появилась в сценарии роль Клементины Фернандес. Конечно, роль небольшая — эпизод, но этот эпизод я совершенно обожаю. Потому что мне удалось познакомиться и подружиться с такой актёрской командой: Пётр Щербаков, Саша Панкратов-Чёрный, Игорь Скляр — великолепная команда! И вообще это действительно культовый фильм. Он не просто о джазе, он о становлении джаза в Советском Союзе. И он очень важен для нескольких поколений, в том числе нынешних. У меня сейчас учится очень много молодых студентов, первокурсников,

которые, чтобы петь джаз, пришли именно ко мне. Все они знают про эту картину, многие из них смотрели её по 10–15 раз.

Так случилось, что во время съёмок я была беременна своей дочерью, на шестом месяце. Съёмочных дней у меня было немного, но самый важный и самый сложный и тяжёлый день для меня выдался, когда мы снимали выступление Клементины Фернандес в концертном зале в сопровождении биг-бэнда, руководителя которого играл актёр Юрий Васильев. Там была очень крутая лестница, по которой мне надо было спускаться на высоких каблуках. А я была уже очень тяжёлой. Я лежала всю беременность на сохранении, и меня отдавали из больницы Карену только под расписку. Я помню, что я стояла ни живая ни мёртвая на этой лестнице и про себя молилась: не дай Бог упасть. Крутая лестница, каблуки, а мне надо смотреть в зал, а не под ноги, а пришлось переснимать, несколько дублей делать. Ну, Бог миловал! Я так хотела сниматься в этой картине, я так хотела там петь, я так хотела там появиться, что, наверное, Бог услышал мои молитвы и помог мне».

Когда распался СССР, и в истории отечественного джазового искусства закончился период «советского джаза», многие джазовые вокалисты оставили жанр. Был такой период и в жизни Ларисы Долиной, и немалый: в 1990-е она работала почти исключительно в эстрадной музыке, добившись общенациональной известности и в России, и во многих странах постсоветского пространства. Но в новом столетии последовал постепенный поворот к джазу. Нет, Долина не оставила эстраду, но при этом вернулась в джаз. В 2002 г. по результатам концертного тура с биг-бэндом саксофониста Игоря Бутмана вышел совместный двойной альбом «Карнавал джаза», в 2010-м за ним последовал «Карнавал джаза-2», тоже выпущенный в формате двойного CD. С этим проектом Долина и Бутман не только выступали по всей России, но гастролировали и по США. Были и другие джазовые проекты. А в 2016 г. началась новая глава в жизни певицы — она возглавила кафедру эстрадно-джазового пения Московского государственного института культуры, которая в 2021-м была слита с кафедрой инструментов джазового оркестра. Заведующей единой кафедрой эстрадно-джазового искусства стала профессор Лариса Долина: её джазовый опыт теперь не только передаётся следующему поколению музыкантов через её собственное творчество, но и обогащает возможности российской системы джазового образования.

ЛИДЕРЫ, НОВАТОРЫ, ГЕНЕРАТОРЫ ИДЕЙ: 70-Е И ДАЛЕЕ

Александр Ростозкий: на стыке культур



Александр Ростозкий в фильме «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

форматов, придумывает новое на стыке культур, создаёт проекты, в которые вовлекает известных международных и российских джазовых музыкантов, художников, дизайнеров, видеоартистов-виджеев, актёров и даже мастеров чайной церемонии».

И всё это правда.

Алекс Ростозкий родился в Калинин (ныне Тверь) 16 марта 1955 г., окончил в городке Ржев музыкальную школу по классу фортепиано, в 24 года — дирижёрско-хоровое отделение Калининского музыкального училища, но заочно: он жил тогда уже в Москве, где в 1976–77 гг. занимался в Студии музыкальной импровизации «Москворечье». На джазовой сцене у Ростозкого всё начиналось с мейнстрима, с участия молодого бас-гитариста в московских джазовых ансамблях семидесятых годов. Среди тех, с кем он работал в те годы, были тенор-саксофонист **Станислав Григорьев**, пианист (впоследствии аккордеонист) **Владимир Данилин**, альт- и сопрано-саксофонист **Владимир Коновальцев**, барабанщик **Борис Савельев**, композитор (в своих ансамблях — когда-то контрабасист, затем пианист) **Юрий Маркин**. В российском джазе того времени было очень мало басистов, специализировавшихся не по контрабасу, а по электрическому инструменту; Ростозкий был среди лидеров в этой специальности — с 1989 по 1995 гг. в опросах российских специалистов его имя стояло первым в категории «бас-гитара». Сам

Александр Ростозкий, или, как написано на множестве его альбомов, **Алекс Ростозкий** — фигура, которая стоит в российском джазе особняком. Он — композитор, продюсер, «концептуальный артист», художник, клавишник, бас-гитарист... «Джаз.Ру» обычно представляет его читателям следующей формулой:

«В наше непростое время Ростозкий сторонится коммерческого искусства и привычных

Алекс, впрочем, к периоду своего джазового ученичества относится довольно реалистично. В интервью российскому онлайн-изданию «Джазист» он говорил о старших коллегах, с которыми работал в конце 1970-х — начале 80-х:

«Когда видишь такой уровень раскрепощённости, самооценка уходит в ноль. У меня тогда от волнения и постоянного сравнения себя с ними всё время в быстрых темпах зажимались и болели руки, я не мог играть. Никаких психологов, понятно, в те времена не было, поэтому приходилось как-то справляться».

За четыре десятилетия Ростоцкий объехал с концертами российские города от Калининграда до Владивостока, принимал участие почти во всех фестивалях бывшего СССР и современной России, выступал более чем в тридцати странах. Первая его авторская пластинка «Открой глаза — ты можешь летать» вышла ещё в 1991 г. на ВФГ «Мелодия» с участием лучших московских солистов: на саксофонах играли Сергей Гурбелошвили из «Аллегро» и Николай Панов из «Каданса», на фортепиано — Лев Кушнир, на гитаре — Ринат Шаймухамедов, на вибрафоне — Сергей Чернышов, на барабанах — Евгений Казарян и Евгений Рябой. С тех пор Ростоцкий выпустил более 30 альбомов, черпая вдохновение в темах Востока («*Oriental Impress*», 2001), академических композиторов («Картинки с выставки, или Прогулка с Мусоргским», 2009), русского фольклора («Плывёт лебёдушка», 2012), композиций легендарного клавишника Джо Завинула («*I Remember Joe Zawinul*», 2011) и др. Выпуская проекты на разных лейблах, среди которых британский *Cosmic Sounds*, американский *Pope Music* и, наконец, российские — *Boheme Music*, собственный лейбл Ростоцкого *JBT* и музыкальное издательство *Art Beat Music*, Ростоцкий каждый раз начинал совершенно новую историю. Участие в проектах Алекса Ростоцкого известных во всём мире музыкантов, среди которых Алексей Кузнецов (гитара), Билли Кобэм (ударные), Юрий Парфёнов (труба), Линли Март (бас) и Пако Сэри (ударные), придавало каждому альбому неповторимое звучание: ни одна из работ Алекса не похожа ни на предыдущие, ни на следующие.

Последовательное изложение творческой биографии Ростоцкого потребовало бы довольно обширного текста, поэтому я решил представить читателю в рамках этой книги только несколько историй разных лет, характеризующих широту спектра работ этого крайне своеобразного музыканта — одного из тех, кого принято называть «единственными в своём роде».

1988 и 2002: Доктор Субраманиам

В 1988 г. Советский Союз посетил легендарный мультиинструменталист и композитор из Индии доктор Л. Субраманиам (*Dr. L. Subramaniam* — полное имя Лакшминараяна Субраманиам). Он записал тогда для Всесоюзной фирмы



Обложка альбома «Время должно измениться. Джазовые встречи в Москве», 1989 г.

в 1990 г. В 1999-м материал был переиздан на CD московским лейблом *Volheme Music*, а в 2007 г. на компакт-диске переиздала его и «Мелодия». Оба этих релиза давно превратились в коллекционную драгоценность, но доступны теперь и на цифровых платформах.

В интервью для фильма «ДЖАЗ 100» (2022) Ростоцкий рассказывал:

«Мне позвонил Николай Левиновский и сказал: “Ты знаешь, у меня вот будет через две недели международный проект, и я тебя хочу пригласить. Там будут выдающиеся индийские музыканты — и российские”. Я никогда не получал предложений играть такого рода музыку. И сразу отказался, потому что понял, что я просто не в состоянии сыграть — потому что индийская музыка предполагает обучение. Это музыкальная область, абсолютно непохожая на то, чем я вообще занимался — ведь кроме четырёх четвертей [в джазовом мейнстриме], я не понимал ничего. Мы тогда не играли никакие джаз-роки, ничего: только мейнстрим.

А индийская музыка — целый мир, в который мне нужно было войти и почувствовать себя ну хоть как-то уверенно, я не говорю — совсем уверенно. И я говорю: “Николай Яковлевич, я не могу, потому что я не могу вас подводить”. Он говорит: “Нет-нет... — со свойственной ему манерой. — Нет-нет, всё-всё. Мы договорились, давай ты завтра придешь, сядем к этим нотам, они простые, мы тебе поможем, у нас ещё 10 дней есть”.

Мы посмотрели несколько партий, концерт был большой, и запись пластинки была тоже на 45 минут... А там была довольно сложная

грампластинок «Мелодия» виниловый альбом «Время должно измениться» с участниками своего индийского коллектива, ансамблем ударных инструментов Марка Пекарского и советскими джазовыми музыкантами, среди которых были клавишник Николай Левиновский, бас-гитарист Александр Ростоцкий, барабанщик Станислав Коростелёв, перкуссионист Юрий Генбачёв, гитарист Ринат Шаймухамедов и альт-саксофонист Борис Курганов. Альбом вышел на виниле только в самом конце существования «Мелодии»,

пьеса на 17/8. И я говорю: “Можно я этот листок перепишу? — Тогда ксероксов никаких не было. — Посмотрю, и тогда вам позвоню, чтобы я был уверен, что я вас не подведу...” Ну, в общем, я учил этот листок все десять дней до приезда этой группы. И оказалось, что очень хорошо, что я согласился — и что я через себя перешагнул. Перешагнул через своё незнание, через своё сомнение, через нервное состояние от того, что я могу подвести кого-то — а это самое страшное в музыке, как оказалось.

Я пришёл как мог подготовленным к этим двум пьесам. Там ещё оказалась целая гора нот... И я увидел этих музыкантов, услышал рядом с собой. Лидером был выдающийся индийский исполнитель на скрипках — на разных, потому что он играет на 4- и 5-струнных, электрических и акустических. Его зовут доктор Лакшминараяна Субраманиам. Он руководил этим проектом, и с ним приехали восемь выдающихся индийских музыкантов на разных, в основном ударных инструментах, в том числе его жена, которая тоже была музыкантом, она играла на тампуре (струнный инструмент). И когда вся огромная группа извлекла первые звуки, я понял, что я уже не на Земле нахожусь, потому что я такого даже в записи не слышал... но это всё происходило рядом со мной!»

14 лет спустя, летом 2002 г., Ростоцкий совершил поездку в Индию и выступал в составе международного проекта доктора Субраманиама. Музыкальные контакты с Индией в области современной музыки были уже довольно редки — особенно с тех пор, как прекратились регулярные поездки советских джазменов на фестиваль *Jazz Yatra*, куда в 1980-е гг. их регулярно отправляло Министерство культуры СССР. Тем интереснее впечатления Ростоцкого, который не только дважды поучаствовал в международном фьюжн-проекте Субраманиама (в Москве и в Индии), но и в своей повседневной работе в джазе и смежных жанрах стал использовать подходы, приёмы и идеи, воспринятые в результате работы как с индийскими музыкантами, так и с представителями других музыкальных культур. В интервью «Джаз.Ру» в 2002-м Алекс рассказывал:

«О поездке в Индию я мечтал с тех пор, как познакомился с Субраманиамом. Когда в этот раз я посетил Индию, я сказал Доктору, что именно он стал той силой, которая направила меня к мировой музыке. Он улыбнулся и сказал: “Ну и хорошо”.

Два года назад я переслал ему свой диск *“Oriental Impress”*. Прошло какое-то время, и он отозвался, сообщив, что ему всё очень понравилось и что он хотел бы придумать какие-то совместные проекты. И вот он нашёл и повод, и бюджет для того, чтобы собрать в Индии много музыкантов из разных стран и объединить их своей музыкой.

Это была серия концертов *Global Fusion* на разных площадках. В разные вечера было задействовано от 15 до 19 музыкантов. Были музыканты из Африки, из Дании, Германии, Америки, я представлял Россию. Остальные были индийские музыканты, живущие в разных странах. Плюс несколько выдающихся индийцев, постоянно играющих в разных группах Субраманиама (в основном классическую индийскую музыку, но иногда и фьюжн), а также его жена и дети, которые тоже участвовали в концертах — все вместе иногда составляли группу из 19 человек, одновременно находившихся на сцене.

Музыкальный материал проекта был подготовлен очень быстро, за две небольшие репетиции. Дело в том, что все музыканты, которые участвовали в *Global Fusion*, уже так или иначе взаимодействовали с Доктором. Было несколько пьес и с того альбома 1988 года, в записи которого я участвовал в Москве (я, кстати, считаю, что это один из лучших фьюжн-альбомов в дискографии Субраманиама).

Самый короткий наш концерт шёл четыре с половиной часа, самый длинный — 5:40. Каждый из участников (напомню, 19 человек на сцене!) должен был за это время как-то себя проявить и сольно, и в группе — это довольно сложные задачи, тем более, что пьесы такого индийско-го фьюжн-толка в принципе очень длинные.

Там совершенно нет европеизированности или американизма в смысле формы. Дело в том, что в Индии люди любят слушать музыку, и музыкальное произведение развивается гораздо медленнее, чем в европейской или американской музыкальной культуре. Например, только тема — без развития — может повторяться десятки раз. Кстати, использование этого подхода я заметил у некоторых джазовых музыкантов, в частности — у Ахмада Джамала. Мне это очень понравилось, потому что мне хочется, чтобы слушатель больше внимания обращал на тематический материал — ведь аудитория не всегда успевает за витиеватостью мысли солистов, а островки тематизма вводят его в рамки формы. И уж раз Ахмад Джамал, человек, который всю жизнь находится в джазовом мейнстриме, перенимает эту технику, то, значит, это действительно работает: самая банальная тема превращается в своеобразный припев, аудитория начинает ей подпевать, подхлопывать...

Вообще работа с индийскими музыкантами для меня стала поводом многое переосмыслить — просто потому, что в индийской музыке люди обращают внимание совсем не на те вещи, на которые привык обращать внимание я. Там главное в музыке — это состояние. А мы все бьёмся с темой, с импровизацией, не обращая внимания на состояние,

на смысл каждой пьесы. В индийской же музыке каждая пьеса — это вещь в себе, это замкнутый образ, определённое эмоциональное и духовное состояние, в котором находятся не только музыканты, но и их зрители — огромные аудитории (например, на нашем первом концерте было пятнадцать тысяч человек). В джазе, к сожалению, далеко не все лидеры обладают пониманием важности этого подхода, равно как и в академической музыке (хотя в ней образность тоже очень важна). Я же уже много лет стремлюсь к тому, чтобы в каждой пьесе был образ, было состояние, в которое входят слушатели на то время, пока звучит пьеса. Потом маленькая пауза — и новый образ, новое состояние. И все эти маленькие рассказы объединены общей идеей... а может быть — получится из всего этого роман... Это всё ведь зависит в первую очередь от лидера — я давно вывел для себя такую формулу. Могут быть фантастические партнёры, но если лидером идея не до конца продумана, то результат не может обрести идеальную форму».

1999: «Я любил однажды»



Обложка альбома «Я любил однажды»,
Bohème Music, 1998 г.

В 1980-е Алекс Ростоцкий много работал с Владимиром Данилиным, когда тот, в недавнем прошлом — пианист оркестра Олега Лундстрема, ещё играл исключительно на фортепиано. Но он всегда помнил, что первой музыкантской специальностью Данилина был аккордеон. Кстати, именно Ростоцкий в какой-то степени повлиял на возвращение «Данилы-мастера» к этому инструменту. В интервью автору этих строк для минского журнала «Джаз-квадрат» в 2000 г. Данилин рассказывал:

«...я не потому бросил “фоно”, что испугался большой конкуренции — мол, пропаду без работы. Просто старая любовь к аккордеону во мне сидела, пока я его не трогал, а когда Саша Ростоцкий в 94-м пригласил меня записать на аккордеоне одну балладу, я инструмент опять к себе прижал, и... Я ведь джаз начинал играть именно на аккордеоне, главные годы, так сказать, познания прошли с ним — когда я по шесть, по восемь часов сидел с магнитофоном, снимал чьи-то “ходильники”. Всё только на аккордеоне! Меня и знали в Москве как аккордеониста...»

В 1998 г. Ростоцкий начал регулярно выступать в трио, где на гитаре был Алексей Кузнецов, а на аккордеоне — Владимир Данилин. И вскоре у Алекса возникла идея записать альбом, где Данилин был бы ведущим солистом — ведь у аккордеониста до того момента никогда не было такой пластинки. Ростоцкий сделал аранжировки и спродюсировал для лейбла *Boheme Music* запись, которую выполнила звукорежиссёр Ольга Мошкова (позднее за эту работу она получила премию им. Виктора Бабушкина, создателя современной школы звукозаписи в СССР). По лиричной босса-нове Антонио Карлоса Жобима «*Once I Loved*», ставшей заглавным треком, альбом получил название «Я любил однажды» (*подробнее см. выше в главе об Алексее Кузнецове*).



Алексей Кузнецов,
Владимир Данилин,
Алекс Ростоцкий,
1998. Фото: Павел
Антонов для лейбла
Boheme Music

2009: «Картинки с выставки, или Прогулка с Мусоргским»

Очередной проект Ростоцкого выпустили совместно московский *One Records* и лейбл самого музыканта, *JBT* (расшифровывается как **Jazz Bass Theatre** — так, по традиции, называются все разножанровые и разноформатные музыкальные проекты Алекса Ростоцкого).

Альбом состоит условно из двух частей. Финальную часть диска занимает 16-минутная концертная сюита композитора Александра Розенблатта «Вальсируя с Гартманом» для симфонического оркестра, фортепиано, электробаса и ударной установки. Сюита основана на мотивах и образах «Картинок с выставки» Модеста Мусоргского и с блеском исполнена Оркестром кинематографии под управлением Сергея Скрипки; партию электробаса играл Ростоцкий, ударной установки — Саша Машин. Вторая (и бóльшая) часть записи — семь пьес из цикла Мусоргского «Картинки с выставки», посвящённого великим русским композитором памяти своего друга, художника-графика Виктора Гартмана (цикл и был написан под впечатлением посмертной выставки графики Гартмана), в исполнении джазового трио: Ростоцкий на электробасу, Саша Машин на

ударных и пианист **Яков Окунь**. Окунь и Машин в описываемый период много играли вместе в самых разных проектах — как в собственном «МосГорТрио», так и с другими музыкантами, в том числе и с Ростоцким.

Похоже ли это на знаменитую версию «Картинок с выставки», выполненную в начале 1970-х британской арт-рок-группой *Emerson Lake & Palmer*? В интервью «Джаз.Ру» и Окунь, и Машин подробно говорили о своих отношениях с популярной рок-версией английского трио. Если вкратце: нет, не похоже. Если со стороны: версия трио Ростоцкого не лучше и не хуже — она просто совершенно другая, и заслуживает как минимум очень пристального внимания хотя бы потому, что сделана в наше время, и сделана самыми современными, самыми сильными и глубокими средствами...



Александр Ростоцкий и американский барабанщик Билли Кобэм в ходе совместного тура по России, 2007 г. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

2011: «Вспоминаю Джо Завинула»

В ноябре 2011 г. Алекс Ростоцкий и его *Jazz Bass Theatre* представили в России программу «*I Remember Joe Zawinul*», которая легла в основу одноимённого альбома, выпущенного издательством *ArtBeat Music* на виниле, компакт-диске и DVD.

Группа *Weather Report*, которую после ухода от Майлза Дэйвиса в 1970 г. создал клавишник Джо Завинул (1932–2007), в течение 15 лет становилась «Группой года», а сам Джо более 20 лет получал звание лучшего клавишника по версии старейшего американского джазового журнала *DownBeat*. В 1987 г. Завинул собрал новую группу *The Zawinul Syndicate*, к которой в последующие годы присоединились виртуозный барабанщик **Пако Сэри** (*Paco Sery*) и басист **Линли Март** (*Linley Marthe*). Именно эти два музыканта из последнего состава

«Синдиката» участвовали в проекте-посвящении памяти Завинула, который придумал Ростоцкий.

Алекс Ростоцкий рассказывал в интервью «Джаз.Ру»:

«Он стал моим героем. Вслушиваясь в его музыку, я не могу вдоволь ей насладиться. Я не перестаю восхищаться идеями Завинула. Он оставил огромное музыкальное наследие, в котором ещё предстоит разобраться. Джо был неутомимым исследователем в применении самых последних разработок в области электроники...»

В записи альбома участвовали музыканты из трёх стран: хотя Пако Сэри и Линли Март живут во Франции, родом они из африканских государств — Пако из Кот-д'Ивуара, Линли — с острова Маврикий. Россию в проекте представляли Ростоцкий, саксофонист **Тимур Некрасов**, перкуссионист **Вартан Бабаян** и маримбафонист **Лев Слепнер**. На альбоме нет сочинений Завинула. Это самостоятельное творческое высказывание с целью дать слушателю заново пережить ощущения от музыки Завинула через композиции Ростоцкого — за единственным исключением: пьесу «*Zanza 2*» написал не Ростоцкий, а другой участник записи, Пако Сэри, причём написал её в соавторстве с самим Джо Завинулом ещё при его жизни. Благодаря Пако и Линли пластинка напрямую связана с наследием великого музыканта: Сэри играл с Завинулом 15 лет, а Март — последние семь лет жизни маэстро.



Тимур Некрасов, Вартан Бабаян, Пако Сэри, Алекс Ростоцкий, Линли Март, Лев Слепнер. Фестиваль «Усадьба Джаз», Архангельское Московской обл., 2011 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Сам Ростоцкий выступил в записи как композитор, продюсер и клавишник: по его словам, он долгое время готовил эту работу, изучая тембры синтезаторов — ведь Завинул был одним из немногих клавишников в мире, кто смог сделать звук своих синтезаторов индивидуальным, мгновенно узнаваемым, воспринимаемым как его персональная «роспись», а значит — в записи, посвящённой Завинулу, синтезаторы тоже должны были звучать индивидуально и узнаваемо...

2012–2013: Африка

В начале 2012 г. российские джазовые музыканты впервые выступили в одном из государств Восточной Африки — Республике Уганда. Неудивительно, что первопроходцем российского джазового экспорта в Африку оказался Алекс Ростоцкий: в его творчестве элементы «мировой музыки», в том числе и африканские влияния, давно занимают весьма важное место. В результате поездки в Африку у Ростоцкого вышел альбом «Песни озера Виктория и Русских равнин» (*ArtBeat Music*).

В интервью «Джаз.Ру» музыкант рассказывал:

«Я несколько отошёл от джаза. Не изменил ему, нет, ни в коем случае! Но я открыл для себя новую музыку, для которой, помимо джазовых знаний и умений, мне понадобились другие знания и пришлось начать учиться с нуля.

Происходило всё это впервые, поэтому все очень нервничали. Не было понятно, кто в Уганде придёт на концерт, поскольку там никто никогда ничего из России не видел, не слышал и не знал. Мы долго обсуждали словосочетание “джаз из России”, которое очень плохо звучит для иностранного уха, потому что люди привыкли думать, что джаз — это из Америки. Но так как мы везли, по сути, программу world music, то решено было везде так и написать. Я ведь занимаюсь мультикультурными проектами. Например, интересуюсь музыкой Индии, мы с Юрием Парфёновым записываем евразийский “восток”, я немножко пишу пьесы в духе японского минимализма, ещё что-то...

После того, как мои пластинки стали звучать в Уганде на радио, люди писали: они и не подозревали, что в России существует такого рода музыка. Больше всего, конечно, понравились мои “русские” пьесы — “Звонили звоны в Новгороде”, “Плывёт лебедушка”, “Кривичи” и ряд других. Они попали в ротацию на нескольких радиостанциях, а там радио очень активно слушают — в машинах, например...

Я собрал состав, с которым в последние несколько лет играю больше, чем с другими музыкантами. Это Лев Слепнер на электронной маримбе, Тимур Некрасов на теноре, сопрано-саксофоне и флейте,

и молодой музыкант **Александр Кульков** на барабанах. И с нами был замечательный звукоинженер, без которого я сейчас никуда не выезжаю — Илья Изотов.

В конце января мы улетели в Кампалу — это столица Уганды. Кампала — довольно большой город, там два с половиной миллиона жителей. Нас встретили совершенно потрясающе. Всё прошло идеально.

Мы начали концерт с барабанщиками народного ансамбля, которые буквально за десять минут начали с нами взаимодействовать, и для всех нас это было наслаждение — тем более, что они никогда в жизни не играли с джазовыми ансамблями, а мы не играли с аутентичными африканскими музыкантами. У нас сразу состоялся контакт, и я понимаю, что если бы мы имели возможность репетировать или как-то ещё пообщаться, чтобы они больше понимали нас, а мы больше понимали их, то вообще было бы замечательно. В середине выступления с нами сыграл саксофонист **Исайя Катумва**, и в конце вышли вокалистки и барабанщики, с которыми и мы сыграли такую угандийско-русско-зулусскую песню. Важно, чтобы такой контакт был не насильственным...

Там были несколько человек, которые знали Мусоргского. А это не очевидно, далеко не во всех странах знают эту фамилию. Мы сыграли один номер из “Картинок с выставки”. Это всегда здорово, что русская группа может пользоваться своим материалом, а не американским.

Со своей стороны они тоже удивлены, что нас может интересовать их культура. Они слышали мало такой музыки: люди из северной страны,



Лев Слепнер, африканские барабанщики, Александр Кульков и Александр Ростоцкий в Кампале (Уганда), 2012 г. «Джаз.Ру»

которые горячо играют. Им очень понравилось, как Лёва Слепнер моментально приспособился извлекать из разных барабанов звук, как они это делают. И они были поражены, потому что он же не африканец! Очень важно, чтобы люди смогли как-то открыться и начать взаимодействовать. На наше счастье, у нас это произошло.

Мы привезли из Уганды инструменты, на которых там играют. Своему перкуссионисту Вартану Бабаяну я привёз несколько настоящих аутентичных инструментов. И Лёва Слепнер для себя добыл несколько барабанов. Ведь только настоящие африканские барабаны могут дать тот саунд, который мы хотим — хотя бы для записи...»

2021: «Рогожский фрейлехс»

Едва в 2021 г. в России начали ослаблять пандемические ограничения, у Алекса Ростоцкого вышел новый проект: 16 марта, в свой 66-й день рождения, он представил в Москве двойной альбом «Рогожский фрейлехс».

В интервью «Джаз.Ру» Ростоцкий рассказывал:

«Я живу в старом районе Москвы, в Рогожской слободе, и каждое утро гуляю в окрестностях Старообрядческого центра. Как-то раз прогуливался там — и в голове неожиданно зазвучала незатейливая еврейская мелодия. Стал её напевать, после записал на диктофон. Мелодия получилась энергичная, с танцевальным характером, настоящий еврейский танец фрейлехс».

Исследуя традиционную еврейскую музыку Европы, Средиземноморья и Ближнего Востока, осторожно экспериментируя с электроникой, ритмами и формой, Ростоцкий создал оригинальную музыкальную ткань, отсылающую слушателя к разным стилям еврейского музыкального фольклора: хасидскому, марокканскому, сефардскому. Мелодика еврейской музыки переплетается в этой ткани с фрагментами произведений русских композиторов, а музыкальный поток — с видеоартом. Импровизационную анимацию — один из важнейших элементов многих проектов артиста — в реальном времени создаёт видеохудожник Тамара Зубова на основе графики и живописи самого Ростоцкого. Двухмерность его картин не маскируется и даже акцентируется, а музыка и видеоарт придают живописным образам Ростоцкого новое измерение, делая их не украшением музыки, а частью единого с музыкой мультимедийного целого.

И работа продолжается. В третьем десятилетии нового века Ростоцкий — уже даже не только музыкант: в 2005 г. он пришёл к живописи, и теперь у него регулярно случаются выставки его художественных работ. В 2018 г., когда в Санкт-Петербурге проходил исторический **Всемирный концерт Междуна-**



Мультимедийное шоу «Рогожский фрейлехс» на Международных Днях джаза в Архангельске, 2021 г. Фото: Наталья Кравченко. «Джаз.Ру»

родного дня джаза ЮНЕСКО, выставка картин Алекса Росточкого была частью празднования — его работы были представлены в фойе Маринского театра, в котором проходили основные события мирового праздника джаза, и центром этой экспозиции была картина «*Miles Davis. Bitches Brew*», посвящённая великому революционеру джаза — трубочу Майлзу Дэйвису...

Леонид Винцкевич: музыкант и продюсер

Семидесятые годы в СССР были временем прихода в джаз многих артистов, которые прошли этап овладения мировым джазовым наследием, но в дальнейшем гораздо больше занимались синтезом стилей, соединением языка джаза и иных влияний — и фольклорных, и академических. Они шли по проторенному пути: первые такие фигуры возникали по всему Союзу ещё в 1960-е. **Герман Лукьянов** был первым среди серьёзных композиторов камерно-импровизационного джаза в России. Одновременно с Лукьяновым первопроходцем включения национальных фольклорных традиций в идиоматику джаза в Эстонии стал пианист и композитор **Уно Найссо**. В Закавказье по этому же пути шёл пианист **Вагиф Мустафа-Заде**, который работал и в Тбилиси, и в родном Баку и практически единолично заложил основы целого направления, в котором формат и идиома джазового ансамбля сплавлялись с ладами и мелодикой классического азербайджанского мугама и шире — всей классической музыкальной традиции Ближнего Востока и Центральной Азии (мугам, макам, дестгях, шашмаком и т.д.).



Леонид Винцкевич, 2015 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

В 1970-е путь был уже проложен, но как по нему идти — каждый решал сам.

Пианист Леонид Винцкевич (р. 01.04.1949, Курск) — ныне заслуженный артист Российской Федерации, арт-директор фестиваля с ироничным названием «Джазовая провинция», который к 2021 г. состоялся уже 25 раз — выбрал путь к джазу через академическое искусство. Но это крайне грубое упрощение. Судите сами.

Отец Леонида Владиславовича был профессиональным музыкантом, играл на скрипке. Мать работала врачом-хирургом, но также увлекалась музыкой, пела. Сам Леонид начал играть на фортепиано с семи лет, окончил Курское музы-

кальное училище, в выпускной программе играл с оркестром училища Второй фортепианный концерт Сергея Рахманинова. В 1968 г. он поступил в Казанскую консерваторию, где не только совершенствовался в мастерстве пианиста, но в качестве вольного слушателя также посещал занятия по композиции, дружил со студентами композиторского факультета и был первым исполнителем их новых сочинений; особенно тесные творческие отношения связывали его с казанским композитором Алексеем Руденко.

Параллельно с серьёзными занятиями академической музыкой он изучал джаз, который в официальной системе музыкального образования ещё не преподавали. В 1965–67 гг. он был среди самых верных слушателей передачи Аркадия Петрова «Радиоклуб Метроном», выходявшей тогда по пятницам на радиостанции «Юность». Молодой пианист записывал каждый выпуск программы на магнитофон и внимательнейшим образом переслушивал всё, что там звучало. Благодаря радио он узнал о бурной джазовой жизни в СССР, услышал игру тогдашних лидеров советского джаза — Георгия Гараняна, Константина Носова, Геннадия Гольштейна, Германа Лукьянова, Романа Кунсмана... Больше всего ему нравился пианист Игорь Бриль, особенно его произведения с использованием русской мелодики.

После окончания консерватории Леонид Винцкевич вернулся в Курск, стал солистом Курской филармонии (в этом качестве он работает и сейчас). В 1974 г. в СССР началось создание первых государственных джазовых учебных программ — эстрадно-джазовых отделений музыкальных училищ. В числе первых 20 городов, где создавались такие отделения, был и Курск, и Леонид принял

в организации отделения активное участие. Поскольку опыт организации (учебные программы, организация учебного процесса, методика преподавания) отсутствовали, создателям джазовых отделений со всей страны помогли москвичи, у которых такой опыт был: ещё в 1967 г. в столице начала работать джазовая студия «Москворечье» (ныне Московский колледж импровизационной музыки). Двое из преподавателей студии, Герман Лукьянов и Игорь Бриль, а также теоретик Юрий Чугунов и другие педагоги, консультировали и Винцкевича. Помимо чисто педагогического опыта, Лукьянов и Бриль оказали влияние на Леонида и своим вниманием к русской музыке: у обоих, особенно у Лукьянова, в тот период было много произведений с использованием музыкального языка русского фольклора.

Примерно в это же время Винцкевич случайно, на гибкой пластинке звукового журнала «Кругозор», услышал записи фольклорного хора села Фощеватово Белгородской области. Музыканта поразил гармонический и ритмический строй этих песен, он перенёс их фрагменты на нотную бумагу, стараясь постичь природу ритмической организации фольклорного пения, сходной по восприятию с джазовым драйвом. Результатом обобщения всех этих влияний



Леонид Винцкевич, 1977 г. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

стали первые авторские композиции Леонида Винцкевича, которые он показал на джазовых фестивалях в Фергане (Узбекистан) и Куйбышеве (ныне Самара) в 1978 г. Годом позже он выступил в составе трио (Сергей Винцкевич — бас-гитара, Николай Адамов — барабаны) на фестивале в Таллине и на «Московской джазовой неделе». Газета «Комсомольская правда» об этом выступлении писала так:

«Группа играет с нервом, хорошим задором. Острые, колкие гармонии, энергичное развитие мелодического материала, легко распознаваемые черты русской песенности, подголосочной полифонии...»

С 1981 г. Винцкевич на время отказался от ритм-секции и стал выступать соло либо же в дуэте с московским саксофонистом Владимиром Коновальцевым. В этом дуэте Винцкевич проработал до 1984 г., пока Коновальцев не организовал в Москве собственный квинтет, не оставлявший ему времени на другие проекты.

Тогда же, в 1984-м, произошла одна из самых важных встреч в жизни Леонида. На джазовом фестивале в Свердловске (ныне Екатеринбург) играл эстонский тенор-саксофонист Лембит Саарсалу. Сыграв всего один раз вместе, музыканты сразу создали дуэт, периодически выступавший вплоть до конца 2010-х гг.

Леонид Винцкевич говорил о своём эстонском партнёре в интервью Аркадию Петрову, вошедшем в книгу «Джазовые силуэты» (1996):

«Саарсалу — любопытнейшая индивидуальность. Это прежде всего не “болтливый” музыкант. Нот играет мало, но каждая на месте. У него абсолютно отсутствует джазовая риторика, вся эта любовь к показательной технике, пустой пассажистике. Он может сыграть два-три звука и так заинтриговать слушателя, что тот будет сидеть затаив дыхание... Это преимущественно спонтанный музыкант, лучшие идеи которого приходят на сцене, во время выступления. Поэтому с ним лучше не репетировать, а ограничиться какими-то общими схемами. Тут мы с ним расходимся: я люблю обдумывать вещь, покопаться в ней, повертеть туда и обратно мелодию, чтобы понять, что с ней делать дальше... Он интересный композитор, хотя опять же органически неспособен долго потеть, выдумывая музыку. Она у него рождается как-то на одном дыхании. Мы играем несколько нравящихся мне вещей Саарсалу. Мне чрезвычайно дорого стремление Лембита использовать в музыке элементы эстонского фольклора...»

Осенью 1984 г. дуэт Винцкевич-Саарсалу выступал на джазовом фестивале в Праге, в 1985-м — на двух фестивалях в Восточной Германии (*Jazzbühne* в Берлине и *Leipziger Jazztage* в Лейпциге). В 1986 г. последовал выезд на *North Sea Jazz Festival* (в те годы проходил в Гааге, Нидерланды), где вместо положенных тридцати минут «благодаря тёплому приёму слушателей» музыканты отыграли 120.

В советский период музыка дуэта была документирована двумя виниловыми релизами. В 1986 г. на ВФГ «Мелодия» вышла пластинка «Джаз вдвоём», в которую вошли одна эстонская народная мелодия, две авторские пьесы Саарсалу, одна — Винцкевича («Полынь-трава», которую он написал ещё в 1970-е) и две пьесы Коула Портера. А в 1990-м ВФГ выпустила альбом «Джаз для двоих — блюз на всю ночь», на котором были представлены только версии джазовых стандартов (в 2005 г. «Мелодия» переиздала эту запись на компакт-диске).

В 1990-е гг. Леонид Винцкевич регулярно выступал с Лембитом Саарсалу в Германии, где в разных составах ими было записано три CD. Четвёртый, также выпущенный в Германии, был записан в Москве в трио с американским гитаристом Джоном Стоуэллом, с которым Леонид и Лембит познакомились в конце 1980-х на фестивале в США.

Да, дуэт Винцкевич-Саарсалу стал вторым (после Трио Ганелина на *JVC Jazz Festival* в Нью-Йорке в 1986 г.) советским джазовым составом, который выступил на крупном американском джазовом фестивале. В 1989 г. курско-таллинский дуэт принял участие в Джаз-фестивале Лайонела Хэмптона (*Lionel Hampton Jazz Festival*) в городке Москва, штат Айдахо — крупнейшем джазовом

фестивале северо-западного региона Соединённых Штатов (так называемого Тихоокеанского Северо-Запада). Первое выступление дуэта 25 февраля 1989 г. сопровождалось неожиданностью — на сцену внезапно вышел сам патрон фестиваля, легендарный джазмен Лайонел Хэмптон, которому был тогда 81 год, и присоединился к дуэту на вибрафоне. В практике фестиваля, лицом и именем которого он был с 1985 г., Хэмптон делал так только в тех очень редких случаях, когда музыка гостей фестиваля ему особенно нравилась. И это при том, что фестиваль исключительно традиционный, свинговый, а в игре Винцкевича и Саарсалу всё-таки проглядывали более современные ноты!



Лайонел Хэмптон, Лембит Саарсалу и Леонид Винцкевич. 1989 г., Москоу, штат Айдахо, Джаз-фестиваль Лайонела Хэмптона. Lionel Hampton Jazz Festival Collection, University of Idaho Library

Журнал *DownBeat* писал об этом выступлении:

«Два музыканта из Советского Союза показали, что стиль Эрrolла Гарнера (традиция!) и стиль Сесила Тейлора (авангард!) нисколько не противоречат друг другу».



Леонид Винцкевич, Лембит Саарсалу, контрабасист Родни Уитакер, Лайонел Хэмптон. 1992 г., Москоу, штат Айдахо, Джаз-фестиваль Лайонела Хэмптона. Lionel Hampton Jazz Festival Collection, University of Idaho Library

Российский и эстонский музыканты ежегодно выступали на этом фестивале с 1989 по 1993 гг., а в феврале 1999-го, после пятилетнего перерыва, триумфально вернулись в Москву, штат Айдахо; вместе с ними часть программы успешно отыграл сын Леонида, совсем молодой тогда саксофонист **Николай Винцкевич**. Пока не ушёл на пенсию директор фестиваля им. Лайонела Хэмптона, **Линн «Док» Скиннер**, дуэт Винцкевич-Саарсалу каждый год вновь и вновь приезжал на *Lionel Hampton Jazz Festival*, теперь уже среди многих российских и постсоветских музыкантов — в 2000–07 гг. Хэмптоновский фестиваль представлял американской публике так много музыкантов из России и с постсоветского пространства, как приезжавших из своих стран, так и живущих в США, как ни один другой американский джазовый фестиваль. Здесь выступали саксофонист **Игорь Бутман**, трубач **Валерий Пономарёв**, валторнист **Аркадий Шилклопер**, мультиинструменталист **Давид Голощёкин** (как скрипач и вибрафонист), гитарист **Энвер Измайлов**, вокальный ансамбль *ManSound*, пианист **Андрей Китаев** и многие другие, а в 2005–07 гг. — полтора десятка молодых музыкантов-стажёров программы «Открытый мир», среди которых были весьма известные впоследствии артисты и педагоги: трубач **Пётр Востоков**, гитарист **Александр Папий**, вибрафонист **Анатолий Текучёв**, барабанщики **Давид Ткебучава** и **Александр Зингер**, басист **Филипп Мещеряков**, пианист **Евгений Лебедев**, саксофонисты **Кирилл Бубякин**, **Антон Румянцев**, **Денис Швытов**, **Леонид Сендерский** (с 2010-х гг. работает в Израиле под именем **Ленни Сендерски**) и др.

Мало того: почти каждый раз после выступления на фестивале в Айдахо два Винцкевича и Саарсалу оставались в США на несколько недель, совершая туры по небольшим городам американского Северо-Запада (штаты Айдахо, Вашингтон, Орегон, Юта и т.д.). Такой опыт есть не у многих российских джазовых музыкантов!

В интервью автору книги для «Джаз.Ру» в 2016 г. Леонид Винцкевич говорил об этом опыте:

«Говоря о джазе, я смотрю на него шире: не просто как на музыку, а как на повод пытаться быть свободным. Могу сказать, что все мои представления о джазе серьёзно поменялись, когда мне пришлось много раз побывать в Америке. В чём они поменялись? В том, что это, как оказалось, не застывшее искусство. Это искусство, в котором так или иначе невозможно сказать, что только ты единственный, удивительный, что только ты прав.

Например, в России все, кто пытались играть музыку с какими-то экспериментами, всегда были скованы сомнениями окружающих: имеет ли право это быть вообще. Самое интересное, что именно в Америке мне сказали — «будь самим собой». Послушав нас, они решили: это интересно, в этом есть влияние классики и этно-музыки. И о двух последних составляющих, «классика» и «этно-музыка», говорилось

с пиететом, а не с пренебрежением. Могу сказать: нам подарили свободу, с которой до сих пор никто не знает, что делать... если говорить серьёзно. Это длительный процесс. И в джазе, о котором уже много раз пытались сказать, что история этого искусства закончилась, приходят новые таланты, и они заявляют, что это искусство живо».



Леонид Винцкевич в фильме «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

Со второй половины 2000-х основные проекты Леонида Винцкевича почти всегда в качестве основного партнёра включали сына, саксофониста Николая Винцкевича — и наоборот: отец регулярно участвовал в сольных авторских проектах сына, в том числе и в США, где у Николая сложилось удачное сотрудничество с целым рядом калифорнийских музыкантов направления *contemporary jazz*. Это и не удивительно: с годами Николай стал пра-

вой рукой отца не только в музыке, но и в деле организации ежегодного фестиваля «Джазовая провинция», который Леонид Винцкевич продюсирует с 1997 г.

В том же интервью Леонид объяснял, зачем он вообще занялся организацией фестиваля:

«Я не имею никаких способностей как руководитель. Никогда к этому не стремился и не видел в себе этих талантов, что ли. Просто жизнь повернулась так, что профессия заканчивается после перестройки — ведь с распадом СССР всё, что касалось джаза в стране: все фестивали, все концерты, все возможности — в один день закончились. Поэтому мы встали перед фактом того, что или что-то надо предпринимать, или надо менять профессию. Я выбрал первое — пытаться что-то менять.

Если этого не делать, ты лишишься сцены. Сказать, чтобы у нас была индустрия джаза, да и думаю, что и классической музыки тоже — это неправда. Если говорить об Игоре Бутмане — он сделал себя сам. Это однозначно.

А это говорит о том, что индустрии нет, хотя я знаю, что появляются талантливые люди, которых иногда даже быстрее оценивает Запад, чем мы сами — а это тоже неправильно».

Во второй половине 2010-х ситуация начала меняться: в России развиваются вполне жизнеспособные основы национальной джазовой индустрии. Но это произошло в том числе и благодаря деятельности Леонида Винцкевича и фестиваля

«Джазовая провинция», который не только ежегодно привозил десятки артистов со всего мира (причём не обычный набор гастролёров, а тщательно отобранные художественным руководителем Винцкевичем небанальные, высококачественные творческие проекты) и каждую осень организовывал десятки концертов в 10–15 городах центральной части России. Фестиваль ещё и служил своего рода международной джазовой творческой лабораторией, в рамках которой формировалось множество новых проектов. Именно в ходе этого фестиваля, как результат регулярных приездов на него американской ритм-секции — Джоэл Тейлор (*Joel Taylor*, ударные) и Кип Рид (*Kip Reed*, бас-гитара) — сложился яркий российско-американский проект «*Vintskevich-Taylor & Ростань*»: джазовый квартет, в составе которого — два Винцкевича (пианист Леонид и саксофонист Николай), Тейлор и Рид, плюс ведущий фольклорный хор Курского края — «Ростань», руководит которым заслуженный работник культуры РФ Валентина Савенко.

Проект был создан в 2007 г., но эксперименты Леонида Винцкевича по органичному объединению богатства наследия фольклорной музыки России и музыкального языка джаза начались намного раньше. Даже в самых ранних своих пьесах пианист стремился соединять язык джаза и русские интонации. В 1999 г. Винцкевич представил в концертном зале им. Чайковского в Москве программу «Русский орнамент», в которой уже звучала часть музыкального материала будущего международного проекта, а в 2013-м в Курске в рамках фестиваля «Джазовая провинция» состоялась презентация, съёмка и запись квартета Винцкевича–Тейлора с хором «Ростань». В том же 2013 г. на лейбле *Butman Music Records* вышел альбом проекта — «*Russian Ornament*».

Джаз и русский фольклор? Не слишком ли смело? Через 60 лет после первых опытов Андрея Товмасына и Германа Лукьянова по соединению джаза и русской музыки джазовые консерваторы, не признающие ничего, кроме американского мэйнстрима в его музейной форме полувековой давности, продолжают настойчиво задавать этот вопрос. В том числе и Винцкевичу.

В интервью заместителю главного редактора «Джаз.Ру» Анне Филиппевой Леонид ещё в 2011 г. рассказывал:

«...Я никогда не думал, что играю какую-то авангардную музыку. Если ты играешь сонаты Прокофьева, то этот язык известен и понятен. Другое дело, что для российского джаза это могло оказаться какой-то неожиданностью: современно звучащая славянская музыка с элементами джаза... Я просто играл то, что слышал, и в этом никогда не было конъюнктуры. Меня привлекала славянская направленность. Поводом к тому, что я открыл для себя славянскую музыку, был вообще-то альбом *"Return to Forever"* ансамбля Чика Кория. Там была [композиция] *"Spain"*. Тогда я прекратил изучать стандартную музыку. Появилась уверенность, что я должен посмотреть в себя.

...Когда я приехал в Америку, мне там сказали: “Слушай, вот это вот и надо играть! Какие стандарты? Брось их!” И первый раз в жизни именно там с таким пиететом, с плюсовым акцентом мне сказали: “Мы видим влияние классики в твоей игре”. Когда об этом говорили в России, это звучало как оскорбление, словно есть в этом что-то плохое. В Америке же люди слышали, что у меня не “чёрный” ритм, а какой-то другой, и считали, что это интересно. Так что побывать в Америке было очень важно для того, чтобы понять, что ты имеешь право быть таким...»



Проект Винцкевича-Тейлора в культурной программе чемпионата мира по футболу, парк «Зарядье», Москва, 2018 г. Леонид Винцкевич, Николай Винцкевич, Кип Рид, Джоэл Тейлор, Вартан Бабаян и хор «Ростань». Фото автора. «Джаз.Ру»

Свою продюсерскую, организаторскую деятельность Винцкевич и тогда, более десятилетия назад, видел не с утилитарно-прагматической, а вполне с государственнической точки зрения:

«...Духовная составляющая в нашей стране всегда была нашей силой. Сами по себе деньги не могут быть идеалом для продвижения в этой жизни. Эта страна всегда была сильна чем-то другим. Поэтому думаю, что стоит и говорить, и убеждать в том, что культуре и её носителям нужно уделять больше внимания. Потому что ситуация, в которой сейчас находится вся музыкальная индустрия, начиная от педагогов музыкальных училищ, школ и вузов — это совершенно непотребная история, как мне кажется. Моё поколение сейчас ещё преподаёт. Новое поколение не придёт преподавать за пять тысяч рублей, потому что жить так невозможно. Будет колоссальный отток, который

уже был и сейчас происходит. И это будет опять же не на пользу стране. Ведь на самом деле не экономика определяет культуру, а культура определяет экономику. Я в этом убеждён...»

Ситуация меняется. И в том числе благодаря тому, что Леонид Винцкевич не только играет свою музыку, но и четверть века организует свой фестиваль. Масштаб «Джазовой провинции», которая каждый год в течение почти целого месяца охватывает около десятка коренных, центральных областей России — не только Курск, но и Воронеж, Липецк, Орёл, Тулу, Белгород, Брянск, Владимир, плюс концерты в Москве и других городах — позволяет утверждать влияние инициативы всего одного человека на развитие культуры целой страны. Винцкевич не один; таких энтузиастов по всей стране десятки — и джазовое искусство в России развивается в том числе и их усилиями.

Даниил Крамер и его «игры в джаз»



Даниил Крамер в фильме «ДЖАЗ 100», 2022. Фото: Наталья Кравченко

В российском джазе, как мы уже выяснили, за всю историю было всего 16 музыкантов, удостоенных звания народного артиста. Пожалуй, один из самых необычных — пианист **Даниил Крамер**.

Начнём с того, что Даниил Борисович — не только пианист, не только исполнитель. Он ещё и один из самых активных джазовых концертно-фестивальных продюсеров в России в течение как минимум последней четверти века.

Родом из Харькова (1960), с юношеских лет Крамер живёт и работает в Москве. Выпускник Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне Российская Академия музыки), он получал образование как академический пианист, но уже в 1982 г. завоевал первую премию на конкурсе джазовых пианистов-импровизаторов в Вильнюсе. Сам он говорит, что на большой джазовой сцене он с 1984 г. Его самым заметным сценическим проектом 1980-х было участие в дуэте с трубачом Александром Фишером, ранее игравшим в «Аллегро» у Николая Левиновского. С середины 1980-х Крамер работал солистом Московской филармонии и Москонцерта, интенсивно гастролирует по всему миру как пианист, с 1995 г. ежегодно организует десятки цикловых концертных серий и джазовых фестивалей во многих городах России, главным образом в филармонических залах (в разные годы — Екатеринбург, Нижний Новгород, Омск, Пермь, Самара, Саратов, Суздаль, Сургут, Тюмень, Уфа). Одна из самых популярных концертных серий Крамера так и называлась — «Джазовая музыка в академических залах». Он был одним из первых продюсеров в современной России,

кому удалось «продать» джаз традиционной академической, филармонической публике, сломать прежнее недоверие части академического музыкального мира к джазовой музыке, которую долго не было принято воспринимать всерьёз.

Он играл со множеством российских и зарубежных джазовых музыкантов — от «Супертрио» 1990-х с саксофонистом Георгием Гараняном и гитаристом Алексеем Кузнецовым до многочисленных дуэтов, трио и других малых составов с пианистами и клавишниками (Валерий Гроховский, Игорь Бриль, Леонид Винцкевич, Алексей Подымкин...), саксофонистами (Игорь Бутман, Джефф Деккер), французским джазовым скрипачом Дидье Локвудом, барабанщиками Олегом Бутманом и Павлом Тимофеевым, басистами Сергеем Васильевым и Дарьей Чернаковой и буквально десятками других артистов. При этом у него много проектов на стыке академической классики и джаза, в том числе с симфоническими оркестрами — как в России, так и во многих других странах. Крамер, в принципе, совершенно не стесняется того, что он не «чистый» джазмен, что он человек из академической музыки, который любит и умеет работать с джазовой идиомой — один из его регулярных концертных проектов так и называется «Игры в джаз».

Он ещё и педагог: преподавать Крамер начал сразу после окончания Гнесинского института, а в последние годы возглавляет кафедру инструментов эстрадного оркестра в Институте современного искусства (ИСИ).

И при этом Крамер — один из самых, что называется, «артикулированных» джазовых музыкантов: он легко и точно формулирует мысль и вообще словесно описывает и определяет то, что делает.

Поэтому для представления этого незаурядного музыканта в книге я выбрал фрагмент его интервью, которое он дал мне в 2010 г., только что отметив своё 50-летие.

«Я ни за что на свете не хотел бы бронзоветь. Я, в принципе, как был московский студент, так им и остался в душе. Ничего не произошло. Но я же музыкант, и часть карьеры нормального музыканта заключается в том, что он начинает уметь оценивать не только других, не только со своей позиции, но и себя. И, главное, объективно. Оценивая себя, и стараясь при этом быть объективным (что не так уж легко), я вижу, что стал сам джаз воспринимать по-другому. Мне его стало не хватать. И не хватать мне стало джаза лет так 12–15 тому назад. Только сначала это было неосознанно. Сначала я шёл между классикой и джазом потому, что я хотел работать в другом стиле, а теперь я понимаю, что вёл-то инстинкт.

Мне очень многого не хватает в джазовой музыке, так же, как мне многого не хватает в академической музыке (в её чистом нынешнем

виде). Мне не хватает в джазе мастерства владения звуком у музыкантов, мне не хватает форм. Я не могу непрерывно играть в первобытных вариационных формах, — а, собственно, джазовая импровизация построена на первобытной вариационной форме. На этой же форме построена вся на свете народная музыка, — не вся, но почти. Я не могу заниматься непрерывным фразеологическим обыгрыванием гармоний. Мне нужен в музыке смысл, сюжетность, не просто образность, а сюжетная образность. Я нахожу это в какой-то степени у Билла Эванса, у Майлза Дэйвиса, нахожу в какой-то степени у Чика Кория, в большой степени нахожу это у Кита Джарретта.

Но это не то, что мы можем найти у Верди, у Бетховена, у Моцарта.

Джазу очень многого не хватает, поэтому я иногда говорю музыкантам, что, на мой взгляд, джаз находится в подростковом периоде своего развития.

С другой стороны, я не могу всё время заниматься чисто академическим искусством, потому что мне в нём тоже многого не хватает. Не хватает живости восприятия, свободы импровизационности, не хватает свободы применения технологических навыков в данный момент — тех, которых я хочу, а не тех, которые написаны композитором. И главное, не хватает ритмики в классике, той ритмики, которой она когда-то изначально обладала. Не хватает жанровости. Эта жанровость во многом потеряна.

С другой стороны, я не хотел бы идти по пути, по которому идёт сейчас академическая музыка, в том числе и в России, — по пути слияния её с поп-искусством с целью зарабатывания денег, имиджа и т.д. И поэтому, отдав себе в этом отчет, я понял, что я повзрослел. Я понял, что да, за 50 моих лет, из которых 46 лет с половиной я занимаюсь музыкой, видимо, количество в качество уже перешло. И я начинаю понимать, что нашёл свое лицо, нашёл за эти годы свою дорогу. И эта дорога — не просто соединение классики и джаза, не просто создание некоего музыкального эсперанто из различных языков, это другое. Это игра смысловой, сюжетной глубокой музыкой.

Проявилось это сначала не очень ожидадно. У меня в концертах возникли произведения, в которых стали появляться элементы даже трагизма иногда. Об этом мне начали говорить классические музыканты — с удивлением, поскольку джазу, как таковому, трагизм не свойственен. Ему свойственна, как максимум, глубокая лирика. И это тоже следствие его подростковости, потому что подросток не способен к трагедии, глубокой печали.

В джазе нет реквиемов, в джазе нет “Страстей по Иоанну”, в джазе нет тех глубин постижения человеческого горя, которого достигла за эти сотни лет классическая музыка. В раннем джазе даже лирика слегка лирична, не более того. Но, уже начиная с Билла Эванса, с Мак-Коя Тайнера — слегка (Тайнер не очень лиричен, но кое-что там есть), начиная с Дэйвиса, лирика приобрела совершенно другую глубину. И это очень меня радует. Я очень люблю этих музыкантов. И вот мне этого очень не хватало.

Парадокс заключается в том, что при этом сам я технологичный, ритмичный и очень жизнерадостный музыкант. Именно поэтому во Франции в свое время меня окрестили “солнечным пианистом”, как ни странно. Но я обнаружил, что это начали понимать и другие: пару-тройку лет тому назад, играя в Базеле, я получил после концерта визит одного музыкального критика, который с удивлением меня спросил: “Герр Крамер, вы играете джаз, джазовые концерты, зачем вы играете такую проблемную музыку?” А в своих сольных концертах я играю много такого джаза, и он очень нравится людям. Мне, например, было приятно, когда один из французских критиков написал после моего концерта, что Крамер в своих концертах ведёт к свету через горе. Да, он понял. Я — солнечный пианист, и я люблю свет, но я отдаю себе отчёт в том, что нельзя понять то, что снег — очень белый, если нет контраста, нет чёрной краски. Художник просто не сможет это сделать. Я отдаю себе отчёт в том, что одна из самых весёлых музык на свете, “Турецкий марш” Моцарта — весь написан в миноре, а одна из самых грустных и трагических музык на свете — средняя часть “Похоронного марша” Шопена — написана вся в мажоре. Это диалектика глубокого искусства. И часто джаз, простой, традиционный, этой диалектики лишён. Это и есть взросление».

Взгляд необычный — для джазового музыканта; но Крамер и не скрывает, что смотрит на джаз не только изнутри, но и несколько сбоку. Ему наверняка видно многое из того, чего не замечают артисты, развивающиеся исключительно внутри джазовой традиции. И большой, истинно всенародный успех пианиста Даниила Крамера говорит о том, что его «взгляд сбоку», его «игры в джаз» как минимум имеют право быть услышанными — и, желательно, принятыми к сведению.

Андрей Кондаков: весь спектр стилей

Андрей Кондаков — один из наиболее ярких, популярных, успешных российских джазовых композиторов и пианистов; в джаз он пришёл на рубеже 1970-х и 1980-х. Исключительный мелодист и великолепный импровизатор, он обладает безупречной исполнительской техникой и даром открытости самым



Андрей Кондаков, 2015 г.
Фото автора. «Джаз.Ру»

разнообразным музыкальным направлениям и экспериментам. Кондаков — частый гость джазовых фестивалей и лучших джазовых клубов по всему миру, инициатор многочисленных российских и международных джазовых проектов, арт-директор петербургского джазового клуба *JFC Jazz Club*. Среди его постоянных проектов есть ориентированные на современный авторский камерный джаз, на бразильскую музыку, на электрифицированный фьюжн вполне популярного звучания... И — авангардное трио с трубачом Вячеславом Гайворонским и контрабасистом Владимиром Волковым, о котором шла речь в главе о советском джазовом авангарде.

Родом из Днепропетровска, Андрей Кондаков окончил джазовый факультет Петрозаводского музыкального училища, а затем — Ленинградскую консерваторию по классу композиции. В течение 1980-х он набирал джазовый «вес» и в 1988–1992 г. совместно с гитаристом **Андреем Рябовым** возглавлял известный по всей стране джазовый квартет, игравший современный мэйнстрим и активно работавший с зарубежными солистами — например, именно **квартет Кондакова-Рябова** работал с легендарным саксофонистом Ричи Коулом во время его турне по СССР (по результатам которого в 1989 г. на «Мелодии» вышел очень хорошо разошедшийся альбом). Потом был отличный дуэт Кондакова и контрабасиста **Виктора Двоскина**, выступавший в 1992–1994 гг., международный проект «**Интерджаз**» с участием российских, французских и германских музыкантов (1994–1998), совместный проект с валторнистом **Аркадием Шилклопером** и контрабасистом **Владимиром Волковым** и мощный квартет, в который входили саксофонист **Игорь Бутман** и два легендарных американских музыканта — контрабасист **Эдди Гомес** и барабанщик **Ленни Уайт**. Альбом этого квартета «**Jazz 4X4**», вышедший в 1997 г. на лейбле «Prestige Records Студии Союз», был, наверное, самым продаваемым российским джазовым CD в 1990-е гг.

Скорее всего, после Игоря Бутмана именно Кондаков в начале XXI века был наиболее часто играющим в Нью-Йорке российским музыкантом, который при этом по-прежнему жил в России.

Отдельное место в творчестве Андрея Кондакова занимает музыка Бразилии, что отразилось в его записях и выступлениях со звёздами бразильского джаза. Андрей не просто любит бразильскую музыку: мало найдётся вне Бразилии людей, которые настолько глубоко погрузились бы в бразильский контекст! Выступив с Кондаковым в России в 2002 г., замечательный бразильский трубач

Клаудио Родити (1946–2020) в присутствии автора этой книги в 2005 г. заявил в США на представительной международной джазовой конференции:

«В Санкт-Петербурге живёт пианист Андрей Кондаков, который пишет бразильскую музыку — настолько бразильскую, что невозможно поверить, что она написана не в Бразилии; и это свидетельствует о том, что музыка не знает границ!»

Первый «бразильский» альбом Кондакова, «*Old and New Brazilian Tales*», вышел в России в 2001 г. и в 2009-м был переиздан петербургским лейблом *Bombapiter*. Об этом проекте после выхода переиздания Андрей рассказывал «Джаз.Ру»:

«Бразильский проект по-прежнему очень важен для меня. Котьяк проекта — наш союз с басистом **Серджио Брандау** и перкуссионистом **“Кафе” Да Силва**, с которыми я познакомился в конце 1990-х в Нью-Йорке.

На барабанах до недавнего времени с нами играл Пауло Брага, но он вернулся из Нью-Йорка в Рио, и приглашать его стало сложнее. Какое-то время вместо Пауло с нами играли то Рики Себастиан, то Ван-дерлей Перейра, однако последние два года в составе прочно “прописался” **Селсо Алберти**. Когда-то он работал с Флорой Пурим и Аирто Морейрой. В последнее время Селсо и Кафе работали с гитаристом Хосе Нето, а также с рок-звездой Стиви Уинвудом.

В общем, такой вот у нас получился проект: Кафе в Нью-Йорке, Селсо в Сан-Франциско, я в Питере, а Серджио постоянно курсирует между Рио и Нью-Йорком (*Серджио Брандау умер в Бразилии в апреле 2021 в возрасте 65 лет. — К.М.*).

Я познакомился со “своими” бразильцами в *Zinc Bar*. Это такое место, как наш питерский JFC — место встречи музыкантов. Там же я познакомился и с саксофонистом Давидом Санчесом, который забежал в *Zinc* после своего выступления в *Blue Note*. Первый раз **Давид Санчес** присоединился к нам два года назад в Петербурге на Эрмитажном фестивале. Это был самый странный концерт в моей жизни! Он проходил в большом дворе Эрмитажа, а open air в Питере — это всегда риск, так как погода у нас совершенно непредсказуема. Перед нами играла группа *Mass Ave* — пятёрка талантливейших ребят из бостонского музыкального колледжа Бёркли, включая Николая Моисеенко и Евгения Лебедева, уже хорошо известных в России. Так вот, им повезло, и они “проскочили”. Но стоило только на сцене появиться нам — я только крикнул, что мы начинаем, и начался реальный потоп! Звукорежиссёр вырубил электричество, опасаясь за наши жизни. Но что поразительно: часть публики осталась стоять по колени в воде с зонтами, а мы,

как будто заранее готовые к этому сценарию, стали играть какую-то совсем другую музыку — этническую по сути. Кафе в основном пел, Селсо за ударной установкой проявил себя настоящим бойцом, Давид вообще вошел в транс, а мы с Серджио играли на перкуссии. Очень жалко, что невозможно было снять это на видео. Играли мы почти час, а когда закончили — вышло солнце.

В апреле 2009-го мы с *Brazil All Stars* выступали в *Zinc Bar* в Нью-Йорке. Почти половину пьес с нами играл ныне живущий в Нью-Йорке московский саксофонист **Борис Курганов**, с которым мы в 2000-м начинали этот проект. В роли специальных гостей выступили вокалисты Джей Ди Уолтер, Напуа Девой, а также гитарист **Валерий Белинов**, с которым мы периодически играем в Нью-Йорке (он живёт там с начала десятилетия) джаз-роковую программу нашей с ним группы “Без адреса”.

А потом у нас с бразильцами был тур по России (Москва — “Триумф джаза”, а также Липецк, Югорск, Пермь, Екатеринбург); в Питере на всё том же Эрмитажном фестивале к нам присоединился Давид Санчес, и мы, наконец, смогли сыграть нашу программу для питерской публики, но не на улице, а в Академической Капелле.

У нас до сих пор только один альбом, но есть материал для новых записей, и месяц назад в Нью-Йорке мы записали четыре композиции. Теперь я планирую соединить эти вещи с материалом, записанным несколько лет назад с Клаудио Родити, Пауло Брага и Серджио Брандау, и таким образом составить ещё один альбом...»



Участники «Бразильского проекта»: Паулу Брага, Серджио Брандау, Андрей Кондаков. Подмосковье, 2002 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Второй «бразильский» альбом Андрея Кондакова, о материале которого он здесь говорит, вышел на российском лейбле *Butman Music Records* в 2011 году под названием «*Songs for My Father*»; он доступен и на цифровых платформах.

Один из самых ярких российских джазовых пианистов, Кондаков всегда представлял известную трудность для «категори-

зации». Его серьёзные поиски в области нового джаза (в частности — работы в трио с контрабасистом Владимиром Волковым и трубачом Вячеславом Гайворонским) иногда настороженно воспринимаются адептами авангарда из-за того,

что он настолько же серьёзно ищет свои пути и в более «популярных» жанрах — фьюжн, джазовом мейнстриме и бразильском джазе. В джазовом мейнстриме, где среди наивысших достижений Андрея Кондакова — выступления в США и России с квартетом, куда входят саксофонист Игорь Бутман, контрабасист Эдди Гомес и барабанщик Ленни Уайт, ревнители чистоты жанра недопонимают ни его работы в жанрах фьюжн и джаз-рока, ни его авангардные опыты. И только, пожалуй, любителям фьюжн, которые обычно не интересуются «напряжными» (читай — творчески насыщенными) импровизационными жанрами, всё равно, что клавишник джаз-рокового состава «Без адреса» играет ещё и современный мейнстрим, и бразильский джаз, и авангард.

Он и личной своей историей отличается от большей части российских музыкантов: биография Кондакова вычертила на карте бывшего СССР достаточно причудливую линию. Вот как он сам обрисовал изгибы своего творческого развития в интервью, которое дал для фильма «ДЖАЗ 100» осенью 2021 г.:

« — В Днепропетровске, где я учился как теоретик в музыкальном училище, не было возможности профессионально заниматься джазом. Хотя были интересные события, был ансамбль «Гамма» Михаила Цигуткина — в котором я пел, кстати, барочную музыку в манере *Swingle Singers*, и там же, в недрах этого ансамбля, возникло первое моё трио, с которым мы впервые выступили в 1978 г. Но через каких-то знакомых молодых музыкантов узнал, что есть замечательное джазовое отделение в Петрозаводске. Я съездил на разведку, мне понравилось. Я там остался.

В Петрозаводске я придумал с компанией, которая меня окружала, джазовый фестиваль. И мы его повели в 1986 г. усилиями только местных джазовых ансамблей. Создали даже ежемесячную джазовую программу на телевидении, которую вели я и иногда музыковед Ирина Смирнова. Часто приезжал Владимир Борисович Фейертаг, мы делали концерты.



Джаз-ансамбль п/у Андрея Кондакова — «В ночном городе» (ВФГ «Мелодия», 1987): Андрей Кондаков — ф-но; Алексей Чекалев, Виктор Филиппов — саксофоны; Эдуард Кот — труба, флюгельгорн; Пётр Шафоростов — контрабас; Василий Катанов — барабаны.

Обложка альбома «В ночном городе», 1987 г.

С Фейертагом я начал работать в 1985 г.: мы выступали на фестивале «Осенние ритмы» по его приглашению, и две наших пьесы попали на сборник «Осенние ритмы», который выпустила «Мелодия», а одна из них потом пошла в американский сборник «Джаз в СССР». После выступления на «Осенних ритмах» поступило предложение записать альбом. В 1986-м мы приехали ансамблем в Ленинград и на «Мелодии» сделали запись.

С гитаристом **Андреем Рябовым** мы познакомились в Петрозаводске в 1988 г., когда там выступал ансамбль Давида Голощёкина. Мы с большим упоеанием играли джем. И вдруг я услышал звуки барабанов за спиной, повернул голову — это Давид Семёнович к нам присоединился и поддержал нас. После этого Андрей зашёл ко мне в гости, мы с ним поговорили, и результатом этой встречи стало возникновение нашего квартета. То есть Андрей буквально, по-моему, тогда же покинул ансамбль Голощёкина, и мы создали наш квартет — сначала с барабанщиком **Евгением Рябым** и басистом **Виталием Соломоновым**, позже это были басист **Борис Козлов** и барабанщик **Сергей Остроумов**.

Андрей, конечно, был суперпрофессионал, человек, знающий очень много джазовых стандартов. А я, в противовес ему, писал свою оригинальную музыку. Нам было очень интересно общаться, играть. И эти расстояния, 400 километров от Ленинграда до Петрозаводска — ничего страшного. Как организатор и ведущий многих джазовых фестивалей, нам много выступлений организовывал Владимир Борисович Фейертаг. Кстати, с его лёгкой руки мы попали на серьёзные фестивали: *Jazz Ost-West* в Нюрнберге, «Джаз и блюз» в Стокгольме и так далее.

Я думаю, что, когда возник вопрос, кто будет аккомпанировать **Ричи Коулу** — это тоже была инициатива Фейертага, который сотрудничал с Госконцертом. У него даже не было сомнений, по-моему. Он знал, что на нас можно опереться. К сожалению, концерты прошли только в Москве и Ленинграде, а запланированные в Таллине, в Казани и в Петрозаводске не состоялись, потому что умер отец Ричи — ему срочно пришлось вылететь в Америку. Но это было незабываемое для нас событие — встретиться вот так близко с настоящим мастером.

Во-первых, он сказал: «Мы не будем репетировать», и это нас очень удивило. Но мы понадеялись на то, что мы сможем сыграть то, что он хотел. И действительно, он подходил к микрофону и буквально... начинал играть. Ну или мог буркнуть через плечо: «Играем это». Иногда мы успевали крикнуть, что мы эту тему не знаем, и тогда он начинал что-то, например «*I Can't Get Started*» — в чём он был уверен, что музыканты обязаны знать. И мы, конечно, играли... В общем, это был экстрим для нас. Но очень интересные, острые такие ощущения. А Ричи Коула ничего не смущало, он мог в ситуации, если мы чего-то не делаем, не знаем, просто уйти в публику — ну, настоящий шоумен, для которого нет никаких барьеров и никаких границ.

Естественно, благодаря джазовым фестивалям происходили какие-то встречи и знакомства. В этом прелесть джаза: проекты могут возникать вот так. Например, уже в Петербурге, это был девяносто третий год, мы встретили германского барабанщика **Кристиана Шойбера**. На этом же фестивале играл **Райнер Витцель** — саксофонист, а в другом составе — французский исполнитель на губной гармонике **Оливье Кер-Урио**. Я их всех пригласил на джем, домой, и мы поняли, что можем создать совместный проект. То есть я познакомил француза и двух немцев, которые не знали друг друга, и к ансамблю сначала присоединился басист **Роберт Пилякальнис**, а впоследствии ему на смену пришёл **Владимир Волков**, хотя он не играл джаз в то время. А чуть позже к нам стал присоединяться **Игорь Бутман**, и мы записали альбом на австрийском лейбле *PAO Records*.

Было приятно, что мы с этим проектом **Interjazz** могли выступать не только в нашей стране, но и в европейских странах. В Австрии, в Германии много было событий, даже филармонические концерты. А во Франции в основном мы играли в клубах.

Тренинги, конечно, были. Как раз по следам таких тренировок я написал пьесу, которая называется «Так, где здесь аэропорт?» Это фраза Игоря Бутмана, которую он частенько говорил после концерта — например, в Париже — демонстрируя, что всё ему надоело, и он хочет уехать. Но потом мы мирились, и всё было нормально.

С Игорем меня ещё в 1980-м году на фестивале «Осенние ритмы» в Ленинграде познакомил контрабасист Виктор Двоскин. Потом мы пересекались на одной сцене — мой ансамбль и квинтет Бутмана — на фестивале в Витебске в 1983 г. Потом Игорь приезжал уже из Америки — это был 1992-й, наверное, год... В 1994-м мы встречались с Игорем в Нью-Йорке. А когда Игорь приехал в Россию в 1995 г., мы сыграли концерт в клубе «Квадрат» у Натана Лейтеса. Поэтому для меня было очень естественно и логично предложить Игорю сделать совместную запись, зная, что у него есть взаимоотношения с хорошими музыкантами в Нью-Йорке и что он сам великолепный музыкант. И это было обоюдное желание.

Мы приехали в Нью-Йорк. Игорь предложил контрабасиста **Эдди Гомеса**. А он уже предложил барабанщика **Ленни Уайта**. Вот такая вот история. Когда в декабре 1996 г. мы сделали совместную запись, я не ставил, кроме собственно записи, никаких больших задач. А Эдди Гомес подошёл ко мне и говорит: «Андрей, у тебя такая, в общем, интересная музыка — и вообще, по-моему, это хороший проект. Может быть, попробовать сделать концерты?» И меня осенило: да, наверное, это возможно. Я вернулся домой и позвонил нашим друзьям: прежде всего Анатолию Берестову в Новокузнецк, потом и другим организаторам в разных городах. Все с восхищением восприняли эту идею, нашли средства — тогда, в лихие девяностые годы, такие возможности возникали. И мы съездили в турне по России и даже по пути успели записать на Мосфильме второй альбом для «Студии Союз», которая выпустила его в 1997 г. под названием «4Х4». А первый

альбом «Blues For Four» очень долго ждал издания, и только в 2011 г. вышел на лейбле *Butman Music Records*.



Андрей Кондаков и Эдди Гомес на фестивале «Триумф джаза» в Доме музыки, 2011 г. Фото: Владимир Коробицын. «Джаз.Ру»

В первом альбоме, который вышел в 2011 г., звучит только моя музыка. А во втором, который вышел в 1997-м, все предлагали свою музыку: и Ленни Уайт, и Эдди Гомес, и я, и, конечно же, Игорь... С этим проектом мы неоднократно выступали в Нью-Йорке в клубах *Birdland* и *Dizzie's Club Coca Cola* — но под названием **Igor Butman Quartet**. В этом нет абсолютно никакой проблемы, потому что Игорь прекрасный лидер и руководитель.

Я помню это ощущение, когда мы играли в студии мою балладу «Солнечные часы» — совершенно фантастическое: щётки Ленни Уайта и такой мягкий, надёжный бас Эдди Гомеса... Я почувствовал, как будто меня взяли под руки и ведут. И я не играю ничего лишнего, играю только то количество мыслей и нот, которые необходимы, ничего больше. В какой-то момент Ленни Уайт перестал играть, в момент репризы темы, и это было удивительно, но мы не остановились. А он как драматург представил, что это будет очень хорошо — выключение барабанов, и потом он опять вступит со своими щётками. Такое я испытал первый раз в жизни — настоящее наслаждение от игры с такими музыкантами экстра-класса.))

У Кондакова много проектов, и не только исполнительских. Он — арт-директор клуба JFC, который в 2019 г. отметил 25-летие. Петербургский автор Яна Кобзева писала тогда в «Джаз.Ру»:

«**Jazz Friends Club** (так теперь расшифровывается его название) — творческая лаборатория, открытая всем стилям и направлениям джа-

зового искусства. Четверть века назад JFC стал одним из первых в России клубов, стремившихся к максимальному разнообразию репертуара и высокому качеству звучащей в нём музыки.

В начале 1990-х гг. вариантов достойно провести вечер в джазовом формате в Петербурге было немного. Однако джазовая история города была на пороге нового этапа. Открывались и закрывались джазовые точки в разных районах города. Казалось, призрак многоликого современного джаза искал место постоянного пристанища, а джазовое сообщество города грезило о новом демократичном клубе с хорошим звуком, знаменующем новую ступень в развитии джазовой культуры Петербурга. Витающую в воздухе идею подхватили Феликс Народицкий и Виталий Юденюк, выпускники музыкального училища имени Римского-Корсакова по классу трубы. Всё началось с серии джазовых концертов в ДК связи, а затем в здании “Оперы кукол” на территории Таврического сада сформировалась основа нынешнего “JFC джаз-клуба”. Сумрачное помещение с непростой акустикой, украшенное массивными бархатными портьерами, но без полноценного бара и отопления в осенне-зимний период, не внушало оптимизма, но правильно составленная программа искупала всё.

В то время в Петербург из Петрозаводска перебрался Андрей Кондаков. Основные его проекты на тот момент были связаны с московскими и европейскими клубами и фестивалями. Для освоения Петербурга нужна была стартовая площадка. Обосновался молодой композитор на Фурштатской улице и однажды во время прогулки наткнулся в Таврическом саду на прибитый к дереву указатель с надписью “джаз-клуб”. Следуя по стрелке, будущий бессменный арт-директор JFC вскоре оказался у ступеней заветного здания, где и повстречался с отцами-основателями.

В 1995 г. в силу некоторых обстоятельств клуб вынужден был искать новое помещение и въехал на Шпалерную, 33. Помещение унылого подросткового клуба чудесным образом преобразилось в место притяжения городского масштаба, о котором зашумели все прогрессивные средства массовой информации.

Первый концерт состоялся 12 апреля 1996 г., выступил легендарный британский саксофонист Билл Скит с трио Андрея Кондакова. Далее стартовал трёхдневный церемониальный фестиваль на сцене Дома кино и во Дворце на Литейном, и там выступили Алексей Козлов, Алексей Кузнецов, Давид Голощёкин, Игорь Бутман, Аркадий Шилклопер, Александр Старостенко, Оливье Кер-Урио, Валерий Зуйков, Кристиан Шойбер и другие.

В стенах клуба Владимир Фейертаг и Андрей Кондаков инициировали международный проект “Интерджаз” с участием саксофонистов Игоря Бутмана и Райнера Витцеля, мастера игры на губной гармонике Оливье Кер-Урио, барабанщика Кристиана Шойбера и басиста Владимира Волкова, развились и укрепились Doo Wop Sound Алексея Попова и Soft Emotions саксофониста Сергея Веренцова, квинтет Александра Беренсона и Николая Поправко, ансамбль Bright саксофониста Игоря Тимофеева, самобытный проект “Старый Карфаген” барабанщика и вокалиста Александра Старосельского и гитариста Ильдара Казаханова, группа “Без адреса” при участии басиста Андрея Светлова, “Ничей квартет”, легендарное “Экстра Трио Плюс” Жени Стригалёва, Александра Машина, Григория Воскобойника и Николая Сизова, происходило становление саксофонистов Леонида Сендерского и Дмитрия Семёнова, групп Леры Гехнер и Эми Питерс.

Клуб традиционно проводит два ежегодных фестиваля: “Джазовая весна в Санкт-Петербурге” в апреле и “Гитарный фестиваль” в феврале. Первый призван высветить всю стилистическую палитру джаза, второй демонстрирует могущество гитары как джазового и блюзового инструмента...»

Андрей Кондаков полон сил и новых проектов — как собственных, так и в сотрудничестве со множеством джазовых музыкантов со всего мира. Для автора этих строк символичным стало выступление Кондакова на открытии Всемирного празднования **Международного Дня джаза ЮНЕСКО** в Санкт-Петербурге в апреле 2018 г. В конце официальной церемонии сам собой завязался джем, за клавишами оказался Кондаков, за ударными — выдающийся американский джазовый пианист и клавишник Роберт Гласпер. Взаимопонимание между ними было совершенным. А музыка — прекрасна...



Андрей Кондаков и Роберт Гласпер на открытии празднования Международного Дня джаза в Санкт-Петербурге. Фото автора. «Джаз.Ру»

Игорь Бутман: локомотив новой истории

Если и есть имя, которое может представлять джазовую сцену России в мире XXI века, то это имя саксофониста Игоря Бутмана. Как и другие герои этой части книги, он пришёл на джазовую сцену в период «конца главы» — на рубеже 1970–80-х гг.



Игорь Бутман. Фото: Миша Бланк

Для джазового сообщества в России, да и всего мира, **Игорь Бутман** — гораздо больше, чем просто саксофонист. Продюсер, который представляет более десяти ежегодных джазовых фестивалей по всей России, организованных или поддерживаемых его продюсерской компанией; руководитель звукозаписывающей компании **Butman Music Records**, выпускающей не только его собственные альбомы, но и записи широкого круга российских джазовых исполнителей; педагог, который в 2017 г. был назначен директором Государственного училища духового искусства в Москве, а в 2019-м обновил программу и преподавательский коллектив колледжа, создав на его базе **Академию джаза**, учреждённую

Дирекцией образовательных программ в сфере культуры и искусства города Москвы. Наконец, Игорь Бутман — руководитель **Московского джазового оркестра**, самого популярного в России джазового биг-бэнда, который выпустил целый ряд альбомов и гастролировал по России, США, Канаде, государствам Европы (Великобритания, Германия, Италия, Латвия, Литва, Финляндия, Франция, Эстония), Китайской Народной Республике, Японии, Корее, Индии, Израилю, Таиланду и другим странам. В 2018 г. этот оркестр стал первым в истории джазовым биг-бэндом, который выступил на Всемирном концерте Международного Дня джаза, транслировавшемся на весь мир.

Оркестр дебютировал в 1999 г. под названием **Igor Butman Big Band**. Музыканты репетировали и выступали каждый понедельник в *Le Club* — московском джаз-клубе на Таганской площади, где в тот год Бутман стал арт-директором. Каждый год, начиная с 2000-го, этот оркестр составлял основу программы ежегодного фестиваля «Триумф джаза», который Бутман продюсировал в Москве. Всё это не было бы возможно без уникального статуса Игоря, который российские СМИ описывали как «джазовый мост между Россией и США», а во втором

десятилетия нового века уже можно было определять выражением «посол российского джаза на мировой сцене». Как музыкант обрёл этот уникальный, не имеющий аналогов в российской джазовой истории статус?

История начинается в Ленинграде, самом северном мегаполисе Земли. К 1960-м гг. четырёхмиллионный город, «культурная столица» России, второй по времени возникновения очаг формирования российской джазовой сцены, был практически равноправной с Москвой джазовой столицей СССР: именно здесь в 1958 г. возникло первое общество любителей джаза — клуб «Д-58», а в 1965 г. был учреждён ежегодный джазовый фестиваль. Именно в Ленинграде 27 октября 1961 г. родился Игорь Бутман. Здесь он начал учиться музыке: сначала классическое фортепиано в детской музыкальной школе, затем классический кларнет и, наконец, джазовый альт-саксофон — сначала в Музыкальном училище им. Римского-Корсакова, а затем в училище им. Мусоргского, куда в 1978-м был переведён весь «эстрадно-джазовый отдел». В подростковом возрасте, правда, Игорь серьёзно подумывал о карьере хоккеиста и даже играл за юношескую команду города, но в итоге музыка победила.

Учителем Бутмана по саксофону был легендарный ленинградский джазмен **Геннадий Гольштейн**, который воспитал несколько поколений петербургских саксофонистов и продолжал преподавать в училище им. Мусоргского даже в начале 2020-х, перешагнув порог девятого десятка лет.

В 17 лет Бутман дебютировал на сцене джаз-клуба «Квадрат» со своим квинтетом, собранном из студентов училища им. Мусоргского. Этот коллектив играл мейнстрим, но молодой альтист пробовал всё на свете — играл в разных стилях традиционного и современного джаза, участвовал в традиционных джемах «Квадрата», но сотрудничал и с будущей звездой советского авангарда — пианистом **Сергеем Курёхиным**, который играл не в «Квадрате», а в созданном музыкальными журналистами Ефимом Барбаном и Александром Каном «Клубе современной музыки». Существует даже звуковой документ их сотрудничества: 15-минутная бескомпромиссно фри-джазовая импровизация 25-летнего Курёхина, 18-летнего Бутмана и 22-летнего гитариста **Александра Пумпяна** под названием «Долгожданное письмо» в 1990-е гг. вошла в состав посмертного релиза Курёхина на лондонском лейбле *Leo Records* — бокс-сета «Божественное безумие» («*Divine Madness*»).

Это был любопытный (хотя и трудновыносимый для неподготовленного слушателя!) эпизод, но не он определил дальнейшее развитие молодого саксофониста. Когда Бутман в 1981 г. окончил училище, опрос советских джазовых критиков, который в тот период ежегодно проводила рижская газета «Советская молодёжь», уже признавал 20-летнего исполнителя «Открытием года». В том же году Игорь начал профессиональную работу на джазовой сцене в качестве альт-саксофониста ансамбля **Давида Голощёкина**, исполнявшего стопроцентный джазовый мейнстрим.



Концерт памяти Константина Носова в джаз-клубе «Квадрат»: контрабасист Дмитрий Колесник, трубочак Александр Беренсон, альт-саксофонист Геннадий Гольштейн, альт-саксофонист Игорь Бутман, 1984 г. Центр исследования джаза, коллекция Валерия Мысовского

Первые ставшие известными в то время работы Бутмана в звукозаписи, впрочем, были сделаны совершенно в иной стилистике — зато и слышала их гораздо более широкая аудитория, чем узкий круг любителей джаза, и причиной тому было явление, уникальное для СССР 1970–80-х гг.: «магнитоиздат». Сродни появившемуся в 1960-е и расцветшему в 1970-е «самиздату» — подпольному тиражированию неподцензурных книг и даже периодических изданий (вспомним ленинградский самиздатовский джазовый журнал «Квадрат»!), распространение звукозаписей через копирование на аналоговых магнитофонах, которых в стране к 1970-м гг. были уже миллионы, стало не вполне легальным, но весьма действенным способом обойти неповоротливую, зацензурированную и непроизводительную государственную монополию на издание звукозаписей.

Именно через эту систему распространялись «магнитоальбомы» самодеятельных рок-групп, для контроля над которыми в ряде крупных городов в начале и середине 1980-х были созданы специальные полуофициальные, полугосударственные структуры. Первой из них стал в 1981 г. Ленинградский рок-клуб, работавший в системе профсоюзного «Дома самодеятельного творчества».

Группы «рок-клуба» пользовались определённой известностью в городе, а благодаря «магнитоиздату» — и по всей стране. Именно в Ленинграде с 1979 г. работала одна из лучших в стране самодеятельных студий звукозаписи — точнее, «кружок звукозаписи Дома пионеров и школьников Красногвардейского района», пользовавшийся устаревшей, но вполне рабочей аппаратурой, списанной из Ленинградской студии ВФГ «Мелодия». Во главе кружка стоял звукорежиссёр-самоучка Андрей Тропилло, который на списанном архаичном оборудовании добивался достаточно конкурентоспособного по тем временам звучания.

В 1982 г. Сергей Курёхин познакомил молодого саксофониста Игоря Бутмана с вокалистом и автором песен Борисом Гребенщиковым, лидером одной из ведущих групп Ленинградского рок-клуба — «Аквариум». Их сложная смесь

имитаций западного арт-рока конца 1960-х и «новой волны» 1980-х с эзотерической поэзией на русском языке оставляла в студийной записи Андрея Тропилло достаточно места для включения в музыкальную ткань разного рода необычных для рок-музыки звуков, включая пламенные соло саксофона Игоря Бутмана: их можно услышать на «магнитоальбомах», в 1990-е гг. переизданных и в индустриальных форматах — «Табу» (1982) и «Радио Африка» (1983). В 1984 г. Игорь записался в студии Тропилло и ещё с одной ленинградской самодеятельной рок-группой, которой скоро предстояло стать самым ярким феноменом «русского рока» восьмидесятых. Популярность этой группы в России продолжается и сейчас, через 40 лет после её рождения и три с лишним десятилетия после гибели её лидера Виктора Цоя: парящий альт-саксофон Бутмана звучит на шести треках альбома «Начальник Камчатки» группы «Кино». Думаю, вплоть до участия Игоря в ансамбле «Аллегро», который во второй половине 1980-х выступал по Центральному телевидению, записанные с «Кино» и «Аквариумом» звуки саксофона Игоря Бутмана слышала наиболее широкая аудитория в СССР.



Игорь Бутман (в центре) в составе оркестра Олега Лундстрема (у микрофона слева). Архив Игоря Бутмана

Но по пути участия в модных рок-группах Бутман не пошёл: он уже штурмовал джазовую сцену советской столицы. Руководитель самого популярного на тот момент джазового биг-бэнда в стране пригласил его в свой коллектив. К 1982 г. в Государственном камерном оркестре джазовой музыки Олега Лундстрема осталось всего несколько ветеранов первоначальной, «шанхайской» эпохи его истории; с начала 1960-х оркестр базировался в Москве и нуждался в «свежей крови», чтобы оставаться конкурентоспособным в стремительно меняющемся мире джаза. Игорь Бутман стал одним из носителей этой свежей крови, и он гастролировал с прославленным коллективом в течение нескольких месяцев — пока новые правила, введённые в 1983-м Министерством культуры

РСФСР, не заставили руководство оркестра уволить всех музыкантов, не имевших московской прописки.



Игорь Бутман и Ирина Отиева в оркестре Олега Лундстрема, 1983 г. Архив Игоря Бутмана

У Бутмана была прописка в Ленинграде, куда ему и пришлось вернуться. Был у него и собственный профессиональный ансамбль, созданный ещё до работы у Лундстрема с пианистом Игорем Райхельсоном — квартет, в который в 1983-м входили трубач Александр Беренсон (ещё один участник оркестра Лундстрема, которого уволили за отсутствие московского штампа в паспорте), басист **Дмитрий Колесник** и барабанщик **Евгений Губерман**. На «Весенних концертах нового джаза» в Клубе современной музыки с квартетом выступил гитарист Александр Пумпян, с которым за пару лет до того Бутман играл в ансамбле Сергея Курёхина: выпускник всё того же джазового отдела училища им. Мусоргского и бывший участник ленинградской джаз-рок-группы «Фрам», Пумпян умел играть не только фри-джаз. Но решающий шаг к формированию постоянного состава был сделан, когда квартет превратился в квинтет — к нему присоединился пианист **Евгений Маслов**, с которым Бутман в итоге будет работать снова и снова в течение следующих двух десятилетий — в разных составах в России или в США. С 1983 по 1985 гг. квинтет Игоря Бутмана регулярно выступал на джазовых фестивалях в Москве, Риге, Ленинграде, Витебске и других городах, включая три подряд фестиваля «Осенние ритмы», которые продюсировал Владимир Фейертаг.



Игорь Бутман, 1984 г. Фото: А. Соловьёв. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Впрочем, в декабре 1984-го Бутман вновь оказался в Москве. Он получил приглашение присоединиться к «Аллегро», известному всей стране профессиональному ансамблю современного джаза и фьюжн, которым руководил пианист и клавишник **Николай Левиновский** (см. соответствующую главу во второй части этой книги). Условие было одно: Левиновскому нужен был тенор-саксофонист, а не альтист. Между этими инструментами есть разница не только в размерах: у них разный строй — строй альты начинается от ми-бемоль, а тенора — от си-бемоль. Впрочем, для профессионального музыканта такой переход вполне возможен; Бутман переключился на тенор, а впоследствии добавил к нему и сопрано-саксофон, который, как и тенор, «строит» от си бемоль. Много десяти-

летий спустя Давид Голощёкин по-прежнему напоминал Бутману при встречах, что ему нравилась игра Игоря на альте, но он не был уверен, что тенор у него звучит лучше. Впрочем, в XXI столетии Бутман вновь вернул в свой арсенал альт-саксофон, регулярно используя его в концертной работе — хотя и реже, чем тенор и сопрано.

Несмотря на сомнения Голощёкина, Игорь Бутман великолепно звучал на теноре, что доказали три года его работы в «Аллегро». Это был один из самых популярных в СССР джазовых коллективов: у него были многочисленные гастролы по стране и за рубежом, несколько пластинок на ВФГ «Мелодия» (игру Игоря Бутмана можно услышать на альбоме 1986 г. «Сфинкс», переизданном также и в США лейблом *Mobile Fidelity Sound Lab* по лицензии а/о «Международная книга») и даже целый час снятой в Концертной студии «Останкино» живьём музыки «Аллегро», переданной Всесоюзным телевидением в 1986-м! В Гостелерадиофонде сохранилась и доступна на цифровых платформах запись этого телеконцерта, в котором представлен один из самых интересных составов «Аллегро»: на тот момент, кроме руководителя Николая Левиновского (клавишные), в ансамбле играли контрабасист **Виктор Двоскин**, **Юрий Генбачёв** (перкуссия), Бутман, тромбонист **Вячеслав Назаров**, **Александр Фишер** (труба, флюгельгорн), второй клавишник **Алексей Курочкин** и ещё один ленинградец, ранее параллельно игравший в джазовых коллективах, в том числе у Голощёкина и в ленинградском квинтете Бутмана, и в рок-группах — барабанщик **Евгений Губерман** (1955–2012). Единственный на всю страну опрос советских джазовых критиков, вышедший в рижской газете «Советская молодёжь», поставил Игоря на первое место в СССР по специальности «тенор-саксофон»...

Но был ли он силён по мировым меркам? У Бутмана было не слишком много возможностей это выяснить. В то время Советский Союз был ещё очень закрытым обществом с ничтожно малым количеством международных контактов в культуре, даже в таком интернациональном по определению виде искусства, как джаз. Американские и европейские джазовые музыканты приезжали в СССР один или два раза в год, джемовали со своими советскими коллегами и говорили им, что они звучат великолепно — но так ли было на самом деле, или западные гости просто проявляли вежливость?



Встреча участников Dave Brubeck Quartet с советскими музыкантами в Ленинграде, 1987 г.: на сцене саксофонист Игорь Бутман, пианист Михаил Окунь, контрабасист Дмитрий Колесник, барабанщик Рэнди Джонс, кларнетист Билл Смит. Вдали стоит Давид Голощёкин. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса



Джем в Москве, 1988 г.: Гровер Вашингтон-мл. и Игорь Бутман. Архив Игоря Бутмана

В телевизионном интервью 2018 г. Игорь Бутман так описывал свою тогдашнюю ситуацию:

«1985 год. Я лучший тенор-саксофонист Советского Союза. А почему я лучший? Других нет! Есть Алексей Козлов, но он альтист. Я — тенорист. Георгий Гаранян в то время почти не играл на саксофоне. Всех остальных музыкантов практически не было видно. Но всё равно я понимал — мне ещё есть чему учиться, к чему стремиться. Мне нужна была конкуренция!»



Игорь Бутман, 1987 г. Фото: Александр Смирнов. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

Был только один способ узнать, действительно ли он хорош. К 1987 г. Игорю уже случалось играть, хотя бы по одному разу, с американскими звёздами джазовой сцены, посетившими Москву в 1982–87 гг.: это были Чик Кория, Пэт Мэтини, Гровер Вашингтон-мл., Дейв Брубек и, что было особенно важно, Гэри Бёртон. Будучи вице-президентом престижного музыкального колледжа Бёркли в Бостоне, Бёртон после джема, на котором Бутман произвел на всемирно известного вибрафониста большое впечатление, сказал Игорю, что когда бы он ни решил приехать в США учиться, Гэри поддержит его. Саксофонист из СССР рассчитывал на это, когда в 1987 г., недавно женившись на американке, которую встретил в Ленинграде ещё в начале 1980-х, совершил свой первый трансатлантический перелёт.

Брак довольно скоро распался — возможно, потому, что Айлин не устраивал непростой образ жизни профессионального музыканта; но Игорь уже поступил в колледж Бёркли и начал свою восьмилетнюю американскую одиссею. После двух лет в колледже, где он изучал игру на саксофоне и композицию, Бутман счёл, что профессионального диплома (а не степени бакалавра, которая требовала четырёхгодичного курса) ему более чем достаточно, поскольку он уже установил профессиональные контакты со многими ведущими американскими джазовыми исполнителями. Например, со звездой направления *contemporary jazz* саксофонистом Гровером Вашингтоном-мл. он выступал в нью-йоркском клубе *Blue Note* и на нескольких джазовых фестивалях, сыграл соло на трёх треках в альбоме Гровера «Тогда и сейчас» («*Then and Now*», *Columbia Records*, 1988) и даже получил возможность записать на этом альбоме собственную авторскую пьесу «*French Connections*». Эта работа стоит несколько особняком в дискогра-

фии Вашингтона: альбом был выдержан в стилистике скорее джазового мэйн-стрима, а не предпочитаемого Гровером «контемпорари» (инструментальной музыки на основе ритм-н-блюза), и среди участников записи были звёзды мирового масштаба — например, пианист Хёрби Хэнкок и контрабасист Рон Картер. Так что контекст для дебюта саксофониста из России в американской грамзаписи получился идеальным.

В 1989 г. Бутман переехал из Бостона в Нью-Йорк, мировую столицу джаза, и отправился на гастроли с биг-бэндом легендарного джазового вибрафониста Лайонела Хэмптона. Это было только начало: следующие три-четыре года он работал на нью-йоркской сцене с огромной интенсивностью, твёрдо решив сделать себе имя в американском (а следовательно — и мировом) джазе.



Обложка альбома «Falling Out», 1993 г.

Этот период увенчался выходом «Falling Out» — дебютного альбома Игоря Бутмана в качестве лидера на нью-йоркском лейбле *Impromptu*. В сентябре 1993 г. Игорь пригласил на запись в знаменитый студийный комплекс *Skyline Studios* на Западной 37 улице тщательно подобранный квартет: Лайл Мэйз (1953–2020) на фортепиано, Эдди Гомес на контрабасе и Марвин «Смитти» Смит на барабанах. В альбом вошли десять треков, восемь из которых представляли собой авторские пьесы Бутмана. Чет-

верть века спустя саксофонист всё еще будет исполнять на концертах «*Strange and Beautiful Siberia*», «*Samba de Igor*» и другие темы из этого альбома.

В 1992 г. Игорь впервые после эмиграции выступил на родине, а в 1994-м отправился в своё первое турне по России с собственным американским ансамблем. Он обнаружил, что постсоветская Россия, хотя ещё и не достигла уровня жизни, которым западные страны манили иммигрантов на протяжении десятилетий, но стала территорией огромных возможностей. Его многочисленные связи в американском джазе и репутация надежного партнёра, которую он заработал на американской сцене, позволяли ему организовывать гастроли по России практически с любым составом, который он мог придумать.

В декабре 1996 г. автор этой книги впервые встретился с Игорем Бутманом. Это произошло в студии московской средневолновой радиостанции «Ракурс», куда Игорь пришёл как гость моей авторской программы «Джем-клуб» — говоря нынешним языком, ток-шоу о джазе. Мы говорили о том, что из сегодняшней



Игорь Бутман, 1994 г. Фото: Феликс Соловьёв. «Джаз.Ру»

перспективы можно определить как рождение его статуса «джазового моста между Америкой и Россией»:

«В этот раз в Россию я приехал с концертами — с туром, который поддерживала компания [название табачной компании: в то время спонсорская поддержка событий культуры табачными компаниями ещё была законной. — К.М.]. С моим квартетом мы проехали по крупным городам России: Новосибирск, Томск, Новокузнецк, Волгоград, Казань, Москва. И ещё мы заехали в Туапсе.

У нас вообще всегда была замечательная публика, особенно любители джаза. Я помню наши замечательные поездки и с оркестром Лундстрема, и с ансамблем Голощёкина, и уже в конце, так сказать, моей карьеры в России — с группой “Аллегро”... Музыканты, с которыми я приехал — очень известные, очень хорошие: вибафонист **Джо Локк**, контрабасист **Эссиет “Окон” Эссиет** и барабанщик **Тони Кэмпбелл**. Но с ними предстояло проехать по городам России, а это, в общем-то, не центры мирового уровня сервиса, так скажем. Поэтому я не переживал за приём публики, а скорее боялся возможных бытовых приключений... но гостеприимство, радушие, хлебосольство наших любителей музыки и вообще наших людей, конечно, заменили пятизвёздочные гостиницы и затмили все наши приключения.

...Естественно, что когда есть возможность вернуться на родину, то конечно — у нас же здесь же все свои! Во-первых, тебя принимают как своего, во-вторых, здесь не меньше народу любит джаз, чем в Америке или где-то ещё в мире. Люди ценят это, ценят, когда снова видят в России тех, кто когда-то уехал — ведь есть не так много наших музыкантов такого уровня, как Валерий Пономарёв или Толя Герасимов.

Я считаю, что это совершенно естественный путь. Нельзя сказать, что в Америке у нас “не получилось”. Нет, это естественный путь, у того же Валерия Пономарёва прекрасная работа в Нью-Йорке, и всё у него есть. Просто, когда мы уезжали, мы отрывали от себя Россию — по причинам, которых уже нет: из-за нашей несвободы, нашего коммунистического прошлого. И поэтому сейчас многие возвращаются».

В итоге в 1996 г. Игорь Бутман, сохранив американское гражданство, вернулся в Россию окончательно — но поселился не в родном Санкт-Петербурге, а в Москве.

Москва в постсоветской России была (и остаётся) центром финансовой системы страны. Мегapolis с 12 000 000 жителей и центр агломерации ещё с 7 000 000 населения — не только самая населённая часть страны и национальная столица, но и мощный центр притяжения, который стягивает в город самые талантливые кадры в бизнесе, спорте, индустрии развлечений и искусстве. В 1996 г. в Москве уже было несколько джазовых клубов с регулярной программой, как минимум четыре программы среднего специального и две — высшего образования по джазовому исполнительству, а также несколько джазовых биг-бэндов, которые работали при поддержке либо государственных учреждений культуры, либо частных спонсоров. Хотя в последние советские и первые постсоветские годы многие джазовые артисты, оставшиеся без работы, разъехались по всему миру, в середине 1990-х начинался процесс их возвращения, программы джазового образования как раз в этот период выпустили много сильных солистов-импровизаторов и умелых сайдменов, и джазовое сообщество в Москве быстро росло. Наконец, Москва была родным городом новой жены Игоря...

В то время Игоря всё ещё называли на афишах саксофонистом из Нью-Йорка, «нашим человеком в американском джазе» — послом американского джаза в России.



Первое выступление Биг-бэнда Игоря Бутмана в «Ле Клубе», 1999 г. Из всего видимого на фото состава оркестра до настоящего времени продолжают работать только Бутман и барабанщик Эдуард Зизак. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

После интервью на «Радио Ракурс» я пригласил его выступить в серии субботних вечерних джазовых концертов в прямом эфире, которые продюсировал на этой радиостанции в 1995–97 гг. Бутман не просто согласился: он в течение

следующих двух лет трижды выступал в нашей крошечной студии, дважды со своим квартетом и ещё раз — с жившим тогда в Москве американским певцом Тимом Стронгом. Возможность была — и Игорь использовал её на все сто. Так он делал всегда: и в 1997–98 гг., когда впервые провёл (в первый год в Центральном доме художника, во второй — в Концертном зале им. Чайковского) собственный «Независимый джаз-фестиваль»; и в 1999 г., когда ему предложили возглавить расположенный в здании театра «Содружество актёров Таганки» **Le Club** и создать там ежевечернюю джазовую программу.

Так было и в том же 1999-м, когда он собрал в Москве собственный биг-бэнд, и в 2001-м, когда на основе опыта Независимого фестиваля 1997–98 гг. запустил в Москве собственный ежегодный фестиваль «Триумф джаза». Так Бутман поступил и в 2008-м, когда его растущее влияние в музыкальной индустрии привело к решению вступить в партию «Единая Россия» и стать одним из тех, кто определяет культурную политику страны...



Игорь Бутман на обложке «Джаз.Ру», 2007 г. Фото: Павел Корбут

В конце 2007 г. впервые в истории российского джаза альбом живущего в России джазового музыканта вышел на одном из крупнейших мировых мейджор-лейблов: диск Игоря Бутмана «Весёлые истории» (в международной версии — «*Magic Land*») выпустил лейбл **Sony Classical**, подразделение мирового концерна **Sony BMG Music Entertainment** (в России диск был выпущен **Sony BMG Russia**). Диск был необычен по многим показателям: вместе с Игорем Бутманом (тенор- и сопрано-саксофоны) на нём играли пианист **Чик Кория** (1941–2021), контрабасист **Джон Патитуччи**, вибрафонист **Стифон Харрис**, трубач **Рэнди Бреккер** и барабанщик **Джек ДеДжонетт**, который также выступил в роли продюсера этой записи. Вся эта блестящая

сборная выдающихся джазовых музыкантов современности импровизировала на темы... песенок из советских мультфильмов и детского кино! Автор книги взял тогда интервью у артиста, в котором он, в частности, рассказывал:

«Предыстория у этого проекта довольно длинная. Мы давно начали играть на концертах “мультяшные” темы. Началось это с фильма-мюзикла “Бременские музыканты” (2000), для которого я написал часть музыки и аранжировок, в том числе джазовую версию песни Геннадия Гладкова “Луч солнца золотого” из мультфильма “По следам бременских музыкантов” (1973). Я принёс её ребятам в свой квартет, и как-то так хорошо она легла, что мы включили её в репертуар. Затем, по просьбе

одного моего товарища, мы сделали квартетом целый альбом обработок музыки из мультфильмов — диск делался как один из новогодних подарков в одной дружественной нам компании, его нужно было срочно записать. Мы сделали запись в “Ле Клубе”, ночью, и запись увидела свет только как корпоративное издание: даже у меня нет экземпляра, только копия “мастер-диска”. Альбом получился очень симпатичный — по игре, по всему. Я взял его с собой в Нью-Йорк и показал критику Айре Гитлеру: он меня спросил, что у меня есть новенького, и я прямо в машине ему поставил, объяснив, что это за музыка и откуда. И ему очень понравилось, он оказался под сильным впечатлением того, как мы играем (а мы играли тогда — ночью — честно говоря, спонтанно: по одному дублю, без наложений, ничего не переписывали — только бы скорее отдать, над нами висел срок сдачи). И практически всем, кому мы ни ставили эту запись, она понравилась. Тогда мы стали говорить с рядом российских компаний; два крупных спонсора откликнулись на идею записать эту музыку с американскими джазовыми звёздами для того, чтобы эта музыка могла вызывать интерес у западного слушателя. Музыка-то хорошая, но



Игорь Бутман и Чик Кория в студии Avatar, Нью-Йорк, 2007 г. Архив Игоря Бутмана

если я буду играть её со своим московским квартетом, то трудно будет объяснить её значимость потенциальному покупателю — моего авторитета с моим московским квартетом не хватит, чтобы она продавалась на Западе, а моя задача — сделать так, чтобы этот альбом сработал и на нашего слушателя, и на западного...

Много времени ушло на то, чтобы всех как минимум собрать вместе. Я стал переписываться с барабанщиком Джеком ДеДжонеттом, и он сказал, что мог бы стать продюсером записи: подобрать музыкантов из числа тех, кого я хочу, договориться с ними, в общем — стать мозговым центром для этого диска. И вот в январе 2006 г. всё совпало: в Нью-Йорке была очередная конференция IAJE (*Международная ассоциация джазовых преподавателей. — К.М.*), и поэтому в городе два дня были Чик Кория и сам ДеДжонетт — они вместе даже выступали в программе конференции, с Эдди Гомесом на контрабасе. Была возможность взять Эдди Гомеса на запись, но я уже записал с ним несколько альбомов, у нас с ним есть какая-то совместная история, а мне хотелось чего-то совершенно нового для меня. Мы с Джеком обсудили это и пригласили на контрабас

Джона Патитуччи: я с ним не играл, а Чик и Джек играли, и у них был какой-то общий настрой. Я хотел также, чтобы участвовал вибрафонист Гэри Бёртон, но Гэри прилетал в Нью-Йорк только во второй день записи после тяжелейшей поездки в Японию, поэтому он не смог. На вибрафон в результате мы взяли замечательного молодого музыканта, очень интересного — это Стифон Харрис. Очень хотел записаться с нами трубач Уинтон Марсалис, но он улетал в день начала записи, поэтому на трубе играет Рэнди Бреккер, мой друг, замечательный музыкант и человек. Такой вот подобрался состав.

Студию мы взяли самую лучшую — в ней за последние 10 лет записано множество самых интересных джазовых записей, от Маккоя Тайнера и Джо Хендерсона до Майкла Бреккера и Роя Харгроува: это Avatar Studios, бывшая Powerstation. Нас записывал один из моих самых любимых звукоинженеров, **Джеймс Фарбер**. Таким образом, мы к этой записи привлекли лучшие силы и лучшие средства.

Что касается аранжировок, то две из них написаны контрабасистом моего московского квартета и биг-бэнда Виталием Соломоновым, одну написал Николай Левиновский, остальные мои — но мне очень хотелось, чтобы музыканты — Чик, Джон, Джек, Рэнди — добавляли что-то своё: у них есть опыт, у них есть собственное видение, совершенно не такое, как моё, они эту музыку по-другому слышат. Они ведь услышали её впервые, а не выросли с ней, как я. Вот, например, когда мы репетировали “Водные лыжи” (тема, которая звучит на титрах “Ну, погоди!”) — Чик сидел в студии и просто баловался на фортепиано: тыгы-дынь-дынь-дынь... И я сказал ему: “О, Чик, вот это и играй, а мы поверх этого сыграем тему”. Джек спрашивает: “А мне где вступить?” Я говорю: “А где хочешь, там и вступай”. И вот там так и начинается: фортепиано, духовые... бас... и появляются барабаны. Спонтанный джем. И получился, наверное, лучший трек на альбоме. Я ни над чем не сидел, не корпел, я просто отдался выдающимся музыкантам, со всем их опытом игры, со всем их знанием истории музыки, пониманием материала и со всей их свободой...

Разумеется, не надо быть семи пядей во лбу, чтобы понимать: Чик Кория записал множество альбомов как “приглашённая звезда” со, скажем так, не очень известными джазовыми музыкантами. Да, найти момент в его расписании непросто, но всё равно можно, и если ему предложить соответствующий гонорар — то он запишется, и запишется прекрасно. Он потрясающий музыкант, профессионал, всё он делает. Но вот заинтересовать? Заинтересовать можно материалом. А материал здесь *другой*. Не просто какие-то джазовые стандарты, а что-то такое, что уже имеет собственную потрясающую внутреннюю

энергию. Эта музыка, может быть, и простая, но энергия в ней есть — ощущение, что эту музыку любят миллионы».



Обложка международного релиза альбома, 2007 г.

Прошло полтора десятилетия. Игорь Бутман, ныне народный артист РФ и лауреат Государственной премии Российской Федерации, стоит у руля успешной группы компаний **Igor Butman Music Group** и «Фонда поддержки и развития музыкального искусства Игоря Бутмана». За годы своего существования Фонд провёл ряд исторических джазовых мероприятий, включая **Всемирное празднование Международного дня джаза ЮНЕСКО** в Санкт-Петербурге (2018, совместно с Институтом джаза им. Хёрби

Хэнкока) и посвящённый столетию российской джазовой сцены **Московский джазовый фестиваль** — крупнейший джазовый праздник в истории России, собравший в столице в течение семи дней в июне 2022 г. свыше 700 джазовых музыкантов на семи площадках, посещение пяти из которых было бесплатным, для более чем 250 000 слушателей. С 2017 г. Фонд также проводит единственный в России профессиональный международный джазовый форум-фестиваль **Jazz Across Borders**, который ежегодно собирает в Санкт-Петербурге сотни музыкантов и профессионалов российской и зарубежной джазовой индустрии и поддерживает множество других мероприятий и институций.

Но Игорь Бутман по-прежнему играет на саксофоне так, как это умеют немногие в мире; его игра может быть горячей, высокооктановой, невероятно энергичной, но может быть и нежной, и лиричной, с богатым субтоном, пряными обертонами и исключительно ярким использованием расширенного диапазона инструмента. Он может построить монументальное соло на тенор-саксофоне, а может и на сопрано, и даже альт-саксофон время от времени возвращается в его арсенал. В его нынешнем квинтете играет ветеран коллективов Бутмана — барабанщик **Эдуард Зизак**, а также три невероятно сильных молодых исполнителя: гитарист **Евгений Побожий**, басист **Артём Баскаков** и **Олег Аккуратов** — не только блестящий пианист как в джазовой, так и в классической идиоме, но и яркий джазовый вокалист с богатым голосом и безупречной фразировкой.

Кроме малого состава, эти же музыканты входят и в оркестр из 16 человек. Созданный в 1999 г. как Биг-бэнд Игоря Бутмана, в 2012-м он обрёл новый статус и название — теперь это **Московский джазовый оркестр**.



Премьера Биг-бэнда Игоря Бутмана. 1999 г. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

перебрасывались музыкой между собой. Это был ловкий трюк: наверняка у них было много времени на то, чтобы отрепетировать его... Как импровизатор, мистер Бутман так же хорошо умеет порадовать публику, как и мистер Марсалис. Он играл мускулистые, ураганные соло в постбоповой идиоме, даже в своей медленной балладе "Ностальгия", демонстрируя притягательную уверенность в своих силах...»

Часто ли российские джазовые оркестры вообще отправляются на гастроли в Соединённые Штаты Америки? Нет, не часто. Это и понятно: протекционистский по отношению к «своим», американский музыкальный рынок вообще не очень-то открыт к гастролёрам. Да и гастроли биг-бэнда — по нашим временам чрезвычайно затратное предприятие. Гастроли крупных иностранных джазовых оркестров по США в принципе можно по пальцам пересчитать.



Премьера Биг-бэнда Игоря Бутмана. Дирижирует Виталий Долгов. 1999 г. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

Оркестр, ещё под прежним названием, стал международным явлением в 2003 г., когда выступил на одной сцене с **Джазовым оркестром Линкольн-центра** под руководством трубача **Уинтона Марсалиса** в Нью-Йорке, куда Марсалис после четырёхлетней подготовки этого исторического визита пригласил российский оркестр, чтобы совместно открыть новый джазовый сезон в самом крупном джазовом учреждении столицы мирового джаза.

Джазовый критик влиятельной газеты «Нью-Йорк Таймс» Бен Ратлифф писал тогда:

«На одной сцене — следовало понимать в буквальном смысле: два биг-бэнда на одной сцене, рассажены зеркально. Иногда они играли одновременно, но чаще

Что приятно, в этом списке есть несколько оркестров из СССР и России. Первым был ещё в 1975 г. Государственный эстрадный оркестр Армянской ССР п/у **Константина Орбеляна**, который отыграл тогда гигантский тур по США — 25 концертов — и играл, кроме армянских песен, кое-какой джазовый материал. Впрочем, это было давно. В 1991 г. в Вашингтоне на фестивале памяти Дюка Эллингтона и в 1998 г.

на фестивале биг-бэндов в калифорнийской Санта-Барбаре выступал Оркестр Олега Лундстрема — и во второй из этих приездов на оплату дороги старейшего в мире джаз-оркестра местные энтузиасты собирали деньги чуть ли не в шляпу на улице. Но всерьёз российскую версию искусства джазового биг-бэнда представил в США XXI века только Московский джазовый оркестр п/у Игоря Бутмана, который в январе 2014 г. дал девять концертов в США и один — в Доминиканской республике, откуда родом сопровождавшая оркестр в этих гастролях австралийская вокалистка Фантине (в нескольких концертах участвовал также вокалист Алан Харрис). Сам Бутман в интервью «Джаз.Ру» в 2016 г. рассказывал автору этой книги:

«Когда мы выступали в Линкольн-центре в 2003 г., это был исторический момент выезда российского оркестра в Америку, на большую сцену. Было важно не только показать, что мы можем (и понять, чего мы не можем), но и как-то себя поддержать, осознать: всё, что мы делаем — делается в правильном направлении, у нас интересные аранжировки, солисты, подход к джазовой музыке, и мы стараемся, чтобы все участники оркестра были импровизирующими джазовыми музыкантами. Потом, конечно, у любого честолюбивого человека есть понимание, что, конечно, очень хорошо быть лучшим или самым успешным музыкантом в своей стране, но когда приезжают зарубежные музыканты — ты чувствуешь себя не то чтобы на вторых ролях, но ты понимаешь, что у них и расслабленности больше, и уверенности больше. Они мировые звёзды, они успешны на мировом уровне. Так, во всяком случае, ощущал я сам. Мне не хотелось подогрывать комплексы “первого парня на деревне”; с другой стороны, я в Америке жил, знаю потенциал, чувствую, что мы можем и чего мы не можем. Я понимаю, что у нас есть талантливые люди, с которыми при определённом понимании и подходе можно, в общем-то, завоевать мир — сделать что-то такое хорошее, что ты действительно станешь признан во всём мире. Поэтому выезды в Америку и

показ того, чего мы достигли — в этом есть доля какого-то, так сказать, хорошего соперничества. Обидно же, когда говорят, что джаз могут играть только афроамериканцы.

Потом у нас был выезд уже на небольшие гастроли — с **Ларисой Долиной**, с программой “Карнавал Джаза”: у нас были концерты в Нью-Йорке и в Бостоне



Клуб Dizzie's Club Coca Cola, Линкольн-Центр, Нью-Йорк. Эдди Гомес, Игорь Бутман, Ленни Уайт, 2006 г. Фото: Фрэнк Стюарт. «Джаз.Ру»

преимущественно для русской аудитории. В 2009-м у нас был достаточно большой совместный “кроссовер”-тур с оркестром **Юрия Башмета** — по крупным городам, по крупным академическим залам.

Для первого большого джазового тура в 2014 г. мы долго подготавливали почву. В январе 2013 г. мы побывали на ежегодной конференции АРАР (Американской ассоциации организаторов музыкальной жизни. — К.М.), где нас увидели несколько промоутеров, которые нас пригласили на 2014-й. В Майами мы играли в больших культурных центрах, был концерт в Нью-Джерси в культурном центре (*Centenary College* в Хакеттстауне), и, конечно, русских зрителей там было не очень много. В Нью-Йорке было достаточно много русских, но там мы могли бы сделать и два концерта: клуб *Le Poisson Rouge*, бывший *Village Gate*, мы могли бы заполнить и два раза, потому что билетов там уже не было за месяц. В Бостоне то же самое — могли бы и два раза сыграть в *Scullers*. Кстати, это удивительное дело: четверть века назад именно моё выступление открывало джаз-клуб *Scullers* — я играл там вместе с пианистом **Евгением Масловым**. И теперь, в январе, он пришёл туда и сыграл с нами одну вещь. В Бостоне я жил, меня очень многие там знают, были и американцы, и русские — много и старых знакомых, и новых.



Игорь Бутман и Московский джазовый оркестр в клубе *Scullers*, Бостон, 2014 г. «Джаз.Ру»

Особенно это всё полезно было для оркестровой молодёжи. Играли они здорово. Единственное что — молодёжь! — отрывались по полной программе, бессонные ночи... молодцы, хоть на концерт приезжали. Без эксцессов, слава Богу! Можно сказать, что это исторически первый профессиональный тур, где не было никаких эксцессов.

Они поиграли с американцами, показали себя, поучились. Всё время были “баттлы” между саксофонистами, и было видно, что надо иметь стратегию в таких баттлах, нельзя сразу всё выдавать, а то выдашь — и потом тебе уже нечего будет сыграть...»

А в Вашингтоне мы играли в Кенеди-Центре на *Millennium Stage*, это огромная, прекрасная профессиональная сцена с великолепной аппаратурой на нижнем уровне комплекса.

Ну и концерты в Новом Орлеане — не говоря уж о концерте в Доминиканской Республике, на родине Фантини: огромный зал, забитый до отказа...



Концерт в честь 50-летия Игоря Бутмана в Государственном Кремлёвском дворце: басист Крисчен Макбрайд, барабанщик Билли Кобэм, трубач Уинтон Марсалис и Игорь Бутман, 2011 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Около десятка ежегодных джазовых фестивалей, которые *Igor Butman Music Group* проводит по всей России, и ежегодный форум-фестиваль *Jazz Across Borders* в Санкт-Петербурге, на котором лучшие джазовые музыканты России встречаются друг с другом и имеют возможность представить своё искусство сотням специалистов джазовой индустрии со всей страны и из десятков других стран — всё это стало возможным благодаря лидерской позиции Игоря Бутмана. Благодаря ему закладывается фундамент развития и следующих поколений российского джазового искусства: в составе фестиваля «Триумф джаза» ещё в 2015-м по инициативе Игоря Михайловича появился конкурс «Детский триумф джаза», продюсированием которого по просьбе Бутмана занялся тромбонист Московского джазового оркестра Павел Овчинников. Идея конкурса, в котором за восемь первых лет проведения приняли участие около 1000 юных музыкантов, заключается в том, чтобы помочь развитию отечественного джазового искусства, объединить молодых музыкантов, дать возможность юным талантам выступить на одной сцене со знаменитыми российскими джазменами. Но еще более важным шагом стало создание в 2017 г. на базе Московского государственного училища духового искусства нового учебного заведения, в составе которого осталось крепкое отделение академических духовых инструментов, но было создано и совершенно новое эстрадно-джазовое отделение, где преподают игру на инструментах джазового оркестра и эстрадно-джазовый вокал; новое учебное заведение среднего профессионального образования города Москвы получило название «Академия джаза», его директором стал Игорь Бутман, а повседневную работу возглавил его первый заместитель — Павел Овчинников.



Открытие празднования Международного Дня джаза 30 апреля 2018 г., Санкт-Петербург. Художественные руководители праздника — Хёрби Хэнкок и Игорь Бутман. Фото: Steve Munding. Институт Телониуса Монка

Конечно, если бы Бутман и исполнительный директор его фонда **Роман Христюк** не работали не покладая рук на международном уровне, продвигая во всемирном масштабе российскую джазовую сцену, Международный день джаза ЮНЕСКО не пришёл бы в конце апреля 2018 г. в родной город Игоря — Санкт-Петербург, откуда по всему миру из Мариинского театра транслировался **Всемирный концерт звёзд**. Художественными руководителями этого праздника совместно выступили автор идеи Дня джаза, посол доброй воли ЮНЕСКО — всемирно известный джазовый пианист **Хёрби Хэнкок** — и Игорь Бутман. А 30 апреля 2019 г. Бутман выступил на очередном *Global All-Star Concert* в честь Международного дня джаза — на этот раз в Мельбурне, Австралия.



Всемирный концерт в честь Международного Дня джаза 30 апреля 2018 г., Санкт-Петербург. Бен Уильямс, Брэнфорд Марсалис, Джеймс Моррисон, Игорь Бутман. Фото: Steve Mundinger. Институт Телониуса Монка

В январе 2020 года, перед самым началом пандемии, надолго остановившей очные международные контакты по всему миру, Московский джазовый оркестр Игоря Бутмана вновь выступал в США. Восемь аншлаговых концертов подряд в одном из самых известных джазовых клубов столицы мирового джаза — **Blue Note** на 3-й Западной улице Манхэттена — достижение, которым пока что ни один другой российский джазовый коллектив не может похвастаться!

Что же до работ в звукозаписи, то самый новый альбом Игоря Бутмана, «**Only Now**», вышел в 2021 г. на лейбле *Butman Music Records*. Это был восемнадцатый по счёту релиз в сольной дискографии артиста и первый с 2016 г., когда та же компания выпустила альбом «Зимняя сказка», а на международном лейбле *Criss Cross Jazz* вышла совместная работа с тромбонистом **Конрадом Хервигом** «*Reflections*».

Название альбома, «Только сейчас» — это название самой первой мелодии, которую 18-летний Игорь Бутман написал ещё на рубеже 70-х и 80-х гг. прошлого века. Она перекликается с названием альбома, на котором 27-летний саксофонист из СССР дебютировал в США в 1988 г. — «*Then & Now*» (см. выше).

С той давней записи прошло более тридцати лет. Новый альбом Игоря Бутмана тоже записан в Нью-Йорке (студия *Sound on Sound*, звукорежиссёр —

пятикратный лауреат *Grammy* Джеймс Фарбер). Партнёры по записи — и американские, и российские. Гитарист Евгений Побожий, с 2015-го работающий в Московском джазовом оркестре и квинтете Игоря Бутмана, внёс в музыкальную ткань альбома не только виртуозные соло, но и целую авторскую пьесу под названием «Вердикт». Одно из самых запоминающихся своих соло на этом альбоме играет именно в этом треке барабанщик, который занят во всех треках и которого, пожалуй, можно назвать самым важным музыкальным собеседником Бутмана в этой записи — **Антонио Санчес** (*Antonio Sánchez*), четырёхкратный лауреат «Грэмми» и автор саундтрека к нашумевшей «чёрной трагикомедии» режиссёра Алехандро Иньярриту 2014 г. «Бёрдмэн»: именно на барабанах Санчеса, импровизирующего лихорадочные ритмические рисунки за кадром (а иногда и в кадре), держался весь ритм этой незаурядной кинокартины.



Студия *Sound on Sound*, Нью-Йорк. Участники записи альбома «*Only Now*»: Игорь Бутман, Олег Аккуратов, Антонио Санчес, Евгений Побожий, Эдди Гомес. Архив Игоря Бутмана

Санчес играл на девяти альбомах легендарного гитариста Пэта Мэтини, в том числе на двух альбомах самого известного проекта Мэтини — *Pat Metheny Group*; он также участвовал в гастролях и записях пианиста Чика Кория, басиста Джона Патигуччи и других артистов, с которыми на разных этапах своей истории сотрудничал и Игорь Бутман. Незаурядная ритмическая свобода и умение создать небывало подробные ритмические планы в любой ансамблевой ткани за счёт захватывающе тонкого движения мелких длительностей при очень мощной громкостной динамике сделали Санчеса идеальным партнёром для нового альбома, музыкальной драматургии которого игра барабанщика придаёт дополнительные измерения. Причём это касается его игры с любым из двух контрабасистов, участвовавших в сделанной в июне 2019 г. записи: это лиричный, глубокий Эдди Гомес (*Eddie Gómez*) — ветеран ансамблей Чика Кория и трио пианиста Билла Эванса, который уже играл с Бутманом на альбомах с пианистом Андреем Кондаковым в 1990-е, и более молодой и напористый Мэтт Брюэр (ансамбли Грега Осби, Гонсало Рубалькабы, *SFJAZZ Collective* и т.д.). Для каждого из этих басистов Санчес слегка изменяет ритмическую среду, добиваясь не только идеального партнёрского взаимодействия собственно с контрабасом, но и превосходной

поддержки солиста. Причём это касается не только Игоря Бутмана, с которым Санчес впечатляюще взаимодействует на протяжении всего альбома: один из самых сильных примеров поддержки и взаимодействия барабанщика с солистом на этом альбоме — соло гитары Евгения Побожего в теме Стива Суоллоу «*Falling Grace*», которую он и Бутман играли в онлайн-версии Всемирного концерта Международного Дня джаза 2020 г.

Даже в самом мэйнстримовом, самом традиционном номере альбома — «*Baby, I Love You*» Уинтона Марсалиса с текстом Бобби Макферрина, где единственный раз за весь альбом Олег Аккуратов не только играет на фортепиано, но и поёт — Санчес оказывается на высоте, создавая упругую, традиционно свингующую ритмическую линию. Идеальный партнёр для Игоря Бутмана, который создал стилистически пёструю, многоцветную работу.

На правом стилистическом фланге — бодрый мэйнстрим вышеупомянутого вокального номера и аж двух вариантов «Блюза для Уинтона» — пьесы-посвящения давнему другу, Уинтону Марсалису, которую на собственном 60-летию в Кремлёвском дворце Игорь в октябре 2021 г. играл с Московским джазовым оркестром, а на альбоме записал как в квартете с гитарой, так и в квинтете с фортепиано. Там же — «Луч солнца золотого» Геннадия Гладкова, который для своего альбома 2007 г. «Весёлые истории» Бутман записывал как ностальгический соул-джаз с Рэнди Бреккером на трубе и Чиком Кория на рояле, а для нового альбома представил как элегичную балладу в ритмическом движении ровными восьмыми со впечатляюще лиричными соло — как своим на тенор-саксофоне, так и Евгения Побожего на гитаре. На левом же — плотный, густой суперсовременный импровизационный джаз высшего порядка, время от времени доходящий до джаз-рокового напора в плане тембральной насыщенности: это и вышеупомянутая тема Побожего, и авторские пьесы самого саксофониста, которые он ранее не записывал — и заглавная тема альбома, и напористая «*You've Got Email*», и чувственная баллада «Египетские ночи», которой Бутман не вполне традиционно, но драматургически точно решил открыть альбом.

Презентацией альбома стал пятидневный цикл из десяти выступлений Игоря Бутмана в клубе *Dizzy's Club Coca Cola* на пятом этаже здания «Джаз в Линкольн-центре» в Нью-Йорке, где с российским саксофонистом в декабре 2021 г. играли Евгений Побожий (гитара), Мэтт Брюэр (контрабас) и Антонио Санчес (барабаны)...

Работа продолжается — на всех фронтах. Именно Игорь Бутман — автор идеи фильма «ДЖАЗ 100»; частью работы над фильмом стала книга, которую вы держите в руках. Часть других проектов, которые реализуются его Фондом, описана в конце следующей, 4-й части этой книги... Идей много. Много и новых музыкальных проектов. Народный артист России Игорь Бутман ещё много чем нас удивит.

РОССИЙСКИЙ ДЖАЗ. НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ: НОВЫЕ ИМЕНА, НОВЫЕ ИДЕИ

Бурное развитие современной российской джазовой сцены начинается в конце 1990-х гг. — и не в последнюю очередь потому, что в трудный период крушения среды бытования «советского джаза» система специализированного джазового образования в России сумела выжить. Эта система растит новые поколения джазовых музыкантов, которых вдохновляют не только лучшие мировые образцы, но и деятельность передовых российских музыкантов, и пример саксофониста Игоря Бутмана, который в середине 1990-х вернулся из американской эмиграции в Россию, увидел на Родине новые перспективы для развития джазового искусства — и решил не только остаться в стране, но и приложить полученный на мировой сцене опыт к созданию в России современной джазовой сцены. Во втором десятилетии XXI столетия российский джаз начал уверенный выход на мировой уровень — уже как сложившаяся национальная сцена международного значения.

Одно из самых важных событий в российской джазовой истории состоялось в 2018 г.: 28–30 апреля в Санкт-Петербурге проходило всемирное празднование **Международного Дня джаза ЮНЕСКО**, потому что в тот год именно Санкт-Петербург был выбран UNESCO — Организацией Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры — центральным городом празднования, так называемым Всемирным принимающим городом (*Global Host City*).

На памяти нынешнего поколения это первый раз, когда в Россию пришло джазовое событие такого масштаба — и с большой долей вероятности можно считать, что на долгое время повторения его не предвидится, так как празднование каждый год перемещается из страны в страну.

Международный День джаза был учреждён в 2011 г. ЮНЕСКО, в рамках которой объединяются 195 государств-членов плюс ряд «ассоциированных членов» и «государств-наблюдателей». Его празднование возглавляют Посол доброй воли ЮНЕСКО пианист **Хёрби Хэнкок** и действующий Генеральный директор ЮНЕСКО (в 2018 г. это была Одри Азуле, представительница Франции). Планирование, продвижение и продюсирование празднования было поручено Институту джаза им. Телониуса Монка — некоммерческой организации, базирующейся в Вашингтоне; Хёрби Хэнкок является председателем Института (в 2020 г. в результате разногласий с наследниками Монка Институту было присвоено имя Хэнкока). С российской стороны совместно с Институтом продюсированием занимался Фонд Игоря Бутмана.

В речи, открывавшей Всемирное празднование в Санкт-Петербурге, Генеральный директор ЮНЕСКО Одри Азуле, подчеркнув растущий успех Международного дня джаза во всём мире со дня его провозглашения в 2011 г., высоко оценила вклад Российской Федерации, города Санкт-Петербурга, саксофониста Игоря Бутмана и его Фонда в организацию главного мероприятия 2018 г.



Финал Всемирного концерта Международного Дня джаза ЮНЕСКО 2018 г. На сцене Мариинского театра Игорь Бутман, Хёрби Хэнкок, Давид Голощёкин, Роберт Гласпер, Курт Эллинг, музыкальный директор концерта Дон Бизли, Дайан Ривз и др. Фото: Steve Mundinger. Институт Телониуса Монка

Даже четыре года спустя автор этой книги, который тоже участвовал в праздновании, не берётся дать исчерпывающей картины: трёхдневная программа петербургского праздника состояла из десятков отдельных концертных выступлений, событий образовательной программы — лекций (автор этой книги тоже прочитал две лекции), панельных дискуссий, кинопоказов и мастер-классов, а также джемов, концертов «Клубной ночи» на сценах полудюжины петербургских джаз-клубов, выступлений музыкантов на Московском вокзале, в аэропорту Пулково, в петербургском метро и даже в трамваях; из выставок живописи (например, как упоминалось выше, в фойе Мариинского театра выставлялся как художник известный московский музыкант, продюсер и композитор **Алекс Росточкин**) и джазовой фотографии, экспозиции винила, книг о джазе и т.п.

Основная часть образовательной программы проходила 29 и 30 апреля — первый день в Государственной Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки, второй — в различных залах и аудиториях «Мариинского-2». И «Джаз-филармоник-холл», и даже огромное и просторное новое здание Мариинки оказались слишком тесны для такого обширного мероприятия. Тщательно продуманное расписание трещало по швам из-за того, что люди не успевали покидать залы после одного мероприятия, чтобы дать место тем, кто пришёл на другое: людей было просто невероятно много. Наибольший интерес в первый день, конечно, вызвала панельная дискуссия «**Миротворческая роль джаза**», в которой, наряду с директором Института им. Монка **Томасом Картером**, участвовали оба художественных руководителя Дня джаза-2018 — **Игорь Бутман** и **Хёрби Хэнкок**, посмотреть на которых собралось предельно возможное для этого, в сущности, небольшого зала количество слушателей.



Международный День джаза в Санкт-Петербурге, 2018 г. Панель «Миротворческая роль джаза»: Давид Голощёкин, Игорь Бутман, модератор Мика Шино, Хёрби Хэнкок, Томас Картер. Фото автора. «Джаз.Ру»

Полный зал был и на, казалось бы, более специальной по тематике панельной дискуссии, по-русски названной «Джаз и народная музыка» (её модерировал автор этой книги). По-английски название было дано более точно: «*Jazz and Roots Music*», то есть «Джаз и корневая музыка». Дело в том, что в США термин «фолк-музыка» прочно закреплён за коммерческим жанром, слегка напоминающим российскую «бардовскую песню» — певцы с гитарами, исполняющие песенки в условно народном духе. В дискуссии речь шла именно о столкновении, взаимопроникновении и взаимном влиянии джаза, как вида профессионального музыкального искусства, и различных «корневых» народных музыкальных систем — от классической индийской музыки, за которую в дискуссии отвечал изучавший и обильно использовавший её в своём творчестве американский саксофонист индийского происхождения Рудреш Махантаппа, до русского фольклора, о котором говорила вокалистка московской группы *Zventa Sventana* Тина Кузнецова (она занималась и занимается также и джазовым вокалом), и до, с одной стороны, бразильской песни, а с другой — стоящей на массивном основании фольклора русской классической композиторской музыки, от лица которых выступал петербургский пианист и композитор Андрей Кондаков, активно работающий как в джазе и фьюжн, так и на стыке импровизационной музыки и вышеупомянутых музыкальных пластов. Сошлись на том, что сам джаз как родился 100-120 лет назад в плавильном котле множества музыкальных культур, так и продолжает оставаться «точкой плавления» для множества новых и старых стилей и направлений со всего мира, активно впитывая их влияния и кое-что даже ассимилируя как часть собственного, непрерывно развивающегося языка, как бы ни пытались ретрограды и консерваторы загнать джазовый язык в рамки замшелого канона середины прошлого века.

Две другие панельные дискуссии проходили во второй день в различных залах «Мариинского-2». Я модерировал панель под названием «Женщины в джазе» — с одной стороны, соответствующим нынешнему западному дискурсу, где на подобных вопросах люди строят политические и научные карьеры, а с другой — в наших условиях в какой-то степени провокационным: неужели

и в России настали времена, когда в рамках музыкального праздника можно всерьёз обсуждать тему, сводящуюся к сексистскому «Женщина тоже человек»? Впрочем, западные панелистки лицом в грязь не ударили и должным образом захватили внимание аудитории — хотя бы только экзотичностью своей «повестки». Но настоящий интерес у слушателей вызвала певица, композитор и музыкант **Алина Ростоцкая**, которая развернула дискуссию прочь от политического активизма западного образца — и наконец-то в сторону понятных и доступных российской аудитории проблем женщины, работающей в джазе: просто, спокойно и доступно для всех она рассказала о том, как работа джазового музыканта сочетается с материнством в рамках традиционных для России представлений о семье, какими бы противоречивыми они ни были сами по себе.

Наконец, панельная дискуссия «**Международный день джаза в разных странах**», которую модерировала Мика Шино, директор международных программ Международного Дня джаза Института им. Монка, собрала вместе организаторов этого праздника из разных стран, каждый из которых рассказал о местных особенностях и опыте организации *International Jazz Day* в условиях разных культур и обществ.

Естественно, огромный интерес вызвал цикл мастер-классов в рамках образовательной программы. Среди тех, кто щедро делился своим опытом с молодыми (и не только молодыми!) музыкантами со всей России, были пианист **Евгений Лебедев** с его уникальным двойным опытом выпускника одновременно Гнесинки и Бёркли, легендарный вокальный квартет **Manhattan Transfer**, гитарист **Ли Ритенаур**, трубач **Тиль Брэннер**, пианист **Антонио Фарао**, басист **Бен Уильямс**, барабанщик **Олег Бутман** (он провёл специальный мастер-класс для детей, изучающих джаз), вокалистка **Лусиана Суза**, проректор по учебной работе Института Монка — **Джей Би Дайас** (его клиника называлась «Техника разучивания нового музыкального материала» и предусматривала участие студентов Института Монка и петербургского училища им. Мусоргского), австралийский духовик-мультиинструменталист **Джеймс Моррисон** и, отдельно от своего квартета — одна из вокалисток *Manhattan Transfer* **Дженис Сигел**; правда, остальные трое участников МТ в результате всё равно пришли вместе с ней и активно работали со слушателями мастер-класса.



Международный День джаза в Санкт-Петербурге, 2018 г. Шоукейс молодых артистов в фойе зала «Мариинский-2». Фото: Steve Mundingер. Институт Телониуса Монка

В больших открытых фойе «Мариинского-2» большую часть дня 30 апреля шли выступления студенческих и молодёжных джазовых коллективов — своего рода небольшой шоукейс-фестиваль. Огромную аудиторию собрала общедоступная трёхдневная концертная программа на открытой сцене в Александровском саду у здания Адмиралтейства, где выступило множество московских и петербургских джазовых ансамблей и оркестров, представляющих сегодняшний день российского джазового искусства. В заключение каждого дня на этой сцене выступали и зарубежные гости — артисты из Австралии, Израиля и Великобритании.

Кроме петербуржцев, в трёхдневной программе участвовали сотни зарегистрировавшихся на сайте праздника заинтересованных слушателей, что съехались в Северную столицу со всей страны: мы видели джазовых активистов из Ярославля, Челябинска, Ростова-на-Дону, Краснодара, Иркутска, Магнитогорска, Рязани, Великого Новгорода, Пензы и множества других городов. Были и зарубежные гости — специалисты джазовой индустрии. Но была ещё и всемирная аудитория — те 17 000 000 зрителей, что посмотрели трансляцию Всемирного гала-концерта 30 апреля. В этом концерте выступили, объединяясь в ансамбли разного состава, джазовые звёзды из 13 стран — всего 31 музыкант плюс участники **Московского джазового оркестра**, аккомпанировавшие солистам в нескольких пьесах в начале концерта. Из россиян-солистов участвовали **Давид Голощёкин, Олег Аккуратов, Наталья Смирнова, Олег Бутман, Анатолий Кролл, Вадим Эйленкриг и Игорь Бутман**. Прозвучала музыка самого широкого стилистического спектра — результат убеждённости Хёрби Хэнкока в том, что границы джаза, если и существуют, то пролегают гораздо дальше, чем привыкли их размещать консерваторы и хранители чистоты джазовой традиции. Впрочем, вся идея Международного Дня джаза — именно в раздвигании, пересечении и преодолении всяческих границ, о чём сам Хэнкок прямым текстом заявил в своей приветственной речи.

В этой речи он также поблагодарил не только организации, участвовавшие в этой работе, и даже не только Игоря Бутмана, который придумал и за несколько лет «пробил» как на международном, так и на российском уровне приход Дня джаза в свой родной город, но и **Романа Христюка**, исполнительного директора Международного Дня джаза в Санкт-Петербурге. И неудивительно. Российской принимающей стороне удалось решить крайне сложные организационные проблемы, и решить их с блеском. Поверьте, количество организационной работы для проведения международного события с почти полутысячей участников и двадцатью тысячами одних только очных посетителей с нуля — потому что в каждом городе День джаза проводится впервые, по самым общим процедурам, разработанным его продюсерами из США, и эти процедуры каждый раз в каждом новом месте приходится приспособлять к местным условиям — это колоссальный объём работы. Роман Христюк, удостоившийся от Хэнкока особого упоминания, возглавлял команду примерно из тридцати человек —

петербуржцев и москвичей, которые занимались финансами, организацией, логистикой, застройкой, закупками, техническими службами, звуком, светом, площадками, артистами, спикерами, лекторами, координацией волонтеров, аккредитацией прессы, регистрацией участников и, наконец, маркетингом, пиаром и рекламой проекта. И эта команда сработала настолько классно, что опыт организации Дня джаза в Санкт-Петербурге со следующего, 2019 г. был признан ЮНЕСКО образцовым, и Христюку было доверено написать руководство по организации празднования для тех городов, которые будут принимать Всемирное празднование Международного дня джаза в будущем.



Роман Христюк в фильме «ДЖАЗ 100»,
2022 г. Фото Наталья Кравченко

известны на общероссийской и международной сцене в последние 30 лет. Увы, далеко не всех! Если бы я имел возможность в полной мере руководствоваться в отборе и своим опытом работы в российском джазовом издании в последние 24 года, и наблюдением, в качестве журналиста или ведущего фестивальных концертов, за эволюцией примерно двух десятков джазовых фестивалей по всей России, и тем, какой отклик на работу российских артистов я наблюдаю в джазовой прессе и особенно — на профессиональных форумах джазовой индустрии по всему миру, в частности на выставке-ярмарке *Jazzahead!* в Бремене (Германия), где я работал в качестве координатора объединённого российского стенда с 2014 г. и до тех пор, пока очные встречи джазового сообщества не прервала пандемия... Но увы! Если я кого-то вдруг не назвал — это не потому, что эти музыканты не заслуживают упоминания. Это просто потому, что объём книги жёстко ограничен, но автору нужно было охватить в ней все 100 лет развития отечественной джазовой сцены!

Стилистические рамки российской джазовой сцены были достаточно просторными уже на момент «второго крушения» 1991–92 гг., когда джазовая активность в стране под напором политических и социально-экономических перемен на некоторое время практически замерла. В стране был и крепкий джазовый мейнстрим — хотя многие его представители покинули Россию под давлением обстоятельств; был и крепкий джазовый авангард — хотя в результате тех же

А это значит, что российская джазовая сцена вступила в пору своей зрелости.

Что за поколение артистов представляет эту сцену на международном уровне на современном этапе?

Опять-таки не пытаюсь охватить всю картину во всех многочисленных деталях, попробуем изучить подробности, связанные с деятельностью нескольких музыкантов, которые стали

процессов его лидеры тоже в основном работали за пределами страны; была и сцена джаз-рока и фьюжн... Но всё это затихло на пару лет, пока ближе к середине 1990-х на сцену не начали выходить те, кто в конце советского периода ещё только учился в музыкальных училищах и/или высших учебных заведениях — те, кому в начале девяностых было около 20.



Яков Окунь, 2012 г. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

Если нужно выбрать буквально одного яркого представителя этого поколения, то среди кандидатов непременно будет **Яков Окунь** — потомственный джазовый пианист: он — сын **Михаила Окуня**, который с 1975 по 1978 гг. работал пианистом в оркестре Леонида Утёсова, а затем вошёл в состав одного из самых оригинальных составов советского джаза — ансамбля Германа Лукьянова «Каданс». В 1988 г. Окунь-старший стал пианистом легендарного оркестра Олега Лундстрема, с которым выступал до 2010 г., уже будучи заслуженным артистом России и профессором Российской академии музыки им. Гнесиных.

Что же до Окуня-младшего, то он пришёл в джаз на рубеже 1980–90-х студентом училища им. Гнесиных (ныне Государственное музыкальное училище эстрадного и джазового искусства РАМ им. Гнесиных). В 1991-м он занимался в международной летней джазовой школе в Дублине (Ирландия), где наставником был американский саксофонист **Дейв Либман**, который выбрал Якова руководить студенческим ансамблем на финальном концерте школы. В тот же период были Гран-при на конкурсе в Бухаресте и выступление на фестивале в Пори (Финляндия), а с 1992 г., когда Яков поступил в Московский государственный университет культуры, началась его профессиональная жизнь на московской джазовой сцене.

В первые десятилетия XXI века Окунь заработал отличную репутацию у гастролирующих в России именитых американских музыкантов — представителей современного мэйнстрима — как один из самых продвинутых и надёжных партнёров на российской земле: с его трио в качестве гастрольного состава предпочитали выступать саксофонисты **Донни Маккаслин**, **Джонни Гриффин**, **Томас Франк**, **Лу Табакин**, **Джеймс Сполдинг**, **Крэйг Хэнди**, трубачи **Эдди Хендерсон**, **Алекс Сипягин**, вокалистка **Дебора Браун** и др.

В отличие от отца, Яков Окунь — не только пианист, но и барабанщик. В частности, в последнее десятилетие он играет в трио Окуня-старшего именно на ударных инструментах.

С 2012 г. Яков преподаёт — в детской музыкальной школе им. Джорджа Гершвина, затем ещё и в Академии джаза — и ведёт еженедельные джеммы

в московском джаз-клубе «Эссе», которые для сегодняшней московской сцены современного джазового мэйнстрима работают как своего рода формообразующий элемент. Но роль Окуня на столичной джазовой сцене, конечно, намного важнее, чем только ведение джемов: он и сам — формообразующий элемент. Яков — один из тех музыкантов, которые сейчас олицетворяют всю московскую джазовую сцену в целом. Если у московского джаза и есть лидеры, то один из них — безусловно, Яков Окунь.

В июне 2022 г. музыканту исполнилось 50. В 2013-м он дал обширнейшее интервью заместителю главного редактора «Джаз.Ру» Анне Филипьевой, которое вышло тогда на девяти бумажных страницах нашего издания с шутивным анонсом: «*Вся жизнь прошла перед глазами всего за каких-то девять страниц*». Кто может лучше рассказать о своей истории, чем сам артист? Думаю, несколько фрагментов из интервью 2013 г. помогут представить среду и эпоху, когда в российский джаз буквально на сломе советского и постсоветского периода пришло поколение Якова Окуня.

«Когда ты рождаешься в семье музыканта, волей-неволей слушаешь музыку вокруг себя — то есть в данном случае музыку, которую слушал и к которой имел отношение мой отец. Я прекрасно помню, как он занимался, его репетиции с **Валерием Куцинским, Тамазом Курашвили, Виктором Епанешниковым и Николаем Пановым**, проходившие у нас дома. Меня это интересовало, я заходил в комнату и слушал. Это было для меня естественной средой.

Среда средой, но до 16 лет, то есть до момента поступления в училище, я никогда даже не пробовал играть джаз. Я что-то свистел, что-то напевал, валяя дурака, мне очень нравилось многое из той музыки, которую слушал отец и которую он играл. Но у меня не было желания, не было страсти ничего из этого попробовать...

Единственной пьесой, которую я сыграл на экзамене прилично, была «*One For Helene*» Билла Эванса из сборника Бриля, которую отец заставил меня выучить по нотам... И, как ни странно, в результате этого упущенного шанса не стать музыкантом, основанном на пьесе, которую меня заставил выучить отец, страсть у меня появилась. Мне захотелось попробовать овладеть этим искусством, познать его.

Я начал просто маниакально круглосуточно заниматься, слушать, пробовать. И помню, что в училище старшие ребята играли в ансамбле, а я всё время просился к ним подсесть, мучил их... В общем-то, я всех окружающих мучил тем, какой это кайф — заниматься! А учился я вместе с **Иваном Фармаковским, Эдуардом Зизаком**... Эдику от меня доставалось больше всех. Он очень спокойный человек, которому Бог

сразу много дал, поэтому заниматься ему было лень. Он играл себе — и играл. А я занимался как резаный и всё время его теребил: “Давай, надо репетировать...”

У меня возникла дилемма, поскольку мне требовалось одновременно сделать две вещи: постараться не попасть в армию и поехать по приглашению финских промоутеров на фестиваль в Пори. Там устраивали “дни русского джаза”. Туда ехало очень много музыкантов: **Валерий Кацнельсон, Вячеслав Преображенский**, с которым я и поехал туда играть, **Михаил Шифер, Андрей Кондаков, Лев Кушнир**... наверняка забыл кого-то. Таким образом, мне нужно было совместить поступление в институт и поездку в Пори, от которой я, само собой, не мог отказаться. А поездка в Пори совпадала с поступлением в Гнесинский институт, и я встал перед выбором: либо я иду в армию, никуда не поступаю, но еду в Пори, либо я не еду в Пори, а поступаю в Гнесинский институт. И отец посоветовал мне вместо Гнесинки поступать в Институт культуры, съездив предварительно в Пори, поскольку вступительные экзамены в “Кульке” были позже. Таким образом я убил двух зайцев: поступил в институт и прекрасно провёл время, поиграв с Юкка Перко, Преображенским, Эдиком Зизаком на барабанах и... не помню, кто на басу был.

Университет Культуры дал мне колоссальное количество свободы... В “Кулёк” я практически не ходил, то есть появлялся там два раза в год на сессии, но все знали, что всё будет в порядке. Мне надо было только сдать несколько предметов, из которых специальность была наименее важной, поскольку, вообще говоря, диплом у меня какой-то странный: в нём написано, что моя специальность — дирижёр эстрадного оркестра. Получается, что высшее образование у меня вроде как липовое, потому что как это может быть специальностью? Либо у тебя есть призвание быть дирижёром, либо его нет, и тебе это либо интересно, либо нет. А пройти какие-то там курсы — это ерунда. Но все знали, что я пианист, я аккомпанировал на экзаменах иногда, так что можно сказать, что пребывание в институте у меня было “блатное”.

Я стал заниматься другими вещами, осваивать другую музыку. В то время появились рестораны, в которых разбойники той поры заказывали джазовую музыку. Они увидели это в кино и захотели, чтобы и для них тоже играли джазик. И я стал работать в ресторане. Тогда этим жили практически все лучшие московские джазовые музыканты: **Стас Григорьев, Иван Юрченко**, мой отец, **Валерий Кацнельсон, Евгений Казарян, Борис Савельев**... Там я познакомился со многими музыкантами. И я могу сказать, что концертная и гастрольная деятельность не дала бы мне настолько много, сколько дала эта простая жизнь...

...Благодаря этому я приобрёл настоящий средний уровень, — тот самый главный, житейский, музыкантский, который очень важен. То есть не высший пилотаж, который часто оказывается бесполезным, а именно средний. Чтобы мочь заработать деньги, чтобы было не стыдно за своё ремесло. Для этого нужно уметь много всего. Например, соображая на ходу, саккомпанировать певице какую-нибудь элементарную песню.

В это время я начал осваивать советские мелодии. Удивлённо. Потому что до того моё внимание было больше сконцентрировано на классической и, конечно, на западной музыке. Это сейчас я могу сказать, какое количество шедевров было написано в 1950–60 гг. в советской песенной музыке, а тогда не имел об этом никакого представления.

Есть джаз. Конечно, есть и русский джаз, совершенно верно! Как и французский, и немецкий; но придавать этому какой-то глубокий смысл не стоит, потому что это всё равно джаз, и законы его едины — надо свинговать! К 70-м годам XX века джаз приобрёл фундаментальные основы. Больше ничего в эту музыку нового не пришло, кроме воинствующего индивидуализма. Стали расхватывать на кусочки то, что уже существовало, и делать из этого “манерки”. Телониус Монк, который вышел из Эллингтона, знал о музыке не меньше самого Эллингтона. Его музыка самостоятельна, однако мы слышим в Монке эстетику Эллингтона. Рой Элдридж, Диззи, Майлз и даже Дон Черри вышли из Армстронга; Сонни — из Коулмана Хокинса, Зут Симс и Стэн Гетц — из Лестера Янга. Для меня все эти гении своё величие подтверждают связью с прошлым. А когда меня спрашивают, откуда вы так хорошо играете джаз — я с гордостью отвечаю, что и у нас есть история и школа. Русский джаз есть! Есть мой отец, есть **Герман Лукьянов**, мои старшие товарищи... Многих сейчас уже нет в живых, но это мои коллеги и мои самые любимые музыканты, перед которыми я просто преклоняюсь.



Яков Окунь, Герман Лукьянов, Дмитрий Севастьянов. 1993 г. «Джаз.Ру»

Но не то, чтобы я себя ощущал звеном этой цепи, а просто мне приятно, что я работаю в правильном направлении. Я вообще никогда не думал, что я стою в цепи тех великих или просто выдающихся музыкантов, которых я назвал. Но я знаю, что это люди, за которыми мне

надо следовать. Я приходил на работу и учился у них. И это дало мне большую свободу. Свободу в том смысле, что любое закрепощение даёт тебе основу для фантазии. Ведь свобода в фантазии! В ансамбле Германа Лукьянова мне надо было, с одной стороны, точно следовать его рекомендациям, а с другой — играть свободно. Первое время меня это приводило в ярость, я никак не мог найти соответствия между тем, что тебе ничего нельзя, и тем, что при этом как-то надо играть хорошо! Потом я сообразил, что когда тебе ничего нельзя, ты начинаешь бешено фантазировать, и вот тут-то ты и становишься свободней, становишься немножко больше собой и начинаешь работать на музыку, а не на себя. И через некоторое время вместо «Яша, ты сегодня нам полконцерта испортил» я стал слышать от Германа похвалу... Получается, что ограничения тебя освобождают. Просто это не та свобода, когда что хочу, то и играю, а свобода внутри поставленной задачи».

В другом интервью, уже автору этой книги, в 2011 г. Яков Окунь рассказывал об альбоме, который записал в США. Альбом «*New York Encounter*» («Встреча в Нью-Йорке») вышел на *Criss Cross Jazz*; на нём играют Окунь, басист **Бен Стрит** и барабанщик **Билли Драммонд**.



Обложка альбома «*New York Encounter*», 2011 г.

До Окуня российские музыканты, конечно, записывались в США: у того же Игоря Бутмана записанных в Америке альбомов больше десятка. Но запись Окуня стала рубежной в другом плане, и я счёл важным включить рассказ музыканта об этой записи в книгу потому, что это был первый случай, когда известный западный джазовый лейбл заказал альбом российскому музыканту — который при этом продолжал жить в России, и запись продюсировал не сам музыкант, а продюсер западного лейбла.

«Идея этой записи принадлежала моему близкому товарищу, живущему в США трубачу **Алексу Сипягину**, который является артистом выпускающей компании *Criss Cross Jazz*. Руководит ей продюсер **Джерри Тикенс**, который на этом рынке уже несколько десятилетий, выдержал множество перипетий (*Джерри Тикенс ушёл из жизни в 2019. — К.М.*). За последние годы я несколько раз устраивал совместные концерты для нас с Сашей, и у него возникла идея предложить мою кандидатуру

Тикенсу для того, чтобы моя запись вышла на этом лейбле. Но я должен был поехать в Америку и выбрать себе американскую ритм-секцию, потому что это обязательное условие договора. Мне ничего не оставалось, кроме как принять это предложение, ведь оно для меня очень лестно: я первый человек, который живёт на территории России и получает возможность такой серьёзной работы. Серьёзной в каком смысле: раньше мы имели дело с такой процедурой — музыкант приезжает со своими деньгами в Нью-Йорк, выбирает себе музыкантов, сам оплачивает (либо ему помогают спонсоры)... Здесь же была совершенно иная история. Я приехал в Нью-Йорк, мне заказали пластинку, и моя работа была оплачена. Я чувствовал себя просто как западный человек — ну, естественно, я был при этом протее Сипягина, за что ему большое спасибо: возможно, что, если бы не его протекция, пластинки бы и не было.

В записи участвовали два замечательных музыканта. Контрабасист **Бен Стрит** одинаково известен в кругах, так сказать, “правых и левых”: он играет и совсем простую музыку, *straight-ahead*, где надо сильно щипать струны, и очень интеллектуальную — он записывался, например, с Сэмом Риверсом, то есть играл “левую”, как у нас принято считать, музыку. На барабанах играет Билли Драммонд. Здесь не обошлось без сюрпризов, я изначально думал о другом барабанщике... — но, к сожалению, с ним не срослось, потому что Джерри Тикенс поменял даты [записи] и сам предложил мне Билли Драммонда. Конечно же, я не отказывался, потому что это известный музыкант, переигравший с кучей знаменитостей, даже с гениями: с Сонни Роллинзом, Хорасом Силвером...

Я приехал в Нью-Йорк, у нас была пара репетиций, потом мы собрались в студии и, собственно, записали девять пьес, в основном авторских. Конечно, времени на репетиции было мало, а с моей стороны ребятам было предложено много сложностей. Работа была непростая... Я сам свои записи слушать не люблю и говорить про них не умею. Её надо просто послушать, чтобы сформировать своё мнение.

Запись была сделана на студии *Systems Two* в Бруклине, записывал инженер Джо Марсиано. Он записывает большинство пластинок для Criss Cross. С названием тоже были дискуссии: Джерри — человек деловой, он должен быть уверен, что пластинка будет продаваться. Он предлагал разные названия, но некоторые показались мне вызывающими — например, “Яков Окунь и Нью-Йорк”. Но всё-таки музыка лучше говорит о музыканте, чем слова, написанные на обложке. Остановились на варианте “Встреча в Нью-Йорке”. В процессе работы я также познакомился с хорошим человеком по имени **Тед Панкен**, это извест-

ный джазовый журналист: он брал у меня интервью для буклета альбома. В общем, впервые в жизни я почувствовал себя настоящим работающим музыкантом — так, как это на Западе принято. Это было очень приятно и интересно ощутить».



Лев Кушнир, 2011 г. Фото: Павел Корбут. «Джаз.Ру»

Как и Яков Окунь, пианист **Лев Кушнир** (р. 1961) тоже прошёл школу ансамбля «Каданс» Германа Лукьянова — только раньше: он оказался последним пианистом последнего состава «Каданса» в советский период. И, соответственно, по нему переломный этап начала 90-х ударил сильнее. В интервью автору этой книги, которое Лев дал для «Джаз.Ру» в 2011 г. в связи со своим 50-летием, пианист рассказывал:

«Были моменты, когда этот вопрос — смогу ли я заработать, будучи музыкантом, исполнителем — стоял особенно остро. В частности, в начале девяностых годов. Каждый человек, не только музыкант, этот период прошёл по-своему, и по-своему всем было нелегко. Я не знаю людей, которые жировали бы в то время.

Но я начну немного раньше, с 1980-х. Когда я только начинал заниматься музыкой, у меня была некая альтернатива. Я получил образование как физик-теоретик, а потом, в последний момент, я всё-таки переключился в джаз, окончил музыкальное училище. Естественно, что на то время разговоры ни о каких заработках ни в той, ни в другой стезе не шли. Это было начало 1980-х годов. Хотя, приняв решение стать музыкантом, я сразу пошёл работать в ресторан, в существовавшую тогда систему МОМА в Москве, что позволяло мне с материальной точки зрения неплохо существовать (по сравнению с моими бывшими коллегами по научной стезе).

Работу в ресторане я расценивал как некое временное пристанище на то время, пока я получаю соответствующее образование, чтобы начать играть джаз. Так дело и развивалось, потому что концертирующих джазовых ансамблей в тот момент было раз, два — и обчёлся. И я поработал практически во всех ансамблях, существовавших тогда. Первым был ансамбль саксофониста **Владимира Коновальцева**, а вторым — **“Каданс” Германа Лукьянова**, где я проработал два года (1988–89) в структуре Росконцерта, после чего ансамбль некоторое время ещё существовал, несмотря на то, что мы уже не находились под крылом ни у какой государственной структуры: работы, записи, фестивали происходили в режиме фриланса.

Состав, надо сказать, часто менялся, музыканты приходили и уходили, но я какое-то время в нём держался. Я думаю, что это был ещё год-полтора, хотя работы уже стали эпизодическими. До сих пор, когда я Германа встречаю, мы вспоминаем этот момент, и он говорит, что он меня не увольнял, и я сам не увольнялся (смеётся). Правда, после меня у Германа сменилось уже большое количество пианистов: **Яков Окунь, Иван Фармаковский**, до сих пор играет **Алексей Беккер**... Я слежу за тем, что там происходит. Музыка Лукьянова мне как нравилась тогда, так продолжает и сейчас нравиться.

Вокруг много хорошей музыки, но я отдаю дань уважения Лукьянову, я отношусь к нему, как к одному из своих учителей. Я учился работать на сцене, и эта работа предполагала очень серьёзную обратную связь, причём это происходило параллельно с обучением (я учился в это время в училище, классику играл). Каждый концерт “Каданса” записывался, и после каждого концерта, даже если он происходил в неподобающем месте, типа птицефермы, на следующее утро устраивались “разборы полётов”. Не всегда лицеприятные, но Герман, если в течение концерта что-то удавалось, не жадничал и на похвалу тоже.

Моим основным педагогом был **Михаил Окунь**, а он — тоже ученик Лукьянова. Они вдвоём меня сформировали: Окунь — потому, что я у него занимался в училище, а Лукьянов — потому что я у него работал. Кто бы у него ни работал в ансамбле — был подвергнут им обучению, даже если это был опытный, зрелый музыкант. Я потом долгое время играл с саксофонистом **Николаем Пановым** — он тоже прошёл эту школу.

Все люди, которые прошли через “Каданс”, в какой-то степени несут на себе отпечаток музыки Лукьянова — хотя бы в образе мышления, эстетических критериях. Так и со мной: Лукьянов, в широком смысле, сформировал мой вкус. Причём это относилось не только к музыке, но и к другим видам искусства, к поэзии...

В январе 1990-го я поехал с ансамблем контрабасиста **Виктора Двоскина** (где играли саксофонист **Сергей Гурбеловши**, ваш покорный слуга и барабанщик **Виктор Епанешников**) на фестиваль в Гренобле, во Франции. Это был для меня первый, можно сказать — шоковый опыт выступления на западном фестивале. Ну не совсем первый: первый был с Германом Лукьяновым за несколько месяцев до этого в Софии, в Болгарии. Там тоже был хороший фестиваль. Но тут был первый опыт самостоятельной поездки, не через Росконцерт, а просто Виктор сам договорился, и мы приехали туда... У меня как раз к тому моменту родилась первая дочка, через полтора года — вторая, и эти

зарубежные поездки, которые стали повторяться раза четыре в год, очень помогали. Ездили в Финляндию, Германию, во Францию, в Голландию... Года до 1993-го.

Потом зарубежные поездки прекратились: мода на русских музыкантов прошла, и в Европе стали нас воспринимать скорее как конкурентов местным. Это я особенно почувствовал, когда мы во второй раз приехали в Гренобль — и для того, чтоб дать нам выступить в клубе, организаторы были вынуждены отменить местных музыкантов, которые, может быть, и не хуже нас играли. И они пришли на концерт и смотрели на нас с явной злобой.

Люди, которые играли джаз на более или менее русской основе, так и продолжают до сих пор выступать в Европе. Например, **Аркадий Шилклопер**, **Миша Альперин**. Но в мейнстриме не так. Оставаясь в русле мейнстрима, Николай Панов пытался ввести в репертуар нашего ансамбля пьесы из русского репертуара — это был очевидный маркетинговый ход. Чайковского, Скрябина, Прокофьева... Сделанную **Юрием Маркиным** аранжировку прокофьевской сказки “Петя и волк” мы даже записали в Финляндии. Но особого прогресса в получении работы на Западе это не дало. В 1993–94 гг. был период, когда несколько месяцев вообще не было ни гастролей, ни фестивалей, ни работы в Москве. Вот это было самое тяжёлое время.

Потом мы с басистом **Сашей Росточким** и саксофонистом **Валерием Кацнельсоном** поехали на три месяца в Японию. Это был как бы водораздел: эта работа носила совсем другой характер — в чистом виде фоновое музицирование в холле отеля, никому, по сути дела, не нужное. Зато за эту работу тогда платили...

А потом в Москве стал происходить некий подъём, связанный с тем, что стал появляться малый и средний бизнес, стали открываться какие-то новые рестораны, где требовались музыканты. Можно сказать, что открылась вторая страница в моей трудовой карьере, когда джазовые концерты не то чтобы отошли на второй план, но заняли свою нишу. Я продолжаю и по сей день выступать на фестивалях и с концертами, прежде всего в Москве. Но это происходит, скажем так, разово. Такой стабильной концертной деятельности, как это было в конце 1980-х годов, когда нам в Росконцерте гарантировали 10 или 12 концертов в месяц, уже нет. Но зато качество концертов возросло. Может быть, это один концерт в месяц, но это концерт на джазовом фестивале или на филармонической площадке, в Доме музыки, или в зале Чайковского, либо в джазовом клубе.

А я в 1990-е по второму разу пошёл работать в ресторан. Пришлось немножко сбить с себя спесь, потому что я к тому моменту считал себя звездой. Я работал в лучших ансамблях Советского Союза, а теперь должен был играть на пианино в маленьком ресторанчике, где в метре от тебя сидят люди и что-то едят, и при этом не входить в конфликт с собственной совестью и с чувством меры, так сказать — играть более или менее нормальную музыку продолжительное время... Это довольно серьёзное испытание для музыканта, который привык выходить на сцену и играть два отделения примерно по сорок минут, при этом выкладываясь и играть интересную творческую музыку. В ресторане тоже, как выяснилось, можно играть так, чтобы самому было приятно, но при этом нужно соблюдать определённые правила, а самое главное — пришлось очень сильно расширить репертуар, выучить целый пласт музыки, в том числе советскую классику, которая в принципе была у меня на слуху потому, что я вырос в Советском Союзе. Так что эта работа тоже многое дала с профессиональной точки зрения...

Некоторые музыканты до сих пор находятся в плену собственных мифов о том, что они играют джаз и ничего больше делать не хотят — и при этом, естественно, их шансы на выживание ограничены тем набором работ, на которые они согласны идти. Я бы сам очень хотел только ездить на гастроли, но мне кажется, что пример музыкантов, которые в нашей стране достигли высокого, даже самого высокого возможного уровня, показывает, что они не только выступают на концертных площадках. Например, **Игорь Бутман**. Он будет выступать везде, где выполняются соответствующие условия. Просто условия могут быть разными. Один музыкант стоит дороже, другой — дешевле. Но его профессиональные качества должны быть таковы, как я описал.

И разговоры с музыкантами, которые занимаются аналогичной деятельностью в Америке (с тем же **Сергеем Гурбеловшили**), показывают, что там выживают люди, у которых более обширный репертуар, способные профессионально ориентироваться в музыкальной ситуации. Нужно сыграть джаз — они будут играть джаз; нужно играть народную песню — они и её сыграют. Естественно, это требует профессиональной и психологической подготовки.

Далеко не все выпускники музыкальных колледжей, институтов, консерваторий становятся звёздами, которые выступают в Карнеги-Холле. И даже более того: большинство не становится, а находит какое-то другое пристанище в жизни. И, тем не менее, они живут и кормят свою семью, становятся даже успешными. Например, успешными педагогами. Они могут успешно выступать на маленьких площадках,

где платят иногда бóльшие деньги, чем в джазовых клубах. И при этом они не очень сильно вступают в конфликт со своей совестью. Люди, которые ходят на джазовые фестивали и концерты, тоже женятся, у них бывают дни рождения, они занимаются бизнесом — средним и крупным, принимают решения в каких-то организациях, корпорациях, им на праздниках тоже нужна та же самая музыка, которую они слушают на фестивалях.

В этом смысле, кстати говоря, если музыкант сегодня выступил на фестивале — я и мои коллеги каждый год выступаем в Москве на крупных фестивалях, — то на следующий день их с большей охотой пригласят на свадьбу, чем просто никому не известных музыкантов...»

У Кушнира есть обширный опыт продюсирования — в частности, дебютный альбом вокалистки **Карины Кожевниковой** «*With Eyes Closed*» (2007) спродюсировал именно Лев, который и сыграл на этом альбоме на фортепиано. А в начале 2010-х в Москве он продюсировал «*AmeRus*» — совместный альбом с американской вокалисткой **Санди Паттон**, который успешно продавался, в том числе во время их гастролей по России. Но как продюсер Кушнир занимается не только вокалистками, хотя он много работал, например, с живущей в Нидерландах выдающейся американской певицей и джазовым педагогом **Деборой Браун**. В начале 2000-х этапным для него стало сотрудничество в качестве пианиста и продюсера тура с выдающимся американским джазовым саксофонистом **Гэри Бартцем**: их совместное выступление на фестивале «Джаз в саду Эрмитаж» 2002 г. московские слушатели со стажем вспоминают до сих пор...



Лев Кушнир, Гэри Бартц, контрабасист Виталий Соломонов и барабанщик Евгений Рябой. Москва, 2002 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Один из тех, кого упоминают и Окунь-мл., и Кушнир — пианист **Иван Фармаковский**. Он принадлежит к поколению Якова Окуня, они одновременно учились: Иван родился в Москве в 1973 г. в артистической семье, начал заниматься музыкой в детской школе при легендарной джазовой студии «Москворечье», окончил училище им. Гнесиных, а затем и Российскую академию музыки им. Гнесиных (выпуск 1996) — оба раза по классу фортепиано **Игоря Бриля**. В середине 1990-х Фармаковский уже профессионально выступал на московской сцене, в 1994-м стал лауреатом первой премии на Всероссийском конкурсе молодых джазовых исполнителей в Ростове-на-Дону, а в 1997-м вместе со своим квартетом (Антон Ревнюк — контрабас, Алексей Николаев — тенор-саксофон, Дмитрий Севастьянов —

ураеатом первой премии на Всероссийском конкурсе молодых джазовых исполнителей в Ростове-на-Дону, а в 1997-м вместе со своим квартетом (Антон Ревнюк — контрабас, Алексей Николаев — тенор-саксофон, Дмитрий Севастьянов —

барабаны) стал лауреатом конкурса *Europe Jazz Contest* в Бельгии. С 1998 по 2001 гг. играл в квартете, а в 1999–2001 гг. — и в биг-бэнде Игоря Бутмана; участвовал в записях альбомов трубача Александра Беренсона («Жизнь, как сугубо творческий процесс» — *Manchester Files*, 2004), группы «Пернатый змей» («*Second Meditation*», 2004), Германа Лукьянова («Чёрным по белому», *EverGreen*, 2008).



Иван Фармаковский, 2009 г. Фото: Гульнара Хаматова. «Джаз.Ру»

ник с рок-группой «Мумий Тролль». Над альбомом Ивана работал маститый звукорежиссёр Джеймс Фарбер, в записи приняли участие трубач Райан Кайзор (Джаз-оркестр Линкольн-Центра, *Mingus Big Band*, *Liberation Music Orchestra* Чарли Хэйдена и др.), контрабасист Угонна Окегво (квинтет Тома Харрела) и барабанщик Джин Джексон (ансамбль Хёрби Хэнкока, *Mingus Big Band*), а также главный «джазовый мост» между Россией и США — саксофонист Игорь Бутман.

В интервью автору книги для журнала «Джаз.Ру» Иван тогда рассказывал:

«У меня давно была идея сделать запись с американскими музыкантами. Мне доводилось играть с сильными американскими коллегами: это, прежде всего, очень развивает, даёт колоссальный толчок к понимаю принципов взаимодействия между музыкантами в ансамбле.

Идея альбома оформилась у меня буквально накануне того, как я участвовал в записи пластинки Германа Лукьянова. А работа с Германом над «Чёрным по белому» заставила задуматься о качестве моей будущей записи. Я понял, что нельзя экономить на качестве, нельзя экономить на студии, на звукорежиссуре. А значит, записывать альбом я должен был только в Нью-Йорке.

Я попросил Игоря Бутмана помочь мне с организацией записи: к сожалению, английский у меня не на достаточном уровне, а самое главное — Игорь гораздо лучше ориентируется в том, как работает музыкальная индустрия, как вообще делаются студийные записи в Нью-Йорке. Достаточно сказать, что незадолго до этого Игорь Бутман записывал в нью-йоркской студии *Avatar* свой альбом «*Magic Land*»

Весной 2008 г. Фармаковский записал в Нью-Йорке свой первый авторский альбом «*Next To The Shadow*» (*Boheme Music*, 2009), который символизировал возвращение пианиста к активной джазовой карьере: ни для кого не секрет, что он несколько лет проработал в другом жанре — гастролировал и записывался как клавиш-

с участием Джека ДеДжонетта, Чика Кория, Джона Патитуччи и других музыкантов. В общем, Игорь выступил в роли “играющего сопродюсера”: я предложил ему принять участие в записи как музыканту, если ему это будет интересно, и он согласился. Кроме того, он состыковал расписания музыкантов, порекомендовал замечательного контрабасиста. Я положился на его мнение, и, как выяснилось, положился совершенно оправданно.

Долго репетировать мы не могли, у нас было, в общем-то, пол-репетиции — просто прошли материал, но трубач Райан Кайзор на этой репетиции не смог быть. Меня поразило то, что, несмотря на это, в студии Райан весь материал прочёл с листа!

Но вообще это довольно непростой процесс. Не всё удалось так, как мне представлялось до записи: все музыканты разные, и, если не играешь с ними регулярно, довольно трудно добиться того, чтобы их индивидуальные особенности точно сочетались. Кому-то что-то в материале давалось легче, что-то — труднее, причём некоторые затруднения вызвали те моменты, которые как раз мне казались очень простыми, и наоборот. И я, в общем, просто положился на чутьё музыкантов, на их индивидуальность — я им ничего не диктовал, кроме каких-то самых общих установок: это ведь и не очень этично — указывать таким музыкантам, как им играть.

Материал писался в разное время, и только одноименная композиция, баллада, была написана накануне. Часть пьес я уже раньше записывал — у меня было два таких полусамодельных альбома, которые я записывал с московскими музыкантами в тогда ещё существовавшем “Ле Клубе” по ночам. Обе записи были с **Виталием Головнёвым** на трубе — кстати, в творческом плане очень даже неплохие записи, но качество, к сожалению, было не на уровне. Из этих двух альбомов, так и не выпущенных, много материала вошло и в “*Next To The Shadow*”.

Разница между тем, что было записано в Москве с российскими музыкантами, и тем, что записано в Нью-Йорке с американцами, отчётливо слышна. Это при том, что я очень люблю тех российских музыкантов, с которыми записывался, и некоторые вещи на сделанных в Москве записях сыграны очень удачно. Но когда слушаешь нью-йоркский материал — качество звучания и общий уровень исполнительского мастерства всё-таки отличаются. Конечно, я как-то себе представлял будущее звучание моих пьес, но, когда я услышал готовую запись — я понял, что пьесы зажили, задышали. Есть даже моменты, где результат превосходит те представления, которые у меня были. Я так определял для себя: запись не получилась, если ты не слышишь

того, что себе представлял до записи. Если слышишь — запись получилась. А здесь есть моменты, где запись звучит лучше, чем я мог себе представить! Естественно, это только моменты — ни один музыкант в мире не может быть полностью доволен собственной записью, или он сумасшедший.

Смысл этого проекта для меня был в том, чтобы поднять собственную планку, помузицировать с теми, кто выше меня уровнем. Когда долго играешь с музыкантами, которые заведомо слабее — а в моём случае это имело место, когда я сотрудничал с группой “Мумий Тролль” — вольно или невольно начинаешь деградировать. Соответственно, играя с музыкантами высокого уровня — подтягиваешься к ним, открываешь в себе новые возможности.

Конечно, свою роль играло и качество записи. Но, положив руку на сердце — это важно, но это не главное. Если музыка хорошо сыграна, но плохо записана — что ж, качество записи несколько мешает её воспринимать, но такой вариант несомненно лучше, чем если музыка отлично записана, сведена, а слушать, по сути, и нечего».



Обложка альбома «The Way Home», 2010 г.

Через год после выхода дебютной сольной работы появился второй альбом Фармаковского — «Дорога домой» («The Way Home», *Butman Music*, 2010). Название можно было понимать буквально, причём сразу в нескольких смыслах. Во-первых, на альбоме Иван играл со своим московским ансамблем, только на барабанах был американец Дональд Эдвардс, после совместных гастролей по России ставший уже постоянным партнёром московского пианиста. И московский ансамбль — саксофонист Дмитрий Мосьпан и контрабасист Антон Ревнюк — убедительно доказывал своей игрой, что владение джазовым языком, импровизационная свобода и способность глубоко и оригинально трактовать джазовые идиомы не зависят от места проживания музыканта, и это особенно хорошо было слышно в их взаимодействии с американским барабанщиком.

Во-вторых, Иван (и Дмитрий Мосьпан, написавший для альбома две пьесы, включая заглавную) точно так же убедительно продемонстрировали, что создание музыки для классического джазового квартета не означает непременно следования каким-то окаменевшим шаблонам: авторская музыка (шесть из девяти

ти пьес альбома) оригинальна, никого не копирует и в то же время находится внутри узнаваемой парадигмы современного креативного мэйнстрима. И, наконец, две из трёх аранжировок музыки других авторов, написанных Иваном для этого альбома, представляли собой часть его концертной программы джазовых обработок советских песен, причём Фармаковскому удался собственный оригинальный взгляд даже на «Полюшко-поле» Льва Книппера, начало джазовым интерпретациям которого положил сам Бенни Гудман 60 лет назад: не зря Иван неоднократно высказывал идею, что «мы (*русские музыканты*, — К.М.) не обязаны играть обязательно американскую музыку, пусть лучше американцы играют нашу». В целом это была сильная и цельная работа: совет читателю — если вам нужно показать зарубежным друзьям, что такое «русский джаз», то «Путь домой» — весьма достойный пример.



Иван Фармаковский на презентации альбома «The Way Home», 2010 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Третьей значимой работой Ивана Фармаковского в звукозаписи стал альбом проекта **Epic Power Quartet** — «Time's Flow» (*ArtBeat Music*, 2020). Все четверо участников — русские: двое москвичей — пианист **Иван Фармаковский** и барабанщик **Сергей Остроумов**, двое на момент записи жили в Нью-Йорке — басист **Борис Козлов** и трубач **Виталий Головнёв** (который после начала пандемии, в силу отсутствия работы в закрытых на карантин нью-йоркских клубах, вернулся в Москву). По понятным причинам они не могли играть вместе слишком часто. Альбом под ироничным названием (да, по-английски в названии «Эпическая сила» тоже есть игра слов, но другая) родился непросто:

записан он был в конце 2010-х, но из-за пандемии выход был отложен на много месяцев. На альбоме звучал крепкий современный мэйнстрим: честный, блестяще сыгранный и обманчиво прямолинейный. Увы, он оказался последней студийной работой в джазе для барабанщика **Сергея Остроумова** (1965–2019), который не дождался выхода пластинки.

Его уход из жизни сопровождал заметный резонанс в средствах массовой информации «широкого профиля», ведь его известность была шире, чем джазовое сообщество: с 2001 г. Остроумов был участником «Оркестра креольского танго» **Андрея Макаревича**, а с 2004 г. обрёл статус «постоянного сессионного перкуSSIONИСТА» также и в основном проекте популярного певца и автора песен — рок-группе «Машина времени». Однако в джазе Остроумов был одним из ярчайших российских барабанщиков своего поколения.

Он окончил джазовое отделение училища искусств в Уфе, куда приехал из своего родного Альметьевска (Республика Татарстан). В годы учёбы в Уфе он уже играл с коллективами тогдашних грандов башкирской джазовой сцены — саксофонистов **Олега Киреева** и **Марата Юлдыбаева**. В год распада СССР Остроумов оказался в Санкт-Петербурге, где стал участником квартета пианиста **Андрея Кондакова** и гитариста **Андрея Рябова**, — коллектива, признанного в 1992 г. последним опросом советских джазовых критиков лучшим джазовым ансамблем первого постсоветского года на территории бывшего СССР. Однако ансамбль вскоре распался: Рябов уехал в США, а Остроумов — в Нидерланды, где четыре года проработал на процветающей в те годы джазовой сцене Амстердама. Во второй половине 1990-х Сергей работал сессионным барабанщиком в Санкт-Петербурге и Москве — а кроме того, участвовал, например, в проекте Андрея Кондакова и гитариста **Валерия Белинова** «Без адреса». На рубеже веков он окончательно осел в столице.



Сергей Остроумов, 2018 г. «Джаз.Ру»

Его игра звучит на множестве записей — например, на альбомах «*Kind Of Optimistic*» Андрея Кондакова (2002), «*Splashes*» и «Время, когда рыбы думают о прошлом» композитора и басиста Алекса Ростоцкого (2004), «*Igor Boiko 5*» гитариста Игоря Бойко (2005), «*All Right, OK, You Win*» саксофонистки Анны Королёвой (2006), «*Get Happy*» аккордеониста Владимира Данилина (2006), на «*Wonderful World*» вокалиста Сергея Манукяна и на первой сольной работе контрабасиста Сергея Хутаса «Москва... Небо» (2013), на альбоме вокалистки Сабины Вартановой и пианиста Валерия Гроховского «*Music & Love*» (2016)... И это только часть его работ в джазовой звукозаписи.

Барабаны Остроумова можно было услышать и в записях других представителей рок-музыки, например, Найка Борзова и группы «Ундервуд». Но выступления с джазовыми музыкантами всегда оставались важной частью его творческой жизни.

Значительная часть джазовых работ Сергея и в студии, и в концертных проектах была связана с пианистом Евгением Борцом, ведь их трио с контрабасистом **Сергеем Хутасом** — первоначально *Jazz Town Band*, затем **Трио Евгения Борца** — было в середине 2000-х «хауз-бэндом» существовавшего в те годы московского джазового клуба *Jazz Town*. Это же трио работало как ядро «Оркестра креольского танго» Андрея Макаревича и участвовало в других проектах магистского рокера, например «Идиш-джаз» (2014) и «Джазовые трансформации».



Евгений Борец, 2019 г. Фото: Маргарита Шол. «Джаз.Ру»

Пианист **Евгений Борец** родился и пришёл к джазу в Казани, но уже два десятилетия работает в Москве. Он и сейчас активен на клубной сцене, в том числе в джаз-клубе Андрея Макаревича *JAM*. В его трио продолжает работать Сергей Хутас, а место за ударными занял **Давид Ткебучава**. Вот как их творческий путь описывал корреспондент «Джаз.Ру» в Казани, историк казанской джазовой сцены Игорь Зисер:

«Сергей Хутас начинал джазовый путь по соседству, в Набережных Челнах, под началом бэндлидера Александра Колигера, в Москву перебрался в 2000-м, поступив в славную Гнесинку. Назад, естественно, не вернулся. Давид Ткебучава — тоже наш джазовый “выкормыш”, играл в оркестре Анатолия Василевского, уехал работать в Москву немного позже, в 2003-м. И вот теперь все вместе собрались — в трио Евгения Борца. Евгений, без сомнения, сегодня многого добился и успешно реализовал себя в Москве, хотя довольно долго жил и работал в Казани.

Я хорошо помню его первые шаги в джазе, это было в 1986 г., на взлёте фестиваля “Джазовый перекрёсток”, когда 17-летний Женя впервые появился на сцене Молодёжного центра... Его нельзя было не заметить: юный, одухотворённо красивый, рвущийся к возможности выразить себя в сольном выступлении.

Во время учебы в Казанской консерватории в 1990 г. Евгений стал участником квартета “Казань”, в котором объединились молодые и талантливые музыканты — руководитель, саксофонист **Михаил Савин** (он старше Евгения на три года), выпускник консерватории басист **Андрей Фалько** и барабанщик **Ильдар Нафигов**. Эти ребята вступали в жизнь в тяжёлые времена перемен, которые переживала страна в начале 1990-х. А в Татарстане, кроме падения общего уровня жизни, были ещё и свои, национальные “заморочки”.

Борец несколько лет продолжал пытаться “пригодиться” в Казани, освежая своим талантом атмосферу культурной деградации девяностых: организовал трио “BoHaCo” с Ильдаром Нафиговым на барабанах и Олегом Солодовниковым на контрабасе, преподавал в джазовой музыкальной школе, ездил на фестивали, приглашал в Казань для совместного выступления звёзд российского джаза. Но понимал, что вырасти в музыканта мирового уровня сможет только в Москве. Вскоре

Евгений стал руководить музыкальной программой престижного клуба *Jazz Town*, работавшего в середине 2000-х на Таганке.

Он играл в различных московских коллективах, в том числе в “Джаз Бас Театре” **Алекса Ростоцкого**, и в 2003–2004 гг. принял участие в записи альбомов Ростоцкого “*Splashes*” и “Время, когда рыбы думают о прошлом”. Дальше – ещё одна грань музыкального таланта Евгения: сотрудничество с Андреем Макаревичем в многообразных проектах, как поп-джазовых, так и почти или “около” джазовых. С появлением “Оркестра креольского танго” творчество Андрея расцвело новыми музыкальными красками, и Евгений Борец тут явно “при чём”. С Мишей Савиным пути Евгения тоже пересеклись, Михаил часто участвует в “Джазовых трансформациях” Макаревича, а в 2010 году друзья записали под продюсированием Михаила отличный альбом “**Савин – Борец. Умом Россию не понять**”...»

На российской джазовой сцене вообще много сильных пианистов. Это и не удивительно: классическая русская пианистическая школа считается одной из лучших в мире. Но и среди множества сильных пианистов **Алексей Подымкин** выделяется не совсем обычным творческим путём, потому что представляет не московскую, не петербургскую и даже не ростовскую джазовые школы: он — сибиряк.



Алексей Подымкин в фильме «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

Подымкин родился в Барнауле 29 января 1969 г., окончил Новосибирскую консерваторию как пианист в 1995-м и на протяжении следующих восьми лет был одним из главных действующих лиц сибирской джазовой сцены. Именно с ним в 1990-е предпочитали выступать в городах за Уралом именитые гастролёры, от «русских американцев» **Игоря Бутмана** и **Валерия Пономарёва**, каждый из которых в те годы регулярно привозил в нашу

страну именитых джазменов с родины джаза, до мэтра советского авангарда **Владимира Чекакина**. А в 2003 г. Подымкин переехал в Москву и практически сразу занял на московской сцене весьма заметное положение — тем более, что тут же показал себя не только как исполнитель, но и как продюсер: организованные им фестивали и гастрольные туры в регионах России при участии отличных американских и европейских музыкантов проходили со стабильным успехом. С Подымкиным по России гастролеровали трубачи Джейсон Палмер и Александр Сипягин, саксофонисты Рик Маргитца, Батист Эрбен, Чад Лефковиц-Браун, Роберт Анчиполовский и Радован Таришка, барабанщики Руди Ройстон,

Ари Хёниг и множество других музыкантов из США и стран Европы. Кроме того, Подымкин — ещё и педагог, куратор эстрадно-джазового инструментального отделения детской музыкальной школы им. Джорджа Гершвина: подготовленные им молодые пианисты регулярно успешно выступают на джазовых конкурсах.



Анастасия Лютова, 2019 г. Фото: Кирилл Мошков, «Джаз.Ру»

Кроме того, в последние годы Подымкин занят работой в ансамбле «Лютый Бэнд», во главе которого стоит певица Анастасия Лютова. Несмотря на свой довольно юный для джаза возраст, Анастасия — фигура для российской джазовой сцены уже весьма заметная. В активе вокалистки — изданный в Японии на лейбле *Venus Records* в 2019 г. альбом «Some Like It Jazz», сольные концерты на важнейших российских площадках и выступления на авторитетных джазовых фестивалях. Релиз на престижном

международном лейбле — дебютный альбом Лютовой, которая только в 2017 г. окончила Российскую академию музыки им. Гнесиных. Правда, с тех пор она успела ещё получить диплом первой степени на конкурсе молодых исполнителей «Гнесин-Джаз», который проводит Анатолий Кролл, выступить в рамках программы Всемирного празднования Международного Дня джаза в Санкт-Петербурге и представить Россию на фестивале Игоря Бутмана «Будущее джаза». Несмотря на молодость, Анастасия Лютова — одна из самых ярких джазовых певиц нового поколения. Она сотрудничает с Оркестром им. Олега Лундстрема и с 2016 г. выступает с собственным ансамблем, удачно названным «Лютый Бэнд». В составе коллектива — музыканты из первой лиги российского джаза: саксофонист Олег Грымов (ранее, в период записи альбома, с ансамблем работал Сергей Баулин), контрабасист Владимир Кольцов-Крутов, барабанщик Алексей Беккер и пианист Алексей Подымкин.

Альбом получил прекрасную прессу в Японии: журнал *Jazz Japan* взял у Анастасии большое интервью, а июльский номер журнала *Jazz Perspective*, в котором значительная часть материалов посвящена российской джазовой сцене, вышел с портретом Анастасии Лютовой на обложке.

В апреле 2022 г., когда Анастасия и «Лютый Бэнд» представляли новую программу, составленную из классических джазовых номеров композитора Джерома Керна (1885–1945), певица рассказывала в интервью Дине Нургалеевой для «Джаз.Ру»:

«Я так люблю музыку 1930–50-х годов прошлого века, что меня очень радует ассоциация моего имени с репертуаром “золотого века джаза”. Джазовая музыка такая разная, существует такое количество



Обложка альбома «Some Like It Jazz», 2019 г.



Анастасия Лютова на обложке японского журнала *Jazz Perspective*, 2019 г.

подстилей и направлений, что можно только в “золотом веке” экспериментировать всю жизнь. Пока что я сохраняю верность мейнстриму, но кто знает, что дальше? Никогда не говори “никогда”, главное — чтобы эксперименты были ради музыки, а не ради самого эксперимента.

“Лютому Бэнду” в этом году исполнилось шесть лет, и для меня, как для бэндлидера, очень ценно, что состав можно считать постоянным. На мой взгляд, в коллективе не нужно никого удерживать, вы просто либо совпадаете в представлениях о творческом и рабочем процессе, либо нет. И если этого совпадения не происходит — каким бы невероятным музыкант не был, вряд ли нам будет по пути. Хотя иногда люди меняются, и нужно дать время на адаптацию: у нас такие примеры тоже были.

Сложно ли молодой девушке быть бэндлидером в общем-то сугубо мужского коллектива?

— Я бы спросила наоборот: сложно ли мужскому коллективу под руководством бэндлидера-девушки? А если серьёзно, то я стараюсь учиться каждый концерт, каждую репетицию. Если сравнить меня сейчас и меня даже три-четыре года назад — это два разных “бэндлидера”. Со временем у меня появилось более чёткое видение того, что и зачем мы делаем, поэтому мне стало проще отстаивать свою позицию и брать ответственность за свои решения. С другой стороны, чем больше ответственности, тем больше шишек ты набиваешь. Но это тоже опыт, только так я и расту. И, конечно, музыканты “Лютого Бэнда” — профессионалы своего дела. Мне очень повезло, что я начинала именно с таким составом. Я знаю, что, если где-то оступлюсь — они подхватят...»

Роль Алексея Подымкина в «Лютом Бэнде» весьма значительна. Это далеко не единственный проект, в котором работает пианист, но именно «Лютый Бэнд» в последние годы приобрёл широкую известность.

Как приходило в джаз поколение Подымкина? Особенно интересно это потому, что Алексей начал изучать джаз вдали от Москвы и даже от менее крупных джазовых центров: он родился и вырос в Барнауле — административном центре Алтайского края, на юге Сибири. Об этом он сам рассказывал читателям «Джаз.Ру» в авторском цикле очерков «Главные альбомы».

«В детстве, в родном Барнауле, мне посчастливилось учиться у замечательного педагога... Он мог возбудить интерес к музыке и к занятиям даже у самого безынициативного и ленивого ученика. Например, у такого, каким был я в то время. В целом, у меня неплохо получалось играть инвенции Баха и сонатины Клементи, но я это делал почти механически. Текст учил быстро — способности позволяли, но настоящего интереса к этому занятию не было.

И вот в один из весенних дней 1982 г. мой учитель появился в классе с коробкой пластинок и практически с порога задал мне вопрос: “Алёша, а ты слышал что-нибудь про джаз?” Я, естественно, ответил отрицательно. И он тогда без предисловий поставил пластинку Каунта Бейси “14 золотых мелодий”. От зазвучавшей музыки меня практически сразу начало колбасить, просто до судорог, тело само задвигалось. Тогда, видимо, я впервые испытал настоящий кайф от музыки. Прозвучит шаблонно, но в этот момент моя жизнь разделилась на “до” и “после”...»



Сергей Беличенко, 2019 г. Фото: Михаил Афанасьев. «Джаз.Ру»

В Сибири джазовые традиции лишь немногим моложе, чем в европейской части России — историк джазовой сцены Новосибирска, продюсер и барабанщик **Сергей Беличенко** возводит историю сибирского джаза к концу 1920-х. Со сцены новосибирского фестиваля *SibJazzFest* в 2019 г. он рассказывал:

«Согласно порядку, который принят в научно-исследовательском мире, чтобы установить конкретную дату, необходимо найти первое письменное упоминание в официальной печати. Я нашёл достаточно большую заметку в газете “Советская Сибирь” 1933 г. В ней написано, что в немецком колхозе “Блюменфельд” отметил 5-летие со дня своего основания джазовый ансамбль. Так что первые, кто принёс джаз в Сибирь, были немцы — кто-то завёз ноты, инструменты или пластинки, и всё началось».

Но, конечно, даже при наличии давних традиций условия формирования молодого музыканта в Сибири отличаются от условий в столицах. О начале джазового пути Подымкин рассказывал в интервью заместителю главного редактора «Джаз.Ру» Анне Филиппьевой в 2015 г.:

«За полгода до окончания Барнаульского училища я решил съездить в Москву — к Окуню. Мы созвонились с Михаилом Моисеевичем, он назначил мне встречу в Гнесинке — тогда ещё училище с институтом помещались в одном здании. Встретились. Он говорит: “Подожди, а ты куда хочешь поступать?” Я говорю: “Вообще — в институт...” А он говорит: “Я в институте-то не преподаю. Там преподаёт Игорь Бриль. Ты хочешь к Брилю?” Я говорю: “Честно говоря, я как-то не уверен...” И, собственно, это был ключевой момент. Я решил, что поеду тогда в Новосибирск — тем более, что Михаил Моисеевич тоже сказал мне: мол, ты ерундой не занимайся, у вас там отличная джазовая школа. **Евгений Серебренников, Игорь Дмитриев** — есть приличные музыканты, у которых можно многому научиться. Тем более, если есть шанс поступить в консерваторию — значит, надо поступать туда и получать нормальное пианистическое образование, а потом уже решать, как быть дальше. Захочешь, мол, — приедешь тогда в Москву. В принципе, записи есть, материала и информации хватает.

Говорят, что удача любит подготовленных. Были моменты, когда вдруг что-то выстреливало, и меня брали в команду, до которой я ещё не дорос, я играл с музыкантами на две головы меня выше — и, естественно, пытался взять от них всё, впитать и научиться. Так что справедливо будет сказать, что и Барнаул, и Новосибирск очень серьёзно повлияли на моё становление как музыканта вообще и как джазмена в частности.

Потом я два года проработал в Сургуте, поскольку в Новосибирске было очень плохо с работой, а у меня уже был сын, и надо было как-то заботиться о семье. Работа там была очень приличная и при этом высокооплачиваемая. Очень хороший ансамбль, практически все ребята — приезжие. Что интересно, в ансамбле нас было семь человек, и сейчас четверо из нас работают в одной и той же музыкальной школе им. Гершвина в Москве. Причём не было такого, чтобы кто-то приехал и потянул остальных. Просто как-то так сложилось. Меня в ДМШ тоже никто не рекомендовал. Я просто приехал и сказал: “Я хочу у вас поработать”, — и мне сказали: “Хорошо, мы тебя возьмём”.

...С тем же Барнаулом как получилось? Я преподавал там в училище на эстрадно-джазовом отделении, но отделение закрыли, и, естественно, я сразу стал Барнаулу не нужен. Я переехал в Новосибирск, потому

что там всё-таки была какая-то востребованность. И я думаю, что не уехал бы из Новосибирска, если бы не ощущение, что я упёрся в потолок и проживаю жизнь зря. Есть люди, которые прекрасно себя чувствуют в провинции. Они развиваются, они едят... Я не такой. Видимо, мне нужно, чтобы меня извне как-то шпыняли: давай-давай, не останавливайся, послушай ещё вот это, займись вот этим... А кроме того, всё-таки выбор музыкантов в Москве не сопоставим с Новосибирском. Там, решая какую-то творческую задачу, ты понимаешь, что не можешь чего-то сделать, потому что у тебя есть только то, что есть, и надо работать с этим. А я так не могу. Я всё-таки, наверное, более тонко подхожу к инструментам. Я понимаю, что, допустим, вот у этого барабанщика вот эти качества сильные — но то качество, которое мне как раз необходимо, у него слабее. И тогда я ищу другой вариант, потому что понимаю: требовать от музыканта играть по-другому — значит ломать его природу...

Думаю, что по стилю игры я всё-таки отличаюсь от московской школы, хотя, конечно, я очень многому научился у ребят, перенял много каких-то вещей, которые вплелись в мою игру — где-то заметно, а где-то и нет. Просто мне многое нравится и в игре **Ивана Фармаковского**, и **Якова Окуня**, и **Антон Баронина**, и **Евгения Борца**... Есть очень много вещей, которые я стараюсь как-то через себя пропустить, и, тем не менее, наверное, и у меня есть какой-то стиль, который позволяет немножко отличаться от остальных. У Яши, например, в игре есть очень убедительный консерватизм. Убедительность — вот основное общее качество пианистов, которых я назвал. Всё, что они делают — это убедительно. У Яши я учусь всему, что касается стандартов. У Ивана — тому, как он смешивает современное с традиционным. А у Антона Баронина, наоборот, превалирует современность. Наверное, Антон сегодня наименее традиционен из всех, кто представляет джазовое фортепиано в Москве (я беру именно ту возрастную группу, к которой сам отношусь). Понятно, что есть, например, и **Валерий Гроховский**, который тоже мне нравится, но учусь я в основном у своих сверстников: помимо названных мной музыкантов, здесь и **Володя Нестеренко**, и **Алексей Беккер**. Молодёжь? Да, тоже есть хорошие ребята, у которых есть чему поучиться — **Евгений Лебедев**, **Алексей Чернаков**, **Артём Третьяков**...

Ну и, наверное, найти своё место мне удалось ещё и благодаря тому, что я не стал ограничиваться только исполнением. Я стал приглашать в Россию разных музыкантов из других стран — американских, европейских, но, самое главное, очень высокого класса, не проходных...»

Алексей Подымкин, помимо собственных проектов, регулярно участвует в коллективах более старших музыкантов — например, в проектах гитариста

Алексея Кузнецова: его игра звучит на альбомах «Come Rain Or Come Shine» (Мелодия, 2007), «Live в Клубе Алексея Козлова» и «Happy Jazz Day» (оба — ArtBeat Music, 2018). Кроме того, с 2003 г. он регулярно, несколько раз в год, участвует в выступлениях квартета «Четверо», во главе которого стоит народный артист России мультиинструменталист Давид Голощёкин — единственный петербуржец в ансамбле. Остальные участники нынешнего состава живут в Москве: Виктор Епанешников (в 1970–80-е — барабанщик «Аллегро» Николая Левиновского и трио пианиста Михаила Окуня), контрабасист Сергей Васильев и пианист Подымкин. За 20 лет регулярных выступлений «Четверо» выпустили два альбома, оба на лейбле Санкт-Петербургской джазовой филармонии; Подымкин играет на втором — «Четверо-2» (2008).



Евгений Побожий в фильме «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

Из Сибири происходит не один Подымкин: в России много выдающихся джазовых артистов из-за Урала, и некоторые из них в последние десятилетия вышли не только на все-российскую, но и на международную сцену. Наверное, самый известный из них сейчас — гитарист Евгений Побожий.

В декабре 2019 г. в Вашингтоне на Международном конкурсе гитаристов Института джаза Хёрби Хэнкока (ранее он назывался Конкурс им. Телониуса Монка) — *Herbie Hancock Institute of Jazz International Guitar Competition* — первое место занял россиянин Евгений Побожий. Ситуация уникальная: за 30 проведённых с 1987 г. конкурсов Евгений был всего третьим музыкантом из России, вышедшим в полуфинал конкурса, и первым россиянином, который его выиграл. Нужно отметить, что в 2004 г. в рамках конкурса, в тот год проводившегося по специальности «вокал», проходил также отдельный конкурс композиторов (эта практика началась в 1993-м и завершилась в 2018 г.), и в нём тогда тоже победил выходец из России — пианист и композитор Миша Пятигорский; но он с 1981 г. (8-летнего возраста) жил в США и не являлся гражданином России. В основном же конкурсе, который каждый год проводится по какой-то одной исполнительской специальности (вокал, саксофон, фортепиано, ударные и т.д.), музыканты из России до сих пор никогда не побеждали. Тем более гитаристы: по этой специальности конкурс в последний раз был проведён 14 лет назад, в 2005 г. Тем значительнее и весомее победа Побожего в конкурсе, значение которого для джазовой сцены можно сопоставить со значением конкурса им. Чайковского в мире академической музыки.



Евгений Побожий на конкурсе Института джаза Хёрби Хэнкока, 2019 г. Фото: Steve Mundinger, Herbie Hancock Institute

Евгений Побожий родом из небольшого города Северск в Томской области, к джазу пришёл в областном центре — Томске. Выпускник джазовой кафедры Ростовской консерватории им. С.В. Рахманинова, он с 2015 г. работает в **Московском джазовом оркестре п/у Игоря Бутмана**. Есть у него и собственный проект — мощный квартет современного авторского джаза, в котором вместе с лидером пределы возможностей джазового музицирования исследуют лучшие молодые солисты российской сцены.

Евгений появился в поле зрения специалистов ещё в 2007 г., когда начал выступать на джазовых фестивалях сибирского региона с трио *Project Combo*. Этот громкий джаз-роковый состав возник в Томске в 2006 г., когда басисту **Герману Мамаеву** и гитаристу Евгению Побожему было всего по 16 лет. В апреле 2007-го в рамках фестиваля «Джаз у старой крепости» в Новокузнецке *Project Combo* выступили на одной сцене со звёздами мирового джаза первой величины: там играл пианист Дейв Кикоски, барабанщик Джефф Уоттс, но, главное — легендарный саксофонист Бенни Голсон. Все трое были ошеломлены напором и энтузиазмом молодого сибирского коллектива. Летом того же года музыканты *Project Combo* прошли обучение в самой известной за пределами США джазовой школе — музыкальном колледже Бёркли (Бостон) в рамках ежегодной пятинедельной образовательной программы.

Три следующих года группа активно каталась по всей России, играя зубодробительный, пулемётно-скоростной фанк-фьюжн. Потом коллектив прекратил существование (увы, из-за внезапной смерти своего барабанщика **Андрея Бирюкова**), и в 2010 г. Побожий сдал экзамены в Ростовскую консерваторию, куда был зачислен сразу на третий курс, а летом 2012-го уже окончил её.

Слушая осенью 2012 г. его выступление на IX фестивале «Джаз по-ростовски» с ансамблем, незатейливо названном «Квартет молодых», автор книги писал в репортаже для «Джаз.Ру» о Побожем:

«Хотя ему всё ещё только 23 года, слышно, что он сильно вырос. Освободившись из-под влияния басиста-пулемётчика Германа Мамаева, с которым он играл в *Project Combo*, Побожий стал меньше “поливать” и больше играть собственно музыку, и даже когда приступы “поливов”

всё-таки на него находят, он — во всяком случае, в рамках “Квартета молодых” — чаще всего достаточно успешно справляется с ними, пуская атомно-стратосферную энергию скоростного звукоизвлечения на благо дело создания музыкальных образов».

С 2015 г. началась работа Евгения в Московском джазовом оркестре и квинтете Игоря Бутмана, где он быстро попал в фокус внимания мировых джазовых СМИ: за годы работы Побожего оркестр (а также квинтет Бутмана, который представляет собой ритм-секцию оркестра) несколько раз играл в США и Канаде, выступал на фестивалях в Западной Европе, Китае, Южной Корее и Японии. Побожий участвовал в записи альбома «*Only Now*» (2021), о котором я писал ранее в главе об Игоре Бутмане, и прозвучал там зрелым и мощным солистом. Но работа с Бутманом — не единственная у яркого гитариста: он регулярно выступал с собственным квартетом на джазовых фестивалях по всей России и участвовал в других проектах — так, в начале 2020-х он, параллельно со своим квартетом и с Московским джазовым оркестром, постоянно играет в квинтете тромбониста Сергея Долженкова и в его же фьюжн-оркестре *New Blood Big Band*.

Кстати, **Сергей Долженков** — тоже сибиряк: родом из окрестностей Томска (посёлок Самусь, входящий сейчас в состав города Северск — того же самого, где родился и Евгений Побожий), учился сначала в Кемеровском институте культуры, затем в Санкт-Петербургском университете культуры (ныне СПбГИК), где в 2011 г. в возрасте 28 лет окончил магистратуру. С середины 2010-х он выступает в составе Московского джазового оркестра Игоря Бутмана. Параллельно Долженков руководит студенческим джаз-оркестром Московского государственного института культуры.



Сергей Долженков в фильме «ДЖАЗ 100», 2022 г. Фото: Наталья Кравченко

В интервью для фильма «ДЖАЗ 100» он рассказывал о своём приходе к джазу:

«Первый концерт джазовой музыки, на котором я вообще побывал когда-либо — это был концерт Игоря Бутмана и американского трубача Рэнди Бреккера в Томске, где я тогда жил. Я ничего абсолютно не понял в том, что они играют — но меня подкупила та энергия, с которой они всё это подавали. С того времени я стал больше слушать этой музыки —

и как-то сам стремиться, наверное, отдавать столько же энергии, сколько отдавали тогда музыканты на сцене... Эта энергетика была не похожа ни на рок-концерты, ни на что-то другое — огромный вал энергии, но очень элегантно поданный. Это не дикое животное, не агрессия:

всё чётко структурировано — и, тем не менее, по массе своей, по напору она не уступает рок-концертам. Вот именно это мне и понравилось».

Проект *Sergey Dolzhenkov Quintet* заявил о себе в 2017 г., выступив на форуме-фестивале *Jazz Across Borders* в рамках Санкт-Петербургского международного культурного форума, а следующей весной участвовал в концертной программе всемирного празднования Международного Дня джаза в Санкт-Петербурге. Квинтет выступал на джазовых фестивалях по всей России. В составе *Sergey Dolzhenkov Quintet* работали гитарист Евгений Побожий, клавишник Вячеслав Быстров, басист Сергей Корчагин, барабанщик Александр Кульков. Яркая и напористая музыка квинтета Сергея Долженкова представлена на его альбоме «*Rebirth*» (*Butman Music Records*, 2020).



Квинтет Сергея Долженкова на шоукейсе форума *Jazz Across Borders*, 2017 г. Фото: Наталья Кравченко. «Джаз.Ру»

А затем появился и фьюжн-оркестр Долженкова, «Новая кровь»: как было написано в пресс-релизе о первых выступлениях оркестра под управлением незаурядного тромбониста, «в новом проекте он лидер, идейный вдохновитель, ведущий солист, композитор и автор всех аранжировок». Работа над музыкальным материалом заняла около двух лет; первая запись — «локдаун-версия» пьесы Хёрби Хэнкока — появилась в Сети в период пандемического карантина летом 2020 г., когда вся страна сидела по домам, и музыканты усиленно занимались на инструментах, и осваивали новые технологии удалённой совместной записи.

Репертуар оркестра составляют авторские пьесы Долженкова и современные аранжировки фьюжн-классики прошлых десятилетий. Автор книги имел честь представлять одно из первых живых выступлений *New Blood Big Band* — на фестивале «Самара *Open Jazz*» в сентябре 2021 г. — и тогда уже отметил для себя, что коллектив крайне необычен для российской сцены: сильные биг-бэнды у нас есть, и немало — а вот фьюжн-оркестра, специализирующегося именно по электрифицированному громкому звуку в стилистике джаз-рока, джаз-фанка и фьюжн, в России не было. Ну, то есть, не было до оркестра «Новая кровь».

И громкость, которую предлагает оркестр, это не просто развиваемое при помощи звукоусиления повышенное звуковое давление: это мощное выразительное средство, основанное на невероятно моторной ритм-секции, которую держат на себе недавно перебравшийся в Москву из Петербурга надёжный барабанщик Пётр Михеев и свирепый виртуоз бас-гитары Антон Давидянц; и усиленное импровизационным мастерством солистов — тенор-саксофониста Дмитрия Мосьпана, альтиста Антона Чекурова, самого Долженкова на тромбоне и других незаурядных импровизаторов. Интересно, что у фьюжн-оркестра есть не только виртуозы-инструменталисты, но и вокалистка, причём совершенно адекватная материалу — это Алина Енгибарян.



Алина Енгибарян на фестивале «Джаз над Волгой», Ярославль, 2021 г. Фото: Наталья Кравченко. «Джаз.Ру»

Певица происходит из музыкальной семьи: её дед — ветеран российской джазовой сцены, барабанщик Николай Гончаров (1943–2003). Алина училась в прославленной Детской джазовой школе им. Кима Назаретова в Ростове-на-Дону, выступала в составе детского джазового биг-бэнда п/у Андрея Мачнева и в 2009-м гастролировала по Германии, Сербии и Чехии с молодёжным оркестром *East-West European Jazz Big Band*.

Автор книги впервые увидел Алину на сцене с детским биг-бэндом Андрея Мачнева, когда ей было девять лет — на «Джаз-карнавале» 2003 г. в Одессе — и писал тогда в репортаже для «Джаз.Ру», что среди других ярких участников детского оркестра особенное впечатление произвела

«...крошечная вокалистка, такая тоненькая, что одесситы хором простонали “бедный замученный ребенок”, но с подачей и хваткой свинговой дивы... После этого сета я могу с гордостью сказать: вот теперь я, наконец, видел будущее российского джаза!»

И ведь не ошибся.

Дебютный альбом Алины Енгибарян — в сущности, профессиональный демо-диск — был записан в 2011 г. с трио директора Ростовской детской джазовой школы им. Назаретова — пианиста Арама Рустамянца. В том же году 18-летняя вокалистка отправилась в Нидерланды учиться в Консерватории Принца Клауса (Гронинген), где прошла программу бакалавриата и магистратуры, занимаясь не только вокалом (её педагогом был американский джазовый певец Джей Ди Уолтер), но и композицией, и аранжировкой для биг-бэнда, а также активно

выступала по всей Европе с собственным ансамблем. Одним из её педагогов был живший с начала 1990-х в США трубач Александр Сипягин, который побуждал вокалистку обращаться к всё более сложным формам современного джаза.

В июле 2015 г. 22-летняя вокалистка из России победила в 13-м ежегодном конкурсе вокалистов *Shure Montreux Jazz Voice Competition* в рамках крупнейшего европейского джазового фестиваля *Montreux Jazz Festival* в Монтрё (Швейцария). В 2016 г. она под влиянием Сипягина отправилась в США, где в январе 2017 г. записала дебютный альбом «**Driving Down The Road**». В записи участвовала мощная нью-йоркская сборная, включавшая трёх «американских американцев» (вокалист Джей Ди Уолтер, барабанщик Дональд Эдвардс и саксофонист Шеймус Блэйк) и трёх американских джазменов из России, живущих в Нью-Йорке с начала 1990-х: на трубе играл Александр Сипягин, на клавишных — Миша Цыганов, на контрабасе — Борис Козлов. Диск выпустил испано-германский лейбл *Galileo Music Communication*. Годом позже вокалистка из России стала одним из артистов лейбла *GroundUp Music*, основателем и продюсером которого является лидер многократно награждённой премией «Грэмми», всемирно известной бруклинской фьюжн-группы *Snarky Puppy* — Майкл Лиг. На этом лейбле вышел второй альбом Алины Енгибарян — «*We Are*» (2018). Только пандемия 2020 г. вынудила молодую вокалистку и пианистку вернуться в Россию, и в последнее время она работала в Москве. Но даже осенью 2021 г. она продолжала выступать в международном контексте: автора весьма впечатлило, например, её выступление на Международных Днях джаза в Архангельске в составе ансамбля Александра Сипягина. Я писал после фестиваля в репортаже для «Джаз.Ру»:

«Четверть века в первых рядах современного джазового мэйнстрима в Нью-Йорке сделала россиянина Александра Сипягина не только одним из самых востребованных трубачей нью-йоркского джазового клубно-студийного сообщества: он обрёл огромный педагогический опыт и влияние среди молодых джазменов всего мира, преподавая высшую премудрость джазового искусства в различных европейских консерваториях. В одной из них, Консерватории принца Клауса в нидерландском городе Гронингене, его ученицей стала вокалистка из Ростова-на-Дону — Алина Енгибарян... При очередном приезде в Россию Сипягин привлёк её в свой гастрольный ансамбль, зная, что она не только талантливая певица, но и превосходная пианистка, и что у Алины отлично развита независимая координация рук и голоса, так что она может одновременно петь сложную партию инструментального вокала и играть не менее сложную басовую партию на синтезаторе.

Авторский материал Сипягина — это высший пилотаж, чрезвычайно сложная музыка в стилистике современного джазового мэйнстрима; Алина рассказывает, что освоение этого материала далось

ей совсем не просто. Но надо сказать, что общее звучание квартета, где Сипягин играет на трубе, Енгибарян отвечает за клавишный бас и инструментальный вокал, на фортепиано играет московский мастер **Иван Фармаковский**, а за барабанами шаманствует остросовременный **Игнат Кравцов** (*LRK Trio, Therr Maitz, Amber Sept*), получилось удивительно прозрачным, при всей плотности и сложности музыкального материала: вот уж чего не ощущаешь, слушая этот ансамбль — так это затруднений с восприятием музыки. А уж когда Алина спела один песенный номер под аккомпанемент одного фортепиано, проняло даже самых отъявленных скептиков: такой проникновенный вокал, такую чистоту интонации не каждый день услышишь.

Слушая ансамбль Сипягина, испытываешь гордость за российскую джазовую школу: многочисленным скептикам, до сих пор твердящим о второсортности российской джазовой школы, рекомендую послушать пару-тройку альбомов этого выпускника Гнесинской академии — и, простите за солдатскую прямоту, офигеть».



Александр Сипягин на Международных Днях джаза в Архангельске, 2021 г. Фото: Наталья Кравченко. «Джаз.Ру»

К наиболее успешным в США российским джазменам-эмигрантам 1990-х принадлежат все трое русских участников записи первого американского альбома Алины Енгибарян. Правда, путь их на американскую сцену был разным, хотя они оказались в Америке почти одновременно.

Трубач Александр Сипягин (р. 1967, Ярославль) и контрабасист Борис Козлов (р. 1967, Москва) вместе играли в последнем составе ансамбля «Мелодия», когда им руководил **Борис Фрумкин**. В главе об этом пианисте я цитировал его рассказ о том, как «Мелодия», оставшись без работы в Москве в момент крушения советской системы, в 1991 г. на полгода уехала выступать в русском клубе на Лонг-Айленде. Вот как раз после этой поездки многие музыканты «Мелодии» остались в США: тромбонист **Вячеслав Назаров** (1952–1996) — сразу, а некоторые другие, вернувшись было в Москву и обнаружив, что ситуация по-прежнему патовая, вновь оказались в США через несколько месяцев. Среди них были выпускники Музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне Российская академия музыки) Сипягин и Козлов.

В интервью заместителю главного редактора «Джаз.Ру» Анне Филиппевой в 2012 г. Александр Сипягин рассказывал:

«Все ансамблем мы жили в одном доме в Лонг-Айленде. Кто-то тосковал по родине, а мы с Борей ходили по джаз-клубам. В результате в течение этих шести месяцев мы познакомились с жизнью Нью-Йорка, которая казалась настолько же страшной издали, насколько оказалась простой и доступной при ближайшем рассмотрении. Добродушные люди, которые везде тебя принимали абсолютно нормально, гораздо легче, чем в Москве!

Спустя шесть месяцев мы возвратились в Москву, но только потому, что я знал, что через месяц мы едем обратно с “Зелёной волной” **Александра Осейчука** на фестиваль в Корпус Кристи, штат Техас. Это был 1991-й год. Вот тогда-то мы с Борей и договорились: давай, мол, не навсегда останемся, а просто побудем тут подольше. Билеты у нас были с открытой датой, и виза на полтора года. Почему нет? Мы остались в том же самом доме, где жили тогда с “Мелодией”. Там ещё был **Слава Назаров**, ныне покойный тромбонист, наша величина... Он столько всего дал нам в плане музыки, что мы до конца жизни будем испытывать к нему чувство огромной благодарности. На какое-то время мы остановились у него, а потом переехали в Бруклин и поселились вшестером в одной квартире. К тому времени у нас уже были какие-то друзья. Мы начали с Борей дуэтом играть в метро – утром и вечером. Зарабатывали по 20 долларов, и эти деньги тратили на джем-сешн и на еду.

Нам было по 22 года, и у нас даже мысли не возникало, что нам чего-то не хватает. Джаз был везде, и этого было достаточно. Постепенно приобретались записи, информация, везде всё звучало, играло... Джаз-клубы, джемы... Самый любимый джем-сешн происходил в *Visiones Jazz Club*, которого сейчас уже нет. Легендарный квинтет Эдди Хендерсона был там как бы хауз-бэндом. Он начинал первый сет, а потом уже выстраивалась очередь, все записывались, и нас приглашали играть...

С *Gil Evans Monday Night Orchestra* мы играли каждый понедельник в клубе *Sweet Basil*, который тогда считался одним из лучших. Для меня это был огромный толчок. Я занимался всю неделю и каждый понедельник приходил играть. Разумеется, сначала не обходилось без всяких русско-еврейских свадеб, ресторанов и прочего. Надо было выживать! Мы окончательно отошли от этого спустя два-три или четыре года. То есть в 1995-м году я уже мог зарабатывать на жизнь джазом. А помимо того, работая в этом оркестре, я обрёл связи. Рэнди Бреккер порекомендовал меня в *Mingus Big Band*. Саксофонист Крис Хантер меня порекомендовал Джорджу Грантцу...

Так пришёл момент записать первую пластинку “Images”, которая вышла на швейцарском лейбле *TCB Records* — том самом, на котором выпускал диски Джордж Грантц. Он сам предложил мне, и с этого всё началось. Потом появились новые идеи. Я записался на лейбле *Criss Cross* на альбоме [тромбониста] Конрада Хервига, и продюсер, хозяин лейбла (Джерри Тикенс. — К.М.), предложил мне контракт на запись сразу пяти пластинок в течение пяти лет. Я, разумеется, был счастлив, и так началась моя сольная карьера...»

С 1995 г. Сипягин был одним из основных солистов знаменитого оркестра **Mingus Big Band**, с которым он играл музыку Чарлза Мингуса до самого начала пандемии 2020 г. (в том числе в малом составе — **Mingus Dynasty**, с которым гастролировал и в России). С 1999 г. Алекс, как его зовут в Америке, регулярно сотрудничал с контрабасистом Дэйвом Холландом — как в малых составах, так и в биг-бэнде. Трубочак также входил в состав *Quindecet* Майкла Бреккера и записывался с Эриком Клэптоном, Бобом Моузесом, Элвисом Костелло, Джони Митчелл, Ларри Кориэллом, Джеймсом Муди и др. Не будет преувеличением назвать Сипягина одним из самых востребованных джазовых трубачей в мире. Три записи с его участием получили премию «Грэмми»: альбомы оркестра **Michael Brecker Quindecet** «*Wide Angles*» (2003) и биг-бэнда Дейва Холланда «*What Goes Around*» (2002) и «*Overtime*» (2005).



Александр Сипягин в фильме «ДЖАЗ 100», 2021 г. Фото: Наталья Кравченко

Больше всего он записывался на лейбле **Criss Cross**, который возглавлял нидерландский продюсер **Джерри Тикенс** (1935–2019). Уникальность лейбла Тикенса заключалась в том, что он работал в Европе, выпуская при этом преимущественно американский мейнстрим: подавляющее большинство записей этого лейбла сделано в Нью-Йорке с участием музыкантов со всего мира, работающих на нью-йоркской сцене или регулярно

там выступающих. Есть примеры, когда Тикенс выпускал записи российских джазменов, живущих в России. Первым стал в 2011 г. диск работающего в Москве пианиста **Якова Окуня**, который записался в Нью-Йорке с американской ритм-секцией — «*New York Encounter*» (см. выше в этой же главе). А в 2016 г. на *Criss Cross* вышел альбом секстета, у которого было заявлено двойное лидерство: на обложке указаны два имени — московский саксофонист **Игорь Бутман** и нью-йоркский тромбонист **Конрад Хервиг** (кстати, в записи этого альбома, «*Reflections*», как трубач и флюгельгорнист участвовал и Сипягин).

Всего Сипягин играет на 23 альбомах лейбла, в том числе на 12 собственных, записанных в качестве лидера. Первым его авторским диском на нидерландском лейбле стал диск «*Steppin' Zone*» (2000), а самая свежая его запись на «Крисс Кросс» — «*Moments Captured*» (2017), где с ним играют известнейшие саксофонисты **Крис Поттер** (тенор) и **Уилл Винсон** (альт), а в двух треках появляется ещё один музыкант из России — специальный гость, вокалистка Алина Енгибарян. Только после смерти Джерри Тикенса альбом Сипягина появился на другом американском лейбле — **Posi-Tone** («*Upstream*», 2021).

В 2021 г., когда нью-йорский джазовый мир тяжело пострадал от многомесячного закрытия клубов в период пандемии, Сипягин покинул Америку: сейчас он живёт в Италии, где продолжает преподавательскую деятельность — только теперь уже как преподаватель-резидент, а не приезжающий на несколько недель «гостевой профессор».



Борис Козлов, 2019 г.
«Джаз.Ру»



Борис Козлов и Алекс Сипягин в составе *Mingus Dynasty*, Москва, 2006 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

А вот **Борис Козлов** остался в Нью-Йорке, сумев пережить сложный период пандемии и вернуться к работе. Ученик легендарного московского джазового контрабасиста **Анатолия Соболева** работает в Нью-Йорке с 1991 г., то есть уже более 30 лет, и сейчас принадлежит к числу самых востребованных контрабасистов в джазовой столице. Уже 22 года он играет в репертуарных проектах **Mingus Big Band** и **Mingus Dynasty** на контрабасе самого Чарлза Мингуса, несколько лет был музыкальным директором этих коллективов.

Как и Сипягин, Борис записывается со множеством музыкантов из разных стран; два альбома с его участием в разные годы получили премию «Грэмми» («*Simpático*» Брайана Линча и Эдди Палмьери, 2006, и «*Mingus Big Band Live At Jazz Standard*», 2010). Если брать только последние 10 лет, то его приглашали участвовать в своих записях пианист Дейв Кикоски, саксофонист Диего Ривера,

певец и гитарист Рауль Мидон, пианист Джон ДиМартино, барабанщик Джо Маккарти и его *New York Afro Bop Alliance Big Band*, тромбонист Робин Юбэнкс, пианист Рэнди Клайн, певица Мондэй Мичиру, аккордеонист Ришар Гальяно, саксофонист Юрген Хагенлохер и другие; за этот же период Козлов записал под собственным именем два сольных альбома — «**Conversations At The Well**» (*Criss Cross*, 2012) и «**First Things First**» (*Posi-Tone*, 2022), а также участвовал в записи четырёх альбомов Алекса Сипягина — «*Destinations Unknown*» (*Criss Cross Jazz*, 2011) и «*Live at Smalls*» (*SmallsLIVE*, 2013) в США плюс две записи сипягинского проекта *New Path* в России — «*New Path*» (*ArtBeat Music*, 2014) и «*New Path 2*» (*Butman Music*, 2015). Кроме того, Сипягин и Козлов вместе участвовали в этот период в записи четырёх альбомов ансамбля **Opus Five** — супергруппы солистов лейбла *Criss Cross*, в которую входят также пианист Дейв Кикоски, саксофонист Шеймус Блэйк и барабанщик Дональд Эдвардс.

В 2013 г. в одном из туров *Opus Five* по России не смог участвовать Кикоски, и его подменил ещё один нью-йоркский русский пианист — **Миша Цыганов**. Этот опытный музыкант, который работал с братьями Бреккер, Джо Чэмберсом, Кларком Терри и Хендриком Мёркенсом, записал более 50 альбомов, три из которых, авторские «*The Artistry Of The Standart*», «*Spring Feelings*» и «*Playing With The Wind*» — выпущены на лейбле *Criss Cross*, а ещё один — «*Slavonic Roots*» («Славянские корни») — вышел на московском лейбле *ArtBeat Music* в 2015 г. и доступен на цифровых платформах. История Цыганова отличается от других историй «русских американцев» хотя бы потому, что он родом не из Москвы, а из Ленинграда.



Миша Цыганов на фестивале «Джаз над Волгой», Ярославль, 2015 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

В 2007-м Миша (в США он именно Миша, а не Михаил — «с меня достаточно тех сложностей, которые американцы испытывают с произнесением фамилии *Tsiganov*», с усмешкой говорит музыкант) написал для «Джаз.Ру» автобиографический очерк «*Моя американская история*», в котором рассказал о начале своей карьеры в США, тоже пришедшемся на период «джазового безвременья» в годы обрушения СССР.

«Ленинград, 1990 г. Друзья предложили передать кассету с моей игрой в знаменитый колледж Бёркли, в Бостон. Это оказалось неожиданным: у меня на тот момент не было материала, который я считал достойным показа. Поначалу я проигнорировал предложение, но под нажимом друзей всё-таки нашёл одну

запись, которую я вместе с братом, вибратонистом **Алексеем Цыгановым**, сделал незадолго до этого, и отдал кассету без особой надежды на успех.

Мне просто повезло. Руководителя джазового отделения колледжа, вибратониста Гэри Бёртона, застать в офисе почти невозможно. Гэри постоянно на гастролях, но в тот день он был в своём кабинете, взял нашу кассету и обещал послушать. Позже Гэри сказал, что нам действительно очень повезло, так как если бы он не оказался тогда в своём кабинете, кассету отдали бы в архив, где она могла бы затеряться.

В одно действительно прекрасное утро я, как обычно, пошёл в училище им. Мусоргского и по дороге проверил почтовый ящик. В нём оказался конверт с письмом из Бёркли (я до сих пор его храню). Гэри Бёртон писал, что ему очень понравилась наша игра, что у нас есть перспективы, и он считает, что нам необходимо продолжить обучение в Бёркли. Кроме того, он обещал нам помочь в получении стипендии. Я читал и буквально не мог поверить своим глазам!

Потом была переписка с Бёркли по поводу стипендии, оформление выездных документов и т.д. Только примерно через год мы с братом приземлились в США, на родине джаза.

Первый человек, которого я увидел среди встречающих в нью-йоркском аэропорту, был **Игорь Бутман**, полный энергии и оптимизма. Это вселило надежду. Нью-Йорк даже одним глазом посмотреть не удалось, так как нас сразу посадили в машину и по окружной трассе повезли навстречу новым событиям. В этот же день мы оказались в Бостоне.

Гэри Бёртон на самом деле нам помог: хотя полной стипендии в тот год не дали никому, предложенная нам сумма составляла 4000 долларов США на каждого. Однако стоимость семестра была на тот момент \$5000, и нам не хватало по \$1000, а для нас это была недостижимая сумма. Видимо, в процессе переписки с Бёркли мы что-то недопоняли и думали, что, в крайнем случае, сможем работать в колледже и таким способом доплатить за обучение. Но это оказалось не так, и учебу в Бёркли пришлось отложить на неопределенный срок.

Поселились мы втроём (к нам с братом присоединился студент из Латвии) в маленькой комнате на чердаке у одного зубного врача. Дантист учил русский язык и нуждался в разговорной практике. Периодически он приходил к нам поговорить: так мы платили за проживание.

Начались трудные времена. Права на работу у нас не было, пришлось играть в метро и на улицах. Первый раз, разложив инструменты на улице, испытываешь не очень приятное ощущение, поэтому пришлось себя «поломать». Всё-таки трудно после серьёзных концертов в крупных питерских залах, после того, как твои афиши висели по всему городу, после аплодисментов и автографов

вдруг почувствовать себя никем, просто играть на улице и собирать деньги в шляпу. А если не соберёшь — есть будет нечего...

Кем бы ты ни был у себя на родине, в Америке почти все начинают с нуля. И я начал с нуля. Денег с каждым днем оставалось всё меньше. Как-то раз мы пошли в супермаркет, увидели дешёвые макароны, взяли большую тележку и полностью загрузили её макаронами. Кассир посмотрела на нас, как на инопланетян. Она ещё не видела, чтобы кто-то покупал макароны в таком количестве... Макароны стояли у нас в комнате вдоль стены, от пола до потолка. Потом мы переезжали с квартиры на квартиру вместе с макаронами, а не с мебелью, как это обычно происходит.

В Бостоне я много общался с пианистом **Евгением Масловым**. Он к тому времени находился там уже три года, и его многие знали. Я часто ходил к нему на концерты, и он знакомил меня с лучшими музыкантами Бостона. У меня стали завязываться какие-то связи, начались мои первые концерты в джазовых клубах.

В это время я впервые понял, что такое капитализм. В конце 1980-х, когда я выступал на фестивалях и в клубах в России, моя зарплата никогда не зависела от количества пришедших на концерт, а здесь, если ты не соберёшь народ — ничего не заработаешь. Конечно, такая ситуация не всегда и не у всех, но у меня на тот момент было именно так. Помню, сделал огромное количество рекламок и ездил по городу, расклеивая их везде, где только можно. Часто это срабатывало, и люди приходили...

Недостающую сумму на обучение в Бёркли мы всё-таки нашли, мир не без добрых людей. Учёба мне очень понравилась. Самое ценное, что я получил в Бёркли — это, конечно, исполнительская практика.

В 1993 г. по рекомендации барабанщика **Олега Бутмана** мне предложили постоянную работу в Нью-Йорке. Я очень хотел переехать в Нью-Йорк, но раньше у меня не было такой возможности. Этот удивительный город начался для меня с трубача **Саша Сипягина**. Саша встретил меня на автобусном вокзале в центре Манхэттена, на 42-й улице. Мы вышли с вокзала, я оглянулся и спросил: «А где же Манхэттен?» — всё ещё не понимая, что я уже нахожусь на этом острове в центре Нью-Йорка. Мы прошли весь Манхэттен пешком, побродили в Гринвич-Вилледж, Саша показал мне знаменитые джазовые клубы *Blue Note*, *Village Vanguard*, *Sweet Basil*...

Вечером Саша и контрабасист **Боря Козлов** отвезли меня на прослушивание в русский ресторан, меня приняли на работу и дали неплохую зарплату. Я прекрасно отдавал себе отчёт, куда я иду и какую музыку придется играть. Эта музыка очень далека от джаза, но я согласился — такова была плата за переезд в Нью-Йорк.

Мне пришлось выучить весь ресторанный репертуар. Потом я часто переходил из одного ресторана в другой. Полгода я аккомпанировал Вилли Токареву.

Всего я проработал в русских ресторанах восемь лет. Случались и любопытные встречи: в русские рестораны часто приглашали сильных американских певцов, которые записывались с Майклом Джексоном, Стиви Уандером, *Tower of Power*. Аккомпанировать им было интересно.

Через работу в русских ресторанах прошли многие русские джазовые музыканты: саксофонист Игорь Бутман, трубач Александр Сипягин, пианист Евгений Маслов, гитарист Ринат Шаймухаметов, тромбонист Вячеслав Назаров и другие. Конечно, всем нам хотелось сразу попасть в «большой джаз», но это очень не просто, а за квартиру нужно платить, и кушать хочется каждый день. Одновременно с работой в русских ресторанах я постоянно ходил на джем-сешны, пропадал по ночам в джазовых клубах, и в скором времени у меня стали появляться какие-то джазовые работы, завязались полезные знакомства.

В 1998 г. меня пригласили в очень интересный проект — *Norman Hedman's Tropique*. Начались концерты в джазовых клубах, поездки на крупные джазовые фестивали, съёмки на телевидении, радиоэферы. В 2000 г. на лейбле *Palmetto Records* мы записали альбом, который занял 6-е место по популярности в США. По рекомендации лидера проекта, перкуссиониста Нормана Хедмана, в 2003 г. меня пригласил в свой коллектив саксофонист Чико Фриман. Интересен такой факт: когда в Москве в 1990-м проходил I Московский международный джазовый фестиваль, в котором принимали участие Фредди Хаббард, Брэнфорд Марсалис, Бенни Голсон и другие (я, конечно же, был в Москве все эти дни), во время выступления группы Чико Фримана на перкуссии у него играл именно Норман Хедман. Сидя тогда в зрительном зале, я, естественно, не мог и представить, что через какое-то время попаду в состав Нормана Хедмана, а немного позже — и в ансамбль Чико Фримана.

С Чико я проработал два года. Мы записали альбом на лейбле *Arabesque Records*, много выступали по нью-йоркским клубам, ездили в Европу. Одним из самых интересных для меня событий была работа над пластинкой «Девять ребят не из нашего города» («*Nine Guys From Out Of Town*») с Майклом и Рэнди Бреккерами — легендарными саксофонистом и трубачом. Я всегда восторгался этими музыкантами. В пластинку вошли три мои композиции, и в двух из них играют братья Бреккеры. В записи альбома принимал участие также знаменитый флейтист Дэйв Валентин...

По рекомендации Чико Фримана меня пригласил в свой состав барабанщик Джо Чэмберс. Джо — легендарный барабанщик, он записал огромное количество пластинок с выдающимися музыкантами. Задолго до переезда в США я учился на пластинках с Джо Чэмберсом на ударных — «*Tones For Joan's Bones*» Чика Кория, «*Adam's Apple*» Уэйна Шортера, поэтому такое предложение стало для меня невероятным событием.

Как я понял за годы, проведенные в США, куда-то попасть в большинстве случаев можно только по рекомендации. Кто-то тебя хорошо знает, замолвит за тебя словечко, тогда тебе кто-то позвонит, что-то предложит, и так по кругу. Постепенно связи и знакомства расширяются, тебя узнаёт больше «нужных людей», вероятность дальнейшего продвижения в карьере увеличивается, и т.д.

С Джо Чэмберсом я работал с 2004 г., за это время мы играли во многих нью-йоркских клубах, записали альбом «*The Outlaw*» на лейбле *Savant Records*. Самым незабываемым событием для меня, пожалуй, была поездка в Грецию. За эти семь дней я понял о джазе больше, чем за предыдущие 10 лет. Только когда выходишь на сцену с музыкантами, которые гораздо выше тебя по уровню, и играешь с ними каждый день, а не случайно где-то на джеме раз в году — только тогда ты по-настоящему приобретаешь бесценный исполнительский опыт...

В Питере я получил огромный опыт, постоянно играя на джемах с Давидом Голощёкиным и работая в ансамбле Валерия Зуйкова. Никогда не забуду, как я в очередной раз вышел на сцену Филармонии джазовой музыки поиграть с составом Давида. Подошла очередь моего соло, я заиграл... Давид повернулся ко мне и сказал, вернее — приказал: «Свингуй! Свингуй!»... и я понял, что если я сейчас не засвингую, то мне не поздоровится! А когда меня пригласил в свой коллектив Валерий Зуйков, у меня появилась возможность играть с лучшими питерскими солистами, среди которых были Александр Беренсон, Борис Романов, Александр Старостенко и другие. Всегда с огромной благодарностью вспоминаю Голощёкина и Зуйкова. То, что они мне дали — бесценно...»



Обложка альбома «*The Girl With the Flaxen Hair*» группы *Platina* с записями 1976 г. (*Mio Records*, 2003). Справа вверху Лев Забежинский, под ним в кресле Роман Кунсман

Конечно, русская джазовая эмиграция не исчерпывается именами Сипягина, Козлова и Цыганова. Бурная история 1970–90-х щедро разбросала музыкантов из бывшего СССР по всему миру. «Русские» (то есть эмигранты из СССР) сыграли важную роль в истории джаза в Израиле. В ансамбле *Platina*, который в 1974 г. выступал на Ньюпортском джаз-фестивале в Нью-Йорке — первым в истории израильском коллективе, выступившем на крупном джазовом фестивале в США — было трое выходцев из Советского Союза: ленинградский саксофонист Роман Кунсман, рижский пианист Наум (Нахум) Переферкович и ба-

сист **Лев Забежинский**, который начинал как джазовый музыкант в Петрозаводске, а во второй половине 1960-х жил в Москве.

В Израиле в 1987-м поселился вильнюсский пианист **Слава Ганелин** — первопроходец советского джазового авангарда. В Израиле живут и десятки других «бывших соотечественников» разных волн эмиграции — уехавшие в 1970-е, 1980-е, 1990-е и даже в начале 2010-х, как начинавший в Санкт-Петербурге саксофонист **Ленни (Леонид) Сендерский**. В Израиле, в конце концов, с начала 1990-х живёт московский пианист **Михаил Куль** — один из самых компетентных историков советской джазовой сцены 1960-х... Но «бывшие наши» есть не только в США и Израиле.

Родоначальник башкирского этно-джаза, создавший ещё в 1980 г. первый в Башкирской АССР (ныне Республика Башкортостан) этно-фьюжн-ансамбль «**Дустар**» — саксофонист **Марат Юлдыбаев** — после финальных гастролей своего ансамбля в Таиланде в 1992 г. так и остался жить и работать в столице королевства, космополитичном Бангкоке, организовывал там джазовые фестивали, гастролировал по другим странам Юго-Восточной Азии и даже музицировал с правившим в 1946–2016 гг. королём Таиланда: его величество Рама IX обожал джаз и сам играл на кларнете и саксофоне.

В Австралии одним из ведущих музыкантов в джазе был русский пианист, который никогда не бывал в России — **Сергей Ермолаев-мл.**, выступавший под именем **Serge Ermoll**, как и его отец — валторнист и джазовый барабанщик, перед Второй мировой войной руководивший одним из двух в Шанхае русских джаз-оркестров (*вторым руководил Олег Лундстрем, главу о котором см. выше*). Пианист **Серж Ермолл-мл.** родился в Шанхае, вместе с родителями — белоэмигрантами в конце 1940-х оказался в Австралии, играл в ансамбле отца — **Сергея Ермолаева-ст.**, затем начал сольную джазовую карьеру. Несколько лет в 1960-е Ермолл-мл. проработал в Лондоне, а по возвращении в Сидней ринулся осваивать новые музыкальные территории, создав ансамбль **Free Kata**, с которым играл самый радикальный, самый интенсивный на тот момент фри-джаз — во всяком случае, самый радикальный на австралийском континенте. Одним из участников ансамбля **Free Kata** был тенор-саксофонист **Эдди Бронсон**. Его настоящее имя — **Эдуард Утешев**, он родом из Москвы, дружил с **Андреем Товмасыном**, играл в 1960-е в квартете пианиста **Вадима Сакуна** в «Кафе Молодёжное», а в первой половине 1970-х уехал в Австралию, где много лет работал в составе **Free Kata**. И сейчас **Бронсон-Утешев** продолжает работать в Сиднее, правда — не только как джазовый саксофонист, но и как исполнитель русских песен под собственный аккомпанемент на аккордеоне и импровизатор на кларнете в стилистике клезмера (народной музыки восточноевропейских евреев), а также как кларнетист ансамбля цыганской песни...

Одним из самых ярких авангардных джазовых пианистов на европейской сцене долгие годы оставался **Семён Набатов** (на Западе выступает как *Simon*



Семён Набатов, 2021 г. Фото: Nyou Vielz.
«Джаз.Ру»

го Международного конкурса джазовых пианистов в Джексонвилле (1985) и Международного конкурса джазовых пианистов им. Мартиала Соляля (Париж, 1989). Переехав в 1989 г. на постоянное место жительства в Германию, в Кёльн, Набатов стал записываться и выступать с лучшими европейскими джазовыми авангардными музыкантами. Тот факт, что Набатов подолгу жил и в Америке, и в Европе, не мог не отразиться на его музыкальном мышлении — и это делало его импровизаторский стиль весьма своеобразным. Многие его записи (всего около двадцати) были изданы на британском лейбле *Leo Records*. В середине 2010-х он участвовал в фестивале артистов «Лео Рекордс» в Москве и других городах России.

Но даже большей известностью в кругах тех, кто изучал и ценил творчество «постсоветских» музыкантов левого фланга джазовой сцены, обладал пианист **Миша Альперин** (1956–2018). Он более четверти века прожил в Норвегии, но многие его работы, прежде всего участие в **Moscow Art Trio** (он сам на фортепиано и духовой мелодике, **Аркадий Шилклопер** — на валторне и флюгельгорне, **Сергей Старостин** — вокал и фольклорные духовые), удерживали артиста в поле зрения российской джазовой аудитории.



Moscow Art Trio: Аркадий Шилклопер,
Сергей Старостин, Миша Альперин.
«Джаз.Ру»

Nabatov). Семён родился в Москве, учился в Центральной музыкальной школе и Московской консерватории, а в 1979 г. вместе с семьёй эмигрировал в Нью-Йорк. В США Набатов продолжил образование в престижной Джульярдской консерватории (*Juilliard School Of Music*); в эти годы сформировался его интерес к импровизационной музыке, и уже тогда он стал лауреатом Третье-

го Международного конкурса джазовых пианистов в Джексонвилле (1985) и Международного конкурса джазовых пианистов им. Мартиала Соляля (Париж, 1989). Переехав в 1989 г. на постоянное место жительства в Германию, в Кёльн, Набатов стал записываться и выступать с лучшими европейскими джазовыми авангардными музыкантами. Тот факт, что Набатов подолгу жил и в Америке, и в Европе, не мог не отразиться на его музыкальном мышлении — и это делало его импровизаторский стиль весьма своеобразным. Многие его записи (всего около двадцати) были изданы на британском лейбле *Leo Records*. В середине 2010-х он участвовал в фестивале артистов «Лео Рекордс» в Москве и других городах России.

Михаил Альперин родился в городе Каменец-Подольский (Украина) в 1956 г., окончил в родном городе музыкальную школу (его мать была преподавательницей музыки, что в значительной степени предопределило его жизненный путь) и в 1971 г. поступил в Хмельницкое музыкальное училище. Затем Альперин переехал в Бельцы (Молдавия), где окончил музыкальное училище по классу фортепиано в 1976 г. Как профессиональный

музыкант он впервые вышел на сцену 1977-м в составе ВИА «Букурия» Кишинёвской филармонии. С 1980 г. Альперин обратился к джазовой музыке, играл в первом профессиональном коллективе современного джаза в Молдавской ССР — кишинёвском ансамбле «Кварта», во главе которого стоял саксофонист **Симон Ширман**. Уже тогда оформилась стилистика, которая впоследствии на долгие годы стала основой личного стиля Альперина — сочетание джаза с молдавскими народными мелодиями, то есть то, что в 1980-90-е гг. получило в мировой практике название «этно-джаз».

Отсутствие перспектив в Кишинёве заставило Альперина и Ширмана перебраться в Москву, где в 1983–84 гг. они играли в ансамбле **Алексея Козлова** «Арсенал»: их игру можно услышать на альбоме «Второе Дыхание», который вышел на ВФГ «Мелодия» в 1985 г. Но в 1984–85 гг. они выступали уже отдельно, как дуэт Ширман-Альперин, а в 1987-м вышел первый сольный студийный альбом Михаила Альперина — «Автопортрет» (ВФГ «Мелодия»).

В 1988 г., после гастролей в США с авангардным саксофонистом **Кешаваном Маслаком** (известным также как Кенни Миллионс), Михаил Альперин создал в Москве дуэт с валторнистом **Аркадием Шилклопером**, который, с одной стороны, 10 лет провёл в оркестрах Большого театра и Московской филармонии, а с другой — уже около трёх лет играл джазовый авангард в «Три О» Сергея Летова. Так пианист окончательно выбрал путь на стыке жанров — между фольклорными мотивами разных народов, академической музыкой и джазовой импровизацией.

Совместная запись Альперина и Шилклопера «**Wave Of Sorrow**» (1989) стала первым альбомом известнейшего европейского лейбла ECM в российской джазовой дискографии.

Позднее Шилклопер участвовал в записи ещё трёх альбомов Альперина для ECM: «**North Story**» (1997), «**First Impression**» (1999) с известным британским саксофонистом Джоном Сёрманом и норвежской ритм-секцией и «**Her First Dance**» (2008). Но их главный проект, «**Московское художественное трио**» с крупнейшим специалистом по русскому фольклорному вокалу **Сергеем Старостиным**, никогда не выпускался на ECM, потому что авторитарный продюсер и глава этой компании Манфред Айхер отрицательно относился к включению в звучание этно-джаза Альперина и Шилклопера чистого потока русской народной песни, идущего от Старостина.

Зато альбомы трио — около десятка — выходили на других лейблах, прежде всего в бременском музыкальном издательстве *Jaro Medien*, и в течение почти двух десятилетий, до конца 2000-х, «Московское художественное трио» было частым и успешным гостем европейских фестивалей как джаза, так и *world music* — едва ли не самым известным в Европе этно-джазовым проектом с российскими корнями.

В названии *Moscow Art Trio* была определённая маркетинговая ирония, так как Альперин с 1991 г. жил и работал в Осло (Норвегия) и с 1993 г. преподавал фортепиано, композицию и современную импровизацию в Норвежской музыкальной академии. Собственно в Москве, да и вообще в России, «МХТ» выступало крайне редко, а другие проекты Альперина и вовсе почти не показывались.

Ряд альбомов с участием Альперина выходил в 1990-е гг. и в России, прежде всего на московском лейбле *RDM* с более поздними переизданиями на *Boheme Music*. По крайней мере один из них позднее вышел и в Германии на *Jaro*.

В новом столетии у Альперина вышел целый ряд записей на ECM, в том числе «*Her First Dance*» (2008) — студийная запись с Шилклопером и виолончелисткой **Аньей Лехнер**.

В 2015 г. на *Jaro* вышел крупный проект «*Prayers and Meditations*», в записи которого участвовали норвежский камерный хор, болгарский фольклорный ансамбль, вокалист Сергей Старостин и поющая аккордеонистка **Эвелина Петрова**, ставшая в последние годы жизни Михаила Альперина спутницей его жизни. Последним крупным прижизненным проектом Миши стал новый ансамбль **Oslo Art Trio** — он сам плюс Эвелина и итальянский барабанщик-импровизатор Роберто Дани. Была сделана запись, об издании которой велись переговоры с несколькими лейблами, но пока что она так и не опубликована.

В феврале 2016 г. Михаил Альперин последний раз выступал в России в рамках тура к 25-летию «Московского Художественного Трио». Концерты состоялись в Москве и Воронеже. К этому моменту Альперин был уже сильно болен. Болезнь не отступала, и в мае 2018 г. на 65-м году жизни музыкант скончался в Осло.

Валторнист Аркадий Шилклопер, который и сам несколько лет (уже в 2000-е) провёл в эмиграции в Германии, писал об Альперине в «Джаз.Ру» после ухода пианиста из жизни:

«Миша кардинально изменил мою жизнь. Я получил хорошее музыкальное образование, стал профессиональным ремесленником, рано попал в оркестр Большого Театра (даже не успев закончить МГПИ им. Гнесиных), получал хорошую зарплату, продовольственные пайки к праздникам, пропуска на спектакли, ездил в зарубежные поездки, радовался привилегиям, которые были в те годы доступны лишь единицам, на сэкономленные суточные покупал джаз и рок на пластинках и не мог даже предположить, что судьба меня сведёт с такой удивительной личностью, как Михаил Альперин...

Мы познакомились в 1985 г. После какого-то моего выступления с басистом Мишей Каретниковым ко мне подошёл Альперин и сказал примерно следующее: «Старик! Ты хороший музыкант, но играешь не

свою музыку". Я согласился с этим. Тогда Миша предложил сыграть с ним две композиции на его творческом вечере, точнее две части сюиты "Свет и тени". Они прозвучали в конце декабря того же года в ДК "Москворечье". Репетировали в Крылатском, благо жили по соседству, сначала в ДЭЗе, а потом в детском садике, чаще по ночам. Не сразу мне дался язык Миши, несмотря на то, что я был в восторге от его музыкальных идей и репетировал взахлёб, забывая о времени. Прошли годы, прежде чем я "въехал" в полиритмические и полиметрические приёмы игры Миши, в штрихи, артикуляцию, акцентировку, в сложные, несимметричные размеры и т.д. А сегодня всё это является частью моего собственного языка и частью моих творческих поисков...»



Аркадий Шилклопер, 2012 г. Фото: Анна Филиппева. «Джаз.Ру»

Альперин принадлежал к тому типу музыкантов, кому, по процитированным выше словам пианиста Льва Кушнера, удалось сделать себе имя и долгое время присутствовать на западном джазовом рынке благодаря тому, что они использовали в своей музыке русское (и не только русское) фольклорное наследие. Но были, конечно, и те, кто в начале 1990-х подался на Запад, но работал в эстетике джазового мэйнстрима. Из тех, кто поехал не в США, а в Европу, повезло немногим.

Одна из самых характерных печальных судеб русских джазовых эмигрантов — саксофонист **Вячеслав Преображенский** (1951–2017). Около четверти века он прожил в Швеции. Сам он шутил, что, кроме русских, никто не в состоянии произнести имя *Viacheslav Preobrazhenski* (так оно было записано в его документах), и поэтому коллеги в Швеции звали его VP или просто Slava.

Преображенский любил вспоминать, что его профессиональная карьера началась в 14-летнем возрасте. Он родился 30 сентября 1951 г. и в 1968-м уже «играющим» саксофонистом приехал в Москву из Кургана — поступать в музыкальное училище им. Гнесиных. В годы учёбы он был призван на военную службу, так что окончил курс только в 1974 г. В 1970-е он работал во множестве московских джазовых и эстрадных коллективов, а в начале 1980-х выступал в ансамбле **Юрия Маркина**, исполнявшем непростую авторскую музыку этого джазового композитора.

В первой половине 1980-х Вячеслав Преображенский был приглашён в Государственный камерный оркестр джазовой музыки п/у **Олега Лундстрема**.

В 1985 г. на ВФГ «Мелодия» был записан альбом «В стиле свинг» (вышел в 1986), на котором Преображенский играл в составе оркестра Лундстрема два развёрнутых соло — в пьесах «В стиле ретро» Виталия Долгова и «Почему» Сергея Терентьева. В 1992 г. альбом был переиздан в США на компакт-диске под названием «In Swing Time» небольшим аудиофильным лейблом *Mobile Fidelity Sound Lab*. Это настолько редкий релиз, что цены на компакт-диск с каталожным номером MFCD 881 могут достигать на вторичном рынке 500–600 долларов США. В своей рецензии на альбом известный американский критик Скотт Янов писал:

«Аранжировки щедро наполнены звучаниями медных инструментов и тщательно поддерживают солистов, из которых тенорист Вячеслав Преображенский наиболее талантлив».

Преображенский проработал у Лундстрема пять лет, гастролировал с оркестром в странах Азии, Африки и Европы. Параллельно он играл во многих московских малых джазовых составах, выступал на джазовых фестивалях по всему СССР.

Следующий этап его творческой жизни был связан с работой в оркестре «Современник» п/у Анатолия Кролла. В конце 1980-х «железный занавес» уже не отделял СССР от западного мира так плотно, как это было ещё в начале десятилетия; в Москву приезжало множество западных музыкантов, и Преображенский много играл с заезжими джазменами. Завязалось много международных связей, и в 1990 г. московский саксофонист благодаря этим связям впервые выехал на Запад — в Швецию, где участвовал в одном из стокгольмских отелей в концерте под громким названием «Джазовый саммит — встреча Востока и Запада». Среди участников, помимо ряда известных шведских музыкантов, был знаменитый американской басист Ред Митчелл, который с конца 1960-х жил в Стокгольме. В 1991 г. Преображенский пригласил его и жившего в Дании американского пианиста Хораса Парлана в Москву, где зарубежные джазмены участвовали в легендарном первом «московском джазовом пароходе» — поездке по Москве-реке на теплоходе «Советская конституция» с джазовыми музыкантами на борту — и дали вместе с Преображенским концерт в Доме композиторов.

Тогда же была сделана студийная запись, в которой Парлан, Митчелл и Преображенский исполняли джазовые стандарты и одну авторскую пьесу Парлана, а в первых двух треках с ними играл Русский камерный оркестр. Эта запись вышла на одном из первых постсоветских компакт-дисков, выпущенном фирмой грамзаписи *Sintez Records* в 1992 г., и оказалась всего вторым компакт-диском в каталоге этого впоследствии весьма успешного коммерческого лейбла, во главе которого стоит бас-гитарист рок-группы «Машина времени» Александр Кутиков — до этого «Синтез» выпускал только виниловые пластинки. Диск был ориентирован на западную аудиторию, так как в тогдашней России круг потребителей компакт-дисков был ещё слишком узок: главными форматами потребления музыки ещё были винил и компакт-кассеты. Поэтому на обложке, на

которой Парлан, Митчелл и Преображенский были сфотографированы на фоне баррикад перед московским Белым Домом в ходе августовского путча 1991 г., было только английское название — «We All Hope».



Обложка альбома «Джаз-квнтет Вячеслава Преображенского и Вячеслава Назарова», 1990 г.

Однако это была не первая запись Преображенского как лидера или со-лидера. В 1990-м и 1991 гг. на ВФГ «Мелодия» вышли два виниловых альбома под его именем. Первый был записан в 1989 г. ансамблем под названием «Джаз-квнтет Вячеслава Преображенского и Вячеслава Назарова». Вторым лидером был тромбонист и вокалист Вячеслав Назаров, участник ансамбля Николая Левиновского «Аллегро», вскоре уехавший в США и в 1996 г. погибший там в автокатастрофе. В записи альбома также участвовали тогдашний пианист оркестра

Лундстрема — Михаил Окунь, контрабасист «Аллегро» Виктор Двоскин и молодой ленинградский барабанщик Олег Бутман, вскоре тоже оказавшийся в США вслед за старшим братом, саксофонистом Игорем Бутманом. Альбом был выдержан в стилистике современного джазового мэйнстрима и включал три авторские пьесы тромбониста Назарова, одну — Двоскина и два стандарта.

Второй, записанный в 1990 г., вышел как сольная работа Вячеслава Преображенского и назывался «Ещё вчера...». Это была одна из первых на отечественной джазовой сцене попыток играть что-то вроде зарождавшегося в те годы «смут-джаза» — несложной, доступной самому массовому слушателю инструментальной поп-музыки, стилистически связанной с джазом. На этом альбоме Преображенский играл не только на теноре, но и на сопранино-саксофоне, а ключевым стилистическим элементом оказалось решение записать не живые барабаны, а синтезированную партию электронных ударных, что решительно склонило общий саунд альбома в сторону поп-музыки.

Однако 1991-й оказался не лучшим моментом для выпуска этой работы. Всего через несколько месяцев советские государственные сети распространения продукции фирмы «Мелодия» прекратили существовать, эпоха винила стремительно покатилась к закату, и пятитысячный тираж альбома оказался почти не распродан.

Впрочем, в это время Преображенский уже был занят совместными проектами с жившими в Швеции и Дании американскими музыкантами, а буквально

полтора-два года спустя и сам перебрался в Швецию — после того, как в 1992 г. выступил на крупном фестивале в Финляндии, *Pori Jazz*: там в рамках моды на всё русское был организован *Ultra Music Meeting*, в котором играли на одной сцене российские и европейские музыканты. В частности, в ансамбле Преображенского на втором саксофоне играл финский музыкант Юкка Перко, а на рояле, контрабасе и ударных — молодые москвичи Яков Окунь (*выше в этой же главе см. его воспоминания об этой поездке*), Игорь Иванушкин и Эдуард Зизак.

1993-й был, наверное, самым сложным годом для московской и — шире — постсоветской российской джазовой сцены. С 1992-го по середину 1990-х сотни музыкантов выживали только благодаря тому, что в свете «перестройки» и конца советского режима во многих странах всё ещё существовала кратковременная мода на всё русское, и многим квалифицированным джазменам из России удавалось найти работу в клубах, отелях, на круизных судах и других «прикладных сценах» соседних стран. Многие десятки артистов в этот период навсегда, или как минимум на долгие годы, покинули Россию в поисках новых творческих возможностей — и элементарного выживания. Среди них был и Вячеслав Преображенский.

В 1993 г. он сделал в Стокгольме свою первую запись в Швеции — альбом «*Russian Blue*», который вышел на местном лейбле *Gemini Records* годом позже. В записи участвовал Хорас Парлан, а также шведские музыканты — саксофонист Нильс Сандстрём, басист Стуре Нордин и барабанщик Ронни Гарднер. Однако большой музыкальной карьеры в Швеции у российского музыканта не получилось. В Скандинавии в 1990-е стремительно изменились векторы развития джазового искусства: от местных артистов ждали «нордического джаза» — меланхолической, медитативной музыки в стереотипах звучания продукции лейбла ЕСМ — или радикальной свободной импровизации, а для исполнения мэйн-стрима американского типа теперь предпочитали приглашать только американцев. Преображенский выпустил ещё два альбома со шведскими сайдменами, в 2000 г. («*Day By Day*») и в 2003 г. («*Nightfall*»), оба — на своём собственном крошечном лейбле *Dolphin Music*. Он также преподавал джазовую импровизацию и ансамбль в школе искусств *Kulturama* в стокгольмском пригороде Хаммарбю — разумеется, на шведском языке: он владел английским, шведским и финским. Время от времени музыкант приезжал в Россию для единичных выступлений. Последний раз, судя по всему, это произошло в октябре 2011 г., когда он был приглашён участвовать в VIII Международном фестивале «Российские звёзды мирового джаза». В тот год Анатолий Кролл, в оркестре которого когда-то играл Преображенский, проводил этот фестиваль в Московском театре эстрады.

Однако повседневный заработок саксофонисту на тот момент уже около десяти лет обеспечивало совсем другое занятие: в стокгольмском пригороде Ворбю у него была маленькая транспортная компания *Preo Express*, название которой явно происходило от усечённой формы его фамилии. Компания занима-

лась перевозками мебели и мелких грузов... Там, в Ворбю, он и умер в октябре 2017 г. в возрасте 66 лет после долгой болезни.

Таких историй в русской джазовой эмиграции довольно много, и они — тоже часть истории российского джаза...

На левом фланге. «Новый джаз» в постсоветской России

«Я видел будущее джаза, и его зовут Алексей Круглов», — написал в 2011 г. Дункан Хайнинг, корреспондент британского журнала *JazzWise*, когда впервые увидел живое выступление российского саксофониста во время первого турне Круглова по Великобритании с эстонским трио гитариста Яака Соояэра.

Довольно смелое заявление, особенно если учесть, что музыканту, о котором идёт речь, на момент написания статьи едва исполнился 31 год: для современного джаза возраст, прямо скажем, почти ещё юный.



Алексей Круглов, 2009 г. «Джаз.Ру»

Действительно ли Круглов был будущим джаза в 2011 г. — и остаётся ли им?

Российское джазовое сообщество не было единодушно в признании Алексея Круглова — не только как лидера своего поколения музыкантов, играющих «новую импровизационную музыку», но и как джазового

исполнителя как такового. Каждый раз, когда Круглов появлялся в контексте джазового мейнстрима, критиковавшие его джазовые пуристы неизменно отмечали, что его игра часто идёт вразрез со стереотипными приёмами «прямой» джазовой импровизации; что он использует слишком много приёмов «расширенной техники» и слишком мало стандартной импровизации по гармонической сетке; что он слишком увлекается необычными звуковыми эффектами, среди которых означенных пуристов слишком часто выводила из себя его игра в мундштук, не вставленный в саксофон, или в саксофон без мундштука, или в несколько саксофонов одновременно; что он издаёт серии скрипов, визга и хрипов вместо респектабельной и предсказуемой серии нот, хорошо вписывающихся в гармоническую структуру узнаваемого джазового стандарта, или, по крайней мере, в авторскую композицию, приятно напоминающую джазовый стандарт в традиционной стилистике, общепринято считающейся одним из стилей джазового мейнстрима. Короче говоря, значительная часть сообщества

джазового мэйнстрима в России отказывалась признавать (или принимать) приёмы и стилистические элементы джазового авангарда как часть джазовой эстетики в целом. Эта дихотомия — мэйнстрим против авангарда, — которая раздирала советское джазовое сообщество ещё в 1970–80 гг., доказала свою жизнеспособность в 2010-х — и почти единолично благодаря Алексею Круглову.

Однако в начале 2000-х, когда недавний выпускник всемирно известной джазовой программы Российской академии музыки им. Гнесиных искал свой путь на московской джазовой сцене, трудно было предсказать грядущую полемику вокруг его имени. Алексей Круглов не был «первым в классе», и его преподаватель в Академии, легенда российского джазового образования профессор **Александр Осейчук**, признавал, что юный Круглов был *другим*. Однако Осейчук помог ему освоить элементы импровизации на саксофоне, характерные для джазового мэйнстрима, и укрепить технику, первоначально основанную на академичном влиянии прежнего учителя Круглова в Государственном музыкальном училище эстрадно-джазового искусства — известного альт-саксофониста **Сергея Рязанцева**.

Проблема заключалась в том, что Круглов с самого начала не особо интересовался воспроизведением клише и стереотипов «прямолинейного» джазового исполнительства. Его восхищало в музыке всё экстремальное, всё находящееся вне привычных рамок, даже экстрамузыкальное — и междисциплинарные проекты на грани различных форм искусства: музыки, театра, декламации прозы и стихов, но не чистое музыкальное исполнительство. На Круглова повлиял — и в какой-то степени зачаровал его — **Сергей Курёхин**, покойный мастер хэппенингов и арт-провокаций. В междужанровой феерии Курёхина «Поп-механика» в 1980-х на сцене могло одновременно находиться несколько десятков или даже сотен человек: джазовые музыканты, рок-гитаристы, фолк-певцы, возрастные эстрадные звёзды 1960-х, танцовщицы, мимы, странно одетые модели, дрессировщики со своими животными, плюс (не раз!) хор Советской армии — и всё это входило и выходило из музыкального (точнее, событийно-звукового) потока (который не всегда удавалось определить как музыку), подчиняясь сложному дирижированию Курёхина, состоявшему из отчаянного жестикулирования, гримасничанья, дикого размахивания руками и гигантских прыжков на авансцене, означавших моменты *тутти*, когда все исполнители одновременно должны были произвести мощный взрыв звуков.

Круглов долгое время не пытался подражать Курёхину или повторять его проекты, но определённо следовал междисциплинарному подходу, на который повлиял ушедший из жизни в 1996-м экспериментатор из Ленинграда. Впрочем, в рамках образовательной программы фестиваля «Триумф джаза» 2022 г. Круглов показал в Московском музее современного искусства хэппенинг *«Ветры наречий, или Заветы Капитана»* — который был впрямую посвящён Курёхину и представлял собой всё, что нравится Круглову: он был основан на документальных текстах и фрагментах интервью Курёхина, а также поэме московского поэта и художника

Михаила Погарского «*Воскурение Курёхину*», которую читал сам автор. На скрипке в перформансе играла Анна Чекакина, чей отец Владимир Чекакин долгое время работал с Курёхиным — как сформулировал Круглов, «развивая новаторское направление джазово-импровизационно-перформативного театра».



Алексей Круглов, 2014 г. «Джаз.Ру»

Все составы, которые когда-либо возглавлял Круглов, единообразно носили название «Круглый бенд» (именно так, «бенд», хотя обычно по-русски пишут «бэнд») — и так называется любой состав Круглова: хоть трио, хоть квартет, хоть биг-бэнд.

Самая первая версия «Круглого бенда» появилась в 2000 г. Дмитрий Ухов, российский джазовый

критик и специалист по авангардной музыке, был особенно впечатлен свежей неортодоксальной музыкой Круглова и его энергичной, иногда душераздирающе энергичной, игрой — и выдвинул Круглова на премию «Джаз'Ухо», которую в 1998–2003 гг. присуждала недолго просуществовавшая Московская ассоциация джазовых журналистов, в категории «Открытие года». 21-летний саксофонист принял диплом на той же церемонии, что и 84-летний Олег Лундстрем, лидер самого долгоживущего джазового биг-бэнда страны, который получил награду в категории «Живая легенда».

Еще несколько лет потребовалось Круглову, чтобы доказать, что он достоин этой награды. Были и болезни роста, и целый ряд проектов, которые не удались, и ещё ряд — которые были встречены удивлением (по крайней мере, у большей части традиционной джазовой публики). Но некоторые зрители, особенно те, кто часто посещают междисциплинарные мероприятия в художественных галереях и центрах современного искусства, с энтузиазмом относились к проектам Круглова, особенно если они сочетали в себе хэппенинг, декламацию стихов и музыкальную импровизацию. Было несколько международных конкурсов за пределами России, где Круглов вдосталь попробовал свободной, раскованной игры с музыкантами извне его обычного круга творческого общения. Было несколько недель в Соединённых Штатах в 2004 г., когда Круглов был в составе первой в истории группы молодых российских музыкантов, направленных для интенсивного обучения в крупную американскую джазовую школу (Институт Брубeka при Тихоокеанском университете в Стоктоне, Калифорния) по программе «Открытый мир», спонсируемой Библиотекой Конгресса. А ещё были ранние альбомы Круглова: «Преображение» (*SoLyd Records*, 2002), состоявший только из нервной авторской инструментальной музыки Алексея, и «Я люблю» (*Art Jazz Records*, 2004) с более

неровным поэтически-музыкальным гибридом, посвященным одному из любимых русских поэтов Алексея — Владимиру Маяковскому.

Альбом 2008 г. «*The Music of Anxiety*» (SoLyd Records) был частью той же линейки, так как в него вошли его живые записи, сделанные в 2003–2005 гг., с таким же эклектичным стилем и крайне неравномерным уровнем исполнения.

Альбомы, закрепившие репутацию Круглова как оригинального исполнителя со своим голосом и собственными идеями в контексте современного джаза на грани авангарда, не были его альбомами в качестве лидера. В 2007 г. его пригласил в свой ансамбль ветеран советского джаза — один из тех, кто еще в 1960-х закладывал основы самобытного русского джаза под влиянием не только американских достижений, но и богатого наследия русской музыкальной культуры: Герман Лукьянов.

Декларативная независимость и самобытность Лукьянова не всегда помогали ему заводить чрезмерно много друзей в джазовом сообществе, но у него было множество учеников: за ним с интересом следовали музыканты помладше, которые проникались его оригинальными композиторскими идеями, его стремлением создавать музыку, которая была бы только его собственной и не повторяла бы известные американские модели (или, по крайней мере, не повторяла их слишком явно), и задействовать в джазовой идиоме богатое наследие русской музыки. Десятилетие за десятилетием Лукьянов, который никогда не был



«Каданс» в концертном цикле «Джаз.Ру — новый звук», 2010 г. Алексей Беккер, Герман Лукьянов, Макар Новиков, Алексей Круглов, Антон Залетаев, Александр Зингер. Фото автора. «Джаз.Ру»

по-настоящему ярким солистом на выбранном им инструменте — флюгельгорне (а позднее и на более низко звучащих редких духовых, таких как альтгорн и тенор-горн), всегда полагался в своих ансамблях на более молодых импровизаторов, которые интерпретировали его идеи и разрабатывали их глубже, чем он мог бы сделать это сам. В конце 2000-х композитор-ветеран, которому было уже под 70, заинтересовался игрой Круглова на альт-саксофоне (а также на редком бассетгорне) — резкой, тревожной, диссоциирующей, временами хаотичной, — и увидел новые богатые возможности использования этого яркого цвета в звуковой палитре новой версии своего ансамбля «Каданс».

Вот как сам Герман Лукьянов в 2011 г. рассказывал об этом в интервью заместителю главного редактора «Джаз.Ру» Анне Филиппевой:

«Вот, например, Алексей Круглов. Это человек, который вне ансамбля “Каданс” — на свободе, условно говоря, — занимается фри-джазом. Не то чтобы у него было раздвоение личности... Я бы сказал, что это двоебожие (смеётся). Идеалы фри-джаза у него уживаются с регулярной музыкой, которую он получает в “Кадансе”. Я имею в виду строго организованную музыку, основанную на гармонии, на квадрате. Но эта строгость вовсе не означает, что мы должны, как в диксиленде, обыгрывать только ноты, входящие в аккорд. Есть вольности, когда можно игнорировать гармонию, отойти от неё, но важно, чтобы не потерялось ощущение формы и развития гармонической структуры. Должен остаться лад как элемент, формирующий общий мелодизм. Но при этом политональность, полиметричность и просто звуковые краски вполне могут присутствовать. Он этим пользуется, и получается интересный микст. Алексей — это прибежавший из фри-джаза вольный казак, однако отдающий себе отчёт в том, где он находится, ощущающий гармонический план и с удовольствием работающий в этой организованной музыке. Причём он никогда не собьётся с доли, никогда не вылетит из квадрата, из гармонии...»

Круглов играл на двух альбомах Германа Лукьянова: «Чёрное и белое» (2CD, *Evergreen Jazz*, 2008) и «Постоянная величина» (АртСервис, 2010). В составе «Каданса» (в то время секстета), по сравнению с ранними сольными работами, слышен более глубокий, зрелый Круглов, который не только играет соло, но и увлеченно работает над общей картиной, расширяя и обогащая композиционные концепции Лукьянова.

Но что позволило Круглову действительно возмужать и повзрослеть в статусе в международном музыкальном сообществе — так это сотрудничество с бывшими участниками «Трио Ганелина», самого успешного авангардного ансамбля Советского Союза 1970-х и 1980-х гг. Работа с барабанщиком/перкуссионистом **Владимиром Тарасовым** показала Алексею, где лежат границы, на первый взгляд,



Вячеслав Ганелин и Алексей Круглов на Международных Днях джаза в Архангельске, 2018 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

свободной игры в дуэте — наиболее музыкально сложном ансамблевом формате импровизационной музыки. Два альбома, выпущенные на московском лейбле *SoLyd Records* в 2010 г. («*Dialogos*» и «*In Tempo*»), а затем двойной CD «Звуковые пространства», записанный вживую в Москве в 2011 г., но выпущенный *ArtBeat Music* только в 2015, хорошо документируют это сотрудничество. Тарасов также исполнял музыку собственного сочинения с биг-бэндовой версией «Круглого бенда», особенно на «Международных днях джаза в Архангельске» в 2017 г. Но наибольшее влияние на саксофониста оказала работа Круглова с другим участником прославленного трио — пианистом Вячеславом (Славой) Ганелиным.

Трио, как мы помним, прекратило существование в 1987 г., когда Ганелин уехал в Израиль. Лондонский продюсер Лео Фейгин, выпустивший на своём лейбле *Leo Records* более десятка альбомов с участием Ганелина, поддерживал с ним связь. Его лейбл процветал, выпуская гигантов американского фри-джаза (*Art Ensemble of Chicago*, Энтони Брэкстон, Сесил Тейлор и т.п.), а также их европейских коллег, таких как Эван Паркер. Но Лео надеялся ещё раз поработать с Ганелиным.

Момент настал в 2010 г., когда Алексей Круглов обратился к Лео и предложил несколько собственных записей. Его первый релиз на знаменитом европейском лейбле вышел в том же году под названием «*Печать времени*» и был записан в трио с бывшим барабанщиком джаз-группы «Архангельск» Олегом Юдановым и пианистом Дмитрием Братухиным из Санкт-Петербурга. Послушав запись, Фейгин, по его собственным словам, воскликнул: «*Вот истинный наследник эстетики Трио Ганелина*»; шесть месяцев спустя следующий релиз, «*Русская метафора*», был воспринят Лео как проявление «*большого таланта, который продолжает развивать традицию, начатую Трио Ганелина*». На этом

альбоме Круглов играет собственные композиции на огромном количестве инструментов: сопрано, альт, тенор и баритон-саксофоны; кларнет, бассетгорн, флейты, фагот, гобой и фортепиано, при прочной ритмической поддержке, которую обеспечивали контрабасист **Игорь Иванушкин** и барабанщик Олег Юданов.

Уроженец Ленинграда, спортсмен и переводчик Леонид Фейгин в 1970-е годы оказался в Лондоне и многим соотечественникам был долгие годы известен по эфиру «Русской Службы Би-Би-Си» под псевдонимом Алексей Леонидов. Параллельно он создал компанию «Лео Рекордс», в числе артистов которой были звёзды мирового джазового авангарда — кроме упомянутых выше, также Мэрилин Криспелл, Сан Ра, Реджи Уоркман и многие другие. Особое место в каталоге лейбла заняли советские музыканты — Вапиров, Курёхин, Ганелин, Тарасов, Чекасин, Саинхо Намчылак, Валентина Пономарёва, джаз-группа «Архангельск», «Оркестр Московских Композиторов», а уже в новом столетии — и музыканты новых поколений, которые для Лео олицетворял Алексей Круглов: он называл саксофониста *«самой яркой звездой новой музыкальной сцены в России и главным открытием Leo Records»*. В 2011 г. ветеран авангардного звукоиздания принял предложение Круглова запустить в России фестиваль артистов *Leo Records*. Фейгин выступал как публичное лицо фестиваля, а Круглов продюсировал мероприятие, в первый год прошедшее не только в Москве, но и в Архангельске и Санкт-Петербурге.



Вячеслав Ганелин, Алексей Круглов и Олег Юданов на Международных Днях джаза в Архангельске, 2018 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Самым важным для Круглова было то, что Фейгин убедил принять участие в первом *Leo Records Festival in Russia* Славу Ганелина, и что они смогли уговорить Славу сыграть в составе трио с Кругловым и барабанщиком Олегом Юдановым. Слова «новое Трио Ганелина» официально никогда не употреблялись, но нетрудно понять, что именно это имел в виду Круглов (да и Фейгин). Автор книги был свидетелем выступления трио Ганелин-Круглов-Юданов на первом фестивале *Leo Records* в Москве: 800-местный «Дворец на Яузе» (бывший ДК МЭЛЗ) был

переполнен, и публика очень тепло отреагировала на сложную, требовательную к слушательскому восприятию музыку на грани свободной импровизации и современной композиции.

Однако новое трио так и не «выстрелило», хотя оба его релиза на *Leo Records* были достаточно интересны: и двойной CD под названием «**Русская новая музыка в Китае: Ганелин / Круглов / Юданов Live in Shenzhen**», записанный на джазовом фестивале *Oct-Loft* в Шэньчжэне, КНР, в 2015 г., и «**Us**», записанный в московском Культурном центре «ДОМ» в том же году и выпущенный в 2016-м. Сенсации большого масштаба, подобной поездке *Ganelin Trio* в США в 1986-м, не случилось, но важность работы с Ганелиным для Круглова трудно было переоценить: легендарное трио оказало огромное влияние на Алексея, хотя он никогда не видел их вживую — ведь в 1987 г., когда трио распалось, ему было всего восемь лет. Однако он внимательно слушал их записи, и метод Ганелина — баланс на тонкой грани между композицией и импровизацией, или, вернее, метод коллективной импровизации по заранее выписанным структурам — стал методом, которому Круглов следовал в большинстве случаев, будь то его собственные ансамбли или его многочисленные совместные проекты — или, как теперь иногда говорят, «коллаборации».

Из этих совместных проектов следует выделить два. Первый — это дуэт Круглова со знаменитым немецким пианистом-импровизатором **Иоахимом Кюном**. Их выступление в Москве в 2012 г. было настолько творчески удачным, что они сразу же решили записаться вместе; Круглов арендовал одну из лучших в то время студий звукозаписи в Москве — бывшую Пятую студию ГДРЗ, и получившаяся у них очень эмоциональная и яркая запись была выпущена в 2014 г. известным немецким лейблом *ACT Music* под названием «**Kühn & Kruglov — Moscow**».

Другая «коллаборация», которой уже более десяти лет — сотрудничество не с одним музыкантом, а с ансамблем **Jaak Sooäär Trio** из Эстонии. Алексей и гитарист **Як Соояэр**, возглавлявший джазовую программу в Эстонской академии музыки и театра (бывшей Таллинской консерватории), познакомились в конце 2000-х, а в 2011 г. выпустили на *Leo Records* первый совместный альбом «**Karate**», записанный с эстонским трио Яака (басист **Михкель Мялганд** и барабанщик **Танел Рубен**). Российские и эстонские джазовые музыканты сотрудничали и раньше, в советское время — но совместный проект Круглова и Соояэра был первым в постсоветский период, и весьма плодотворным. Их альбом 2014 г. «**Могучая кучка**», вышедший на московском лейбле *ArtBeat Music*, был хорошо принят как критиками, так и публикой — как в Эстонии, так и в России, — и этот материал стал основой нескольких международных туров российского саксофониста с эстонским трио. Альбом был основан на темах русской классической музыки — мелодиях, написанных участниками «Могучей кучки», петербургского кружка пяти русских композиторов XIX века. Правда, использованы были темы только четырех композиторов из пяти: Милия Балакирева, Модеста Мусоргского, Алек-

сандра Бородина и Николая Римского-Корсакова. Отсюда типично русская ирония: в альбом была включена, наверное, самая известная тема Римского-Корсакова — «Полёт шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане», но ей был придан подзаголовок «Прости, Цезарь!» Так участники записи извинились перед пятым участником «Могучей кучки», чьи темы в альбом не вошли — Цезарем Кюи.



Яак Соояэр и Алексей Круглов в Москве, Клуб Алексея Козлова, 2015 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Были и другие совместные работы Круглова с трио Соояэра, но этот кроссовер джаза и классики с сильным привкусом авангарда в отдельных соло, наверное, можно назвать одной из самых доступных работ Круглова, подходящей для гораздо более широкой аудитории, чем только ценители свободной импровизации. Возможно, поэтому в 2020 г.

за «Могучей кучкой» на том же лейбле последовал выдержанный в том же ключе альбом «Чайковский», в котором российско-эстонский квартет играл темы Петра Ильича (который, кстати, в 1867–68 гг. два лета провёл на даче в эстонских городках Хаапсалу и Силламяэ), и — неожиданно, но ярко — «Арсенал», где интерпретации на грани джаз-рока и авангарда подверглись темы Алексея Козлова со ставших классикой советского джаза альбомов джаз-рок-ансамбля «Арсенал»: ведь и для Круглова, и для эстонских участников проекта это было общее прошлое, часть когда-то общего культурного пространства... Этот альбом был задуман как посвящение 85-летию легенды советского джаза и создателя советского джаз-рока и фьюжн; закономерно, что альбом спродюсировал Николай «Big Nick» Богайчук, который выпускал подавляющее большинство CD-изданий и переизданий Алексея Козлова за последние почти уже четверть века. Именно Козлов в своё время познакомил Биг Ника с создателями фонда *ArtBeat*, из деятельности которого выросли и нынешнее музыкальное издательство *ArtBeat Music*, и Клуб Алексея Козлова, где патриарх русского фьюжн достаточно регулярно выступает с нынешним составом своего «Арсенала» даже в тот момент, когда пишется эта книга — летом 2022 г.

Автор книги писал в своей рецензии на альбом «Арсенал» в 2020 г.:

«Круглов не был бы Кругловым, если бы даже на трибьютном альбоме не прозвучали его опыты с декламацией поэзии (на этот раз звучит “Незнакомка” Александра Блока). Автору этих строк включение

такого опыта в альбом с музыкой Алексея Козлова не показалось чужеродным — в конце концов, сам Алексей Семёнович много лет вынашивал планы большого музыкально-поэтического проекта, где сам читал бы стихотворные строки. Он в конце концов реализовал этот проект в конце 2000-х с московским трио **“Второе Приближение”** (альбом **“Обэриуты”**, вышедший только в 2018-м — опять-таки на *ArtBeat Music* и опять-таки при продюсерстве Николая Богайчука). И, кстати, именно атмосферная **“Незнакомка”** с её угрожающим басовым бурдоном подводит слушателя к финальному треку — бескомпромиссно фри-джазовой версии **“Опасной игры”** с первого винилового альбома **“Арсенала”**, записанного в 1977 г. (и выпущенного **“Мелодией”** только в 1979-м). В оригинале свободная импровизация (и то только трёх инструментов — сопрано-саксофона, электрогитары и фортепиано) звучала в отдельном эпизоде внутри 13-минутной сюитной формы, да потом ещё отзывалась угловатым авангардным эхом в соло лидера ансамбля на альт-саксофоне. У Круглова с Соояэром таким угловатым авангардным эхо музыки Козлова стала вся пьеса, уходящая в тревожную, опасную коду *ad lib* с трепещущим фруллато альт-саксофона... но разве 43 года назад Козлов вёл мысль не в том же направлении, которое он в своих нынешних комментариях к старым записям **“Арсенала”** называет **“сюрреалистической эстетикой”**?..»

В рамках обзора истории джазовой сцены в России постсоветского периода невозможно даже просто перечислить все направления деятельности Круглова. Он играет классическую музыку, экстремальную свободную импровизацию, с биг-бэндовой версией **«Круглого бенда»** — музыку современных российских джазовых композиторов; во время фестиваля **«Джаз Бишкек Весна»** в Кыргызстане (2015) он руководил **«Этно-джаз-лабораторией»**, которая объединила музыкантов-импровизаторов из нескольких стран Центральной Азии... Помимо всего прочего, Круглов не только музыкант — он актёр драматического театра, получил режиссёрское образование, и в ноябре 2021 г. на Камерной сцене **«Электротеатра Станиславский»** в Москве состоялась премьера его спектакля **«Два портрета»**, созданного по мотивам Лермонтова и Оскара Уайльда. Но во всем этом бесконечном потоке проектов, калейдоскопе стилей и невероятном количестве опубликованных записей есть ряд действительно достойных музыкальных проектов. Впрочем, если бы Круглов сосредоточился на нескольких избранных направлениях работы, сумел бы он противостоять тому давлению изнутри, тому непрекращающемуся творческому импульсу, которые заставляют его столь лихорадочно работать все эти долгие годы?

На **«левом фланге»** импровизационного искусства в России в постсоветскую эпоху продолжали, конечно, выступать и другие артисты — в том числе и из тех поколений, которые пришли на сцену уже после распада СССР. Некоторые

работают в Петербурге — например, саксофонист **Николай Рубанов**, барабанщик **Александр Рагазанов** или пианист **Роман Столяр**, переехавший в Северную столицу из Новосибирска, где много лет параллельно преподавал историю джаза в Музыкальном колледже им. Мурова и участвовал в проектах в области свободной импровизации с барабанщиком **Сергеем Беличенко** и другими партнёрами (кстати, Столяр в 2010 г. написал первое в России учебное пособие по этому виду импровизационного искусства — *«Современная импровизация. Практический курс для фортепиано»*).

А некоторые живут и выступают в Москве.

Специализированных площадок для их выступлений было не так много, но, в целом, достаточно для поддержания деятельности сцены «нового джаза» — менее многочисленной, чем в 1980-е гг., но в целом более качественной. В Санкт-Петербурге это отчасти клуб *JFC*, который не чурается авангардных концертов в своей программе, и — главным образом — *«Музей звука»* на Лиговском проспекте (бывшая «Галерея экспериментального звука»). А в Москве с 1999 г. работает **Культурный центр «ДОМ»** — главная столичная концертная площадка для музыки вне мэйнстрима. В 2019-м «ДОМ» отметил своё 20-летие. Его основатель, новоджазовый промоутер **Николай Дмитриев**, глава нашумевшей в 1990-е авангардной антрепризы «Длинные руки», которая — первое время совместно с Сергеем Курёхиным — проводила важный для той эпохи цикл ежемесячных концертов «нового джаза» в Центральном доме художника, — безвременно ушёл из жизни в возрасте 49 лет в 2004 г., но дело его жизни продолжили соратники. «ДОМ» не специализируется исключительно на «новом джазе»: да, там выступают музыканты со всего мира, которые играют и старомодный уже фри-джаз, и более современный «фри-импров», и пограничные с джазом кроссовер-стили между современной академической и импровизационной музыкой, вплоть до академического минимализма — но в программе «ДОМа» можно встретить и этно-джаз, и чистый фольклор разных стран (от российского до центрально-азиатского, далее везде), и электроакустику, и «нойз», и авангардную электронику, и авант-рок... да мало ли что ещё. Именно в «ДОМе» в 2000 г. состоялся первый концерт «Круглого бенда» **Алексея Круглова**, и именно в «ДОМе» Круглов в феврале 2020-го отмечал 20-летие своего коллектива... 200-местный зал «ДОМа» вмещает, вероятно, не всех ценителей этих узконишевых направлений в Москве, но за почти уже четверть века работы обоснованно считается центральной площадкой для экспериментальных музыкальных направлений в российской столице.

Центральной, но не единственной: когда в 2017 г. **Клуб Алексея Козлова**, ранее работавший в стилобате одного из корпусов спорткомплекса «Олимпийский» на проспекте Мира, въехал в новое здание на старинной улице Маросейка, «левый фланг» и там нашёл себе место в программе. В здании на Маросейке работают три сцены «Клуба Алексея Козлова» на трёх разных этажах (а в 2022 г. на



«Второе приближение» на Международных Днях джаза в Архангельске, 2018 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Мясницкой, неподалёку, открылась и четвёртая — камерная, акустическая): на сцене *The Beat* на втором этаже здания идут джазовые джемы; на основной сцене клуба на третьем этаже представлена полистилистика — от джаз-рока и фьюжн до этно и современного камерного джаза, и от ярких молодых отечественных музыкантов до интересных международных «привозов» и выступлений ветеранов российской джазовой сцены, прежде всего самого «патрона», давшего клубу своё имя — саксофониста Алексея Козлова, который с нынешним составом «Арсенала» играет там по пятницам. А в Мансарде, выше основной сцены, в цикле *Trane Zen Art* по понедельникам (и иногда вне циклов в другие дни) идут концертные программы коллективов широкого спектра «нового джаза» — от основанного на моделях полувековой давности фри-джаза до современной спонтанной импровизации. В другие дни в Мансарде на сцене можно увидеть, например, Анастасию Лютову и «Лютый бэнд», или молодёжные коллективы популярного в Европе направления джаз-мануш («цыганский джаз»), или блюз-рок, или джаз-фанковые проекты саксофониста Николая Моисеенко — ещё одного российского джазмена, окончившего и РАМ им. Гнесиных, и бостонский колледж Бёркли. Это, разумеется, далеко не весь спектр стилистического многообразия программ Клуба Алексея Козлова.

Именно в Клубе Алексея Козлова, например, отмечало в 2018 г. своё 20-летие трио «Второе приближение». В предпоследний год прошлого века, когда оно было создано, и в Европе, и в России уже угасла популярность советского джазового авангарда, имевшая место на волне моды на всё советское и авангардное в конце 1980-х гг. Казалось, все творческие силы в Москве в те годы были направлены либо на мэйнстрим, либо на фьюжн. Но вот в октябре 1998-го случилась встреча трёх музыкантов... Андрей Разин — выпускник отделения композиции Московской консерватории, обладавший притом и импровизационными

навыками джазового пианиста; Татьяна Комова — специалист по инструментальному пению с обширным опытом исполнительницы цыганской песни, получившая звание заслуженной артистки России за выступления в легендарном дуэте «Ромэн»; и, наконец, Игорь Иванушкин, опытный джазовый бас-гитарист и контрабасист, игравший со множеством звёзд джазовой сцены. Родилось трио «Второе приближение», с первого же альбома («Пьеро», *Boheme Music*, 1999) показавшее себя как открытый проект: уже в той первой записи участвовали гости — валторнист Аркадий Шилклопер, перкуссионисты Иван «Вано» Авалиани и Валерий Алхасьянц, трубач Владимир Галактионов...

На фестивалях за пределами России они выступают под англоязычным названием **The Second Approach Trio**. Ансамбль тяготеет не столько к свободному музицированию, сколько к тому, что европейские музыканты называют «компровизацией», т.е. синтезом композиции и импровизации. «ВП» последовательно придерживаются идеи композиторско-импровизационного подхода к авторской музыке, стилистика которой не фиксирована, а определяется конкретной художественной задачей и может включать элементы фольклора, современной академической музыки, джазового мэйнстрима, свободной импровизации, а на сцене — и музыкального театра. Разин, академически подготовленный композитор, отвечает в ансамбле за непростую форму и при этом — сильный пианист-импровизатор; Комова — носитель не только фольклорного начала, но и знаток техники инструментального вокала; а Иванушкин тяготеет к джазовому драйву и поиску новых выразительных средств контрабаса.

Среди тех, с кем они делали совместные проекты за два десятилетия — саксофонисты Майк Эллис (США), Юрий Яремчук, Алексей Козлов, Алексей Круглов, барабанщики Клаус Кугель (Германия) и Пётр Ившин, тромбонист Роузвелл Радд (США) и другие. За эти годы «Второе приближение» выступало на фестивалях в России, Литве, США, Польше, Германии, Австрии, Финляндии, Болгарии, Венгрии, Норвегии, Израиле, Китае... В дискографии трио на момент написания книги было 14 альбомов. Большая часть записей выходила на российских независимых фирмах звукозаписи, один диск — в Германии, а в 2010 г. началось сотрудничество с известным британским лейблом *Leo Records*, который выпустил три работы «ВП» — «*Event Space*» (2010, включен в список лучших альбомов года по версии нью-йоркского портала *AllAboutJazz*), «*Pandora's Pitcher*» (2011) и «*Beeswing*» (2012). В 2015 г. трио представило свои программы в цикле концертов современного джаза в венгерском Шарваре (Венгрия) и на V международном *Oct-Loft Festival* в Шэньчжэне (Китайская Народная Республика)...

Особую роль в их истории сыграло знакомство с легендарным американским пианистом Дейвом Брубеком. В 2009 г. *The Second Approach Trio* выступало в США. Сначала состоялась нью-йоркская презентация нового альбома «*The Light*» (*SoLyd Records*, 2009), записанного в Москве в 2007-м при участии



Обложка альбома «A Day For Dave» (перездание 2018 г.)

легендарного американского тромбониста Роузвелла Радда. Совместный концерт с Раддом прошёл в студии *Ibeam* (Бруклин), а затем трое российских музыкантов отправились выступать на *Xerox Rochester International Jazz Festival* — крупном международном джазовом фестивале, который проходит в городе Рочестер, на севере штата Нью-Йорк. Там у них состоялось четыре концерта на двух сценах. На том же фестивале выступал и Дейв Брубек. Впечатлённые выступлением патриарха джазовой сцены,

музыканты передали 89-летнему пианисту свои собственные записи. Уже после возвращения в Москву пришло ответное письмо:

«Дорогие участники трио “Второе приближение”!

Я слушал ваш диск на пути из Рочестера домой в Коннектикут. Мне кажется, что ваше трио — самая восхитительная группа из тех, что я слышал за последнее время. Я делаю копии вашего диска, чтобы подарить моим сыновьям-музыкантам и преподавателю моего Джазового института в Тихоокеанском Университете в Калифорнии. Подумать только, я, как вы говорите, оказал влияние на вашу группу! Разве что тем, что я верю: нужно честно отображать собственную культуру, и весь мир может быть интегрирован в джаз. Нет смысла или необходимости звучать как кто-то ещё. Я уверен, что каждая личность, каждый ансамбль уникальны, или должны быть уникальны, и я восхищён тем, что слышу в вашем “Втором приближении”. Это не просто альтернатива, второй — иной — подход (по-английски *approach* — и “приближение”, и “подход”. — К.М.), это правильный подход: вы черпаете из собственно источника и рассказываете собственную историю. Поздравляю вас!

Искренне ваш Дейв Брубек».

В результате в 2015 г. у «Второго приближения» вышел на лейбле *ArtBeat Music* альбом «A Day For Dave» с глубоко интерпретированными композициями Брубекса — или, скорее, посвящениями темам его легендарных песен.

В 2017 г. последовал новый поворот — CD-альбом «*Rezi Vár*», выпущенный московским рекорд-лейблом *Fancymusic*: он был записан в режиме спонтанного музицирования и навеян впечатлениями от ландшафтов Венгрии, где трио провело немало времени в городке Рези Вар.

К 20-летию трио лейбл *ArtBeat Music* выпустил «Ось времени», коллекционный 4-дисковый бокс-сет «Второго приближения» — переиздание «*A Day For Dave*» в новом дизайне и два диска с избранными композициями ансамбля «*Selected Works Vol.1 & Vol.3*». Четвёртым диском, выпущенным и отдельным изданием, стал новый релиз «Обэриуты» — музыкально-литературная программа, в которой вместе с трио выступает легенда советского джаза саксофонист Алексей Козлов, по инициативе которого и возник этот проект. В 2008 г. Козлов предложил Андрею Разину и его трио создать спектакль «Юмор абсурда», основанный на стихах Николая Заболоцкого и Николая Олейникова, имевших отношение к «обэриутам» — содружеству поэтов ОБЭРИУ («Объединение реального искусства», 1927-й — начало 1930-х). Алексей Козлов и «Второе приближение» — разные поколения, разные мировоззрения, но им удалось глубокое и парадоксальное взаимодействие.



Обложка альбома «Обэриуты» (2018)

к идее, не оставлявшей меня многие годы: создать музыкально-литературный спектакль на основе поэзии обэриутов...»

Последним, кроме фестиваля артистов «Лео Рекордс», джазовым фестивалем, в программах которого последовательно представлен отечественный «новый джаз», остаются «Международные Дни джаза в Архангельске», о котором я уже рассказывал в главе о советском джазовом авангарде 1970–80-х. Во главе его стоит теперь гитарист Тимофей Дорофеев, участвовавший в 1990-е в последних проектах лидера архангельской джазовой сцены саксофониста Владимира Резицкого (1944–2001). Объясняя нынешний баланс сил в программе фестиваля, Тим рассказывал в 2021 г. в интервью для фильма «ДЖАЗ 100»:

«Фестиваль в 2017-м вернулся к своему прежнему названию “Международные дни джаза в Архангельске”. Мы сохраняем в программе креативную часть, где обязательно даём возможность показать

Алексей Козлов писал об этом перформансе для «Джаз.Ру»:

«Раньше я уже пробовал осуществить эту идею с “арсенальцами”, но ничего не получилось: [тогдашние] коллеги по “Арсеналу”, при всём их таланте, сделаны из другого теста. И вот в 2007-м я попал на концерт трио Андрея Разина “Второе приближение”... Услышав их музыку, поражающую мелодичностью, а с другой стороны — политональностью, я вернулся

авторскую музыку, этно-джаз, свободный джаз, экспериментальный... То, что было заложено Резицким. Но мы это делаем, конечно, по-своему. Понятно, что нужна и коммерческая составляющая, нужно оккупать фестивали, это немаловажный момент. Но для меня лично всегда основное — это творчество. Музыкант должен показать что-то своё, интересное — а более коммерческое, я думаю, можно сделать на других площадках, на других фестивалях.

Программы “Дней джаза” всегда завершала джаз-группа “Архангельск”, а Владимир Резицкий в своей музыке очень много опирался на северный фольклор. Ту же самую линию продолжает наш “Арт-ансамбль” или “Арт-квартет”...»



«Арт-ансамбль» и кларнетист Симон Вирш на Международных Днях джаза в Архангельске, 2021 г. Фото: Наталья Кравченко. «Джаз.Ру»

Да, каждый год «Дни джаза» завершает выступление «Арт-ансамбля» — или «Арт-квартета», как он называется, когда на сцене находится только его ядро: сам Тим Дорофеев на электрогитаре и три бывших участника джаз-группы «Архангельск» — поющий флейтист Константин Седовин, барабанщик Олег Юданов и басист Николай Клишин. Но в фестивальной ситуации это чаще «Арт-ансамбль», к которому присоединяются и архангельские, и приезжие солисты: в последние годы это были, например, московский саксофонист Алексей Круглов; ветеран ленинградской авангардной сцены, живущий уже 35 лет в Болгарии — саксофонист Анатолий Вапиров; фольклорный певец Сергей Старостин, много работавший и в новоджазовой идиоматике; эстонский пианист-импровизатор Тыну Найссоо; живущий в Санкт-Петербурге швейцарский кларнетист Симон Вирш и т.д.

«Арт-квартет», конечно, иногда выезжал из Архангельска, но в основном услышать их можно было в родном городе на «Днях джаза», где ансамбль всякий раз оказывался в роли хоум-бэнда, усиленного архангельскими или приезжими

солистами — что и неудивительно, учитывая, что Дорофеев с момента запуска в 2011 г. «Фестиваля Владимира Резицкого» (который в 2017 г. снова стал «Днями джаза») остаётся арт-директором фестиваля и ему нужно предоставлять ярким приезжим солистам адекватный ансамбль, разбирающийся и в современной импровизационной музыке, и в фольклоре.

Ситуацию изменила осень 2018 г., когда «Арт-квартет Тима Дорофеева» победил в первом сезоне телевизионного конкурса (или, как теперь принято говорить, «телепроекта») «Квартет 4x4» на телеканале «Россия К» (бывшая «Культура»). Квартет архангельских импровизаторов узнала вся страна (ну, тот один процент всей телеаудитории, который вообще смотрит канал «Россия К»). Последовали приглашения на фестивали и филармонические площадки. Квартету срочно нужен был альбом. И он появился: в 2019 г. издательство *ArtBeat Music* выпустило альбом «На солнечном исходе».

Запись фиксировала концертную программу архангельского коллектива периода победы в телевизионном конкурсе. Тематизм чаще всего напоминает о мотивном движении северных, поморских русских народных песен: даже название альбома — это на самом деле часть названия записанной в Терском районе Мурманской области поморской свадебной песни «На солнечном исходе, на вугреви». Холодноватый северный колорит звучания ансамбля (избегаю слова «квартет», так как в записи участвовал ряд приглашённых музыкантов, так что звучит почти всё время квинтет, а то и секстет) уравнивается эмоциональным, ярким характером протяжённых инструментальных соло, почти всегда имеющих ладовую природу. Ансамбль избежал соблазна включить в ткань альбома фрагменты подлинных фольклорных песен (что они, кстати, делают регулярно, когда выступают с солистами-вокалистами) — даже когда Константин Седовин солирует как вокалист, а не как флейтист, мы слышим «инструментальное пение», а не песенный вокал или скэт. Но при этом практически каждый номер развивается от песенной формы, от пространного развития инструменталистами первоначальной темы-попевки, а не от сюитности или программности, и соло самого Дорофеева часто включают элементы его опыта как блюзового гитариста, а не только как практика современной джазовой импровизации. Альбом удачно документирует современный этап развития региональной архангельской сцены импровизационной музыки, всегда стоявшей на российской сцене несколько особняком и клонившейся, скорее, к североевропейским фолк-джазовым экспериментам. Зрелая, эмоционально богатая работа, взывающая к широкому слушательскому кругозору: вряд ли её стоит рекомендовать коллекционерам джазового мейнстрима, а вот слушатель со склонностью к фьюжн, этно-джазу, «стилю ЕСМ» и т.п. найдёт в этом альбоме немало интересного для себя.

Есть у российского «нового джаза» и ещё более радикальное крыло — музыканты, пришедшие к авангардной импровизации не из джаза, а из рок-музыки,

из академического авангарда и с электронной экспериментальной сцены. Их достаточно много. Но, боюсь, в рамках обзора истории российского джаза они оказываются за пределами стилистических рамок повествования...

Молодая российская сцена: направления и лидеры

Ветераны советской джазовой сцены вплоть до 2020-х доминировали на джазовой сцене России — по крайней мере, в том, что касается выступлений на местных джазовых фестивалях. Ведь прошло всего 30 лет с тех пор, как распался Советский Союз, а джаз славится долголетием многих практиков искусства — как творческим, так и физическим. Однако за последнее десятилетие появилось целое поколение джазовых музыкантов, которые никогда не играли в советское время — просто потому, что были для этого слишком молоды. Именно они представляют настоящее и будущее джазовой сцены в России.

Некоторые из них уже вышли за рамки отечественной сцены и уже сейчас могут быть отмечены как вклад России в международный джазовый континуум. Во втором десятилетии XXI века на российской джазовой сцене явно произошёл диалектический переход количества в качество: появились солисты и ансамбли мирового уровня, обладающие собственным, не заимствованным лицом — и при этом в их музыке ясно слышно, что это играют музыканты из России. Это поколение русских джазменов не просто овладело всей суммой знаний и умений, которые требуются в мировом джазовом искусстве в новом столетии: они умеют пропустить все эти знания через себя — и сыграть не копию великих мастеров прошлого, а собственную музыку. А поскольку джаз — это музыка личностей, то играют они, фактически, сами себя.



Игнат Кравцов, Евгений Лебедев, Антон Ревнюк.
«Джаз.Ру»

Это и Алина Енгибарян, и Анастасия Лютова, и Евгений Побожий, и Сергей Долженков, о которых я писал выше. В определённой степени это и Алексей Круглов. Но это и ещё ряд ярких артистов, о которых обязательно нужно сказать — например, московское LRK Trio.

Название явно «экспортное», потому

что иностранцы вряд ли смогут произнести «Лебедев-Ревнюк-Кравцов» и тем более запомнить это сочетание звуков. И действительно, в 2017–2020 гг. трио

(пианист Евгений Лебедев, басист Антон Ревнюк и барабанщик Игнат Кравцов) вошло в обойму самых экспортируемых российских джазовых ансамблей: на их гастрольной карте последовательно появились Бельгия, Нидерланды, Польша, Эстония, Швейцария, США, Япония, Южная Корея, Португалия, Германия, Великобритания и Норвегия, плюс выступления на множестве российских фестивалей и концертных площадок.

В 2017 г. у трио вышел первый международный альбом «*If You Have a Dream*», который сразу же получил хорошую прессу по всему миру. В России альбом «Если у тебя есть мечта» выпустила компания *Butman Music Records*, а на мировом рынке её представляет норвежский лейбл *Losen Records*. Российским союзом музыкальных критиков альбом был назван «Джазовым альбомом года», был представлен в списке рекомендованных записей содружества европейских джазовых журналов — *Europe Jazz Media Chart*, а затем принёс российскому ансамблю «Специальную награду жюри» в джазовом конкурсе *Made in New York*.

Большая часть музыки трио — авторская. Её пишут все три участника ансамбля, но самый плодovitый композитор в составе *LRK Trio* — пианист Евгений Лебедев. Он родился в Москве в 1984 г., ребёнком играл русскую народную музыку на аккордеоне, побеждал на исполнительских конкурсах, но на рояле начал специализироваться только в 15 лет — потому что полюбил джаз. Выпускник Российской академии музыки им. Гнесиных и самой известной в мире американской джазовой школы — колледжа Бёркли в Бостоне, Лебедев побеждал на международных джазовых конкурсах как пианист, но именно его композиторские работы выделяют его среди других талантливых исполнителей.

Самый опытный в трио — басист Антон Ревнюк, хотя бы потому, что старший. Он родился в Самаре (в то время Куйбышев) в 1975 г., учился в Москве у выдающегося педагога-контрабасиста Анатолия Соболева, выступал в Нью-Йорке с саксофонистом Анатолием Герасимовым и на Монреальском джаз-фестивале в Канаде с ансамблем пианиста Игоря Бриля. В составе трио пианиста Якова Окуня он в начале 2000-х работал на российской сцене со множеством американских гастролёров, среди которых были саксофонисты Донни Маккаслин, Крэйг Хэнди, Джонни Гриффин, трубач Александр Сипягин и др.

Барабанщик Игнат Кравцов (р. 1986) — из Екатеринбурга, много играл там самой разной музыки, от джаза до рока, пока в 2013 г. не оказался в Москве. Работа с Лебедевым и Ревнюком по-новому раскрыла Игната как универсального барабанщика, способного и представить в ансамбле собственную музыку, и творчески реализовать захватывающе сложные идеи своих партнёров. Помимо *LRK Trio*, он играет в известной инди-рок-группе *Therr Maitz* и руководит собственной прог-рок/фьюжн группой *Amber Sept*.

LRK Trio — вовсе не обычное джазовое трио с пианистом. И дело тут даже не в том, что это открытый состав, с которым на сцену, в зависимости от решаемых

творческих задач, может выйти и струнный квартет, и приглашённые солисты — певцы, инструменталисты, целые ансамбли. И не в том, что Лебедев в ансамбле играет не только на рояле, но и на электронных клавишных, и на аккордеоне, Ревнюк — один из немногих джазовых басистов в стране, кто на одинаково высоком творческом уровне владеет и акустическим контрабасом, и электрической бас-гитарой, а Кравцов привносит в звучание ударной установки множество самых современных тембральных эффектов и ритмических идей. Дело в том, что трио, оставаясь на твёрдом основании джазового искусства, органично сочетает в своей музыке элементы множества других видов музыки — и академической, и современной. Их музыка непросто устроена, но это не сложность ради сложности, это просто огромное мастерство в реализации ярких музыкальных идей. И над этими идеями доминирует щедрое мелодическое богатство, которое не даёт слушателю забыть, что играет ансамбль из России, чья музыка основывается на богатейшем наследии русской музыкальной культуры — наследии, которое продолжает влиять на развитие музыки по всему миру и по сей день. *LRK Trio* — очень современный коллектив: в их музыке нет музейности, она всегда звучит как музыка именно двадцать первого столетия, но стоящая на мощном фундаменте известной всему миру российской музыкальной культуры, органично вплетённой в мировую сцену, но не теряющей собственного лица.

Двойная дистрибуция продолжалась и у следующих релизов «LRK Трио»: в 2018 г. вышел вдохновлённый гастролями в Японии альбом «*Urban Dreamer*» («Городской мечтатель»), а в 2020-м — «*Memory Moment*» («Мгновение памяти»).



Обложка альбома «*Memory Moment*»

Как и дебютную работу 2017 г., их выпустила для всемирного рынка норвежская компания звукозаписи *Losen Records*, а на рынке России и СНГ альбомы представляет лейбл *Butman Music Records*.

В 2021 г. *LRK Trio* стало первым российским коллективом, выступившим на самом статусном профессиональном джазовом мероприятии в мире — выставке-ярмарке *Jazzahead!* в Бремене (Германия).

В рецензии на альбом «*Memory Moment*» (2020) автор книги писал:

«Если у России есть сейчас узнаваемый джазовый экспорт — а он в последние годы, конечно, есть — то *LRK Trio* находятся на острие этого направления... За годы работы направление их поисков не изменилось, но уточнилось и усложнилось. Стало меньше интонаций русской

песни, но общий русский мелодический колорит никуда не ушёл — в конце концов, именно он определяет стилистическое своеобразие *LRK Trio*, причём это не колорит частушки, но общая “благородная” линия русской музыки — мелодическая линия, условно говоря, Глинка — Мусоргский — Чайковский — Рахманинов (а, впрочем, временами, скорее, Прокофьев). Стало больше урбанизма, программности, больше электронных звучаний и современных ритмических решений... В новом альбоме заметно выросла роль синтезаторов — и надо отметить, что Евгений Лебедев явно глубоко изучил современные тенденции и использует не только синтезаторные “пэды” (гармоническое заполнение) и одноголосные соло, но и гораздо более сложные структуры — автоматизированные аккордовые арпеджио, полифонические построения, многослойные, почти симфонические звуковые конструкции, причём зачастую со вплетённым в них тембром акустического рояля, который остаётся его “главным калибром”. Именно роялю он чаще всего поручает изложение и развитие темы, и благодаря сочетанию звучания классического рояля, опоры на ровные 16-е длительности в партиях ударных и ярко синкопированные акценты в совместном построении гармонической ткани роялем и контрабасом временами возникает ощущение стилистической близости к скандинавским “пауэр-трио” начала 2000-х. Что ж, сложно отрицать влияние направления, самым популярным представителем которого был покойный Эсбьорн Свенссон, на всю европейскую сцену последних двух десятилетий. Но вот уж чего нет в новом альбоме, так это подражания: музыка трио глубоко оригинальна и при этом сохраняет узнаваемо русский колорит. Символично, что в самой “русской” по колориту пьесе, единственном треке с однозначно русским названием (“*Petrushka*”), самое отчаянно-русское, на разрыв рубахи на груди, соло играет единственный на всём альбоме приглашённый солист — и это польский саксофонист **Гжех Пиотровский**, в составе международного оркестра которого Лебедев, Ревнюк и Кравцов выступали как ритм-секция в 2018 г. в шоу-кейсах европейского джаза на форуме *Jazzahead!* в Бремене.

...По многоплановости, тембровому и ритмическому разнообразию звучания граничащая с современным прог-роком, работа эта тем не менее остаётся на джазовой стороне — вот только это никоим образом не джазовый мэйнстрим, это современный полистилистический джаз; причём, во-первых, это всемирная музыка двадцать первого века, а во-вторых — музыка безусловно российская по происхождению. Противоречие? Ничуть. Глобальность этой музыки определяется её укоренённостью в национальной культуре. Оторвись от корней — быть может, выиграешь в сиюминутном успехе, но в перспективе лет и десятилетий

останешься в утекающем потоке безликого конвейерного производства. Но “чтобы стоять”, и стоять прочно, имея возможность привлекать слушателей и год, и десять лет спустя, заметно выделяться в мировом культурном ландшафте — по меткому выражению поэта, нужно “держаться корней”. На своём новом альбоме LRK Trio делает это как нельзя лучше».

Композитор, бэндлидер, педагог и продюсер Анатолий Кролл, который поддерживал развитие пианиста Евгения Лебедева с первых лет его появления на сцене, сказал о нём в 2018-м:

«Евгений Лебедев — это музыкант, который учился у всего мира, но сделал себя сам».

Лебедев — не просто один из самых ярких джазовых музыкантов своего поколения: он — член Московского Союза композиторов и преподаватель Академии джаза Игоря Бутмана, проводит семинары, учебные курсы и мастер-классы, сотрудничает с Институтом музыки *Lanote* — новым образовательным центром в Москве.

В интервью, опубликованном «Джаз.Ру» после того, как Евгений первым из российских джазовых пианистов стал в 2021 г. «артистом Yamaha», музыкант говорил:

«Честно говоря, не знаю, можно ли назвать призванием то, о чём мечтаешь с детства и к чему стремишься. Для меня это скорее мечта! Ведь я начал заниматься фортепиано и джазом достаточно поздно по профессиональным меркам — в 15 лет, а до этого учился в музыкальной школе как аккордеонист. Но желание было сильнее здравого смысла, и хорошо, что я тогда не осознавал всех рисков и трудностей, ведь ни разу с тех пор не пожалел. А само решение я принял, посетив в Доме композиторов концерт, который организовывал **Юрий Сергеевич Саульский**. На афише было написано: “Молодые играют джаз”. После этого вечера я не спал несколько ночей и решил, что если и буду продолжать играть музыку, то только такую.

Чем больше занимаюсь джазом, тем больше осознаю, что музыка — это не ноты. Музыка — это энергия. И именно в ансамбле особенно чувствуешь этот обмен энергией между артистами и публикой. Здесь происходит невербальное общение, и музыкальная беседа способна завести вас очень далеко. Ноты, конечно, тоже важны, но только если в них есть энергия.

Активно преподаю уже лет пятнадцать, хотя совсем не собирался этим заниматься. Более того, даже опасался, и сам никогда бы не начал, если бы не спрос: не стал отказывать желающим учиться и по-

степенно втянулся в процесс, так как понял, что сам благодаря этому развиваюсь. Вот уже три года я являюсь преподавателем **Академии джаза Игоря Бутмана** и получаю огромное удовольствие от процесса. Самая распространённая трудность у учеников — это, пожалуй, неуверенность в своих силах. Конечно, я могу назвать много других, чисто технических трудностей; но неуверенность, думаю, самая важная, так как тянет за собой все остальные. Сам себя не считаю очень уж уверенным человеком, но именно музыка и помогает обрести уверенность и закалить волю.

Первокурсникам в Академии джаза я всегда даю сначала письменное задание, где студенты должны описать, зачем они хотят заниматься джазом, к чему стремятся, какие у них глобальные и обозримые цели и что им может помешать в достижении этих целей. Пожалуй, написать такое эссе я бы посоветовал и начинающим музыкантам. Мне кажется, это вообще важно для творческого человека. Нам необходимо понимать, куда и как двигаться в творчестве, а не просто плыть по течению...»



Евгений Лебедев, Игнат Кравцов, Антон Ревнюк на объединённом российском стенде на выставке-ярмарке Jazzahead! в Бремене (Германия), 2018 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

В сходном с «ЛРК Трио» направлении, но в иной композиторской эстетике работает и **Трио Дмитрия Илугдина** (международное название — **Plugdin**

Трио). Это пианист Дмитрий Илугдин, барабанщик Пётр Ившин и контрабасист Виктор Шестак.

«Моя цель — играть на фортепиано так, чтобы донести до слушателя всё, что хочется высказать», — говорит лидер коллектива, композитор и пианист Дмитрий Илугдин, благодаря которому трио стало одним из самых ярких акустических составов нашей страны. Дмитрий появился на большой джазовой сцене в 1998 г. как участник очередного нового состава «Арсенала» Алексея Козлова, с которым он в результате проработал более 10 лет. Записал он с Козловым и дуэтный альбом в стилистике «кроссовер» — «Переосмысленная классика» (*ArtBeat Music*, 2012). В конце 2000-х у Дмитрия появился совместный проект с коллегой по «Арсеналу» — басистом Евгением Шариковым, группа **Vision of Sound**, с которой он записал два альбома в стилистике фьюжн. Были у него совместные работы и с саксофонистом Олегом Киреевым, и с другими музыкантами... Но у пианиста зрело решение создать собственное трио.

Дебютная запись Трио Дмитрия Илугдина, «Никитский бульвар» (*ArtBeat Music*, 2012), была ещё стилистически компромиссной работой, балансировавшей между современным камерным джазом и фьюжн. Там уже играл Пётр Ившин, к 2020-м годам ставший, пожалуй, самым стилистически универсальным барабанщиком московской сцены. А в середине десятилетия в состав пришёл контрабасист Виктор Шестак, и Трио Дмитрия Илугдина окончательно сформировалось как яркий коллектив композиторской музыки в современной джазовой идиоме.



Дмитрий Илугдин. Театральный зал Дома музыки, 2020 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

В 2018 г. Илугдин участвовал в работе сводного российского стенда *Russian Jazz World* на всемирном джазовом форуме *Jazzahead!* в Германии и со своим трио представил авторскую программу на шоукейсе российского джаза на форуме-фестивале **Jazz Across Borders** в рамках Международного культурного форума в Санкт-Петербурге. В результате этих усилий по всемирному продвижению российского коллектива в 2019 г. на норвежском лейбле *Losen Records* состоялся международный релиз авторского альбома *Ilugin Trio* — «**Reflection**», который ранее выходил для российской аудитории на московском лейбле *ArtBeat Music*. Альбом получил прекрасную прессу по всему миру, даже в США, где европейские джазовые музыканты обычно не очень известны. Так, ведущий джазовый журнал *JazzTimes* написал, в частности:

состоялся международный релиз авторского альбома *Ilugin Trio* — «**Reflection**», который ранее выходил для российской аудитории на московском лейбле *ArtBeat Music*. Альбом получил прекрасную прессу по всему миру, даже в США, где европейские джазовые музыканты обычно не очень известны. Так, ведущий джазовый журнал *JazzTimes* написал, в частности:

«*Ilugdin Trio* играет джаз по-достоевски — мощно, сумрачно, страстно. То, что фортепианное трио может производить такое сильное физическое воздействие, просто потрясает».

Высокий класс игры музыкантов и тот самый напор, который отметило американское издание, — только часть картины. Автор книги отмечал в рецензии для «Джаз.Ру», что у трио Илугдина

«...постоянно ощущается яркая мелодическая основа, в большинстве случаев идущая от богатейшей русской академической традиции, но органично опирающаяся на современную, устремлённую в настоящее, ритмическую основу мировой (прежде всего европейской) джазовой идиомы...»

Глубоко укоренённый в отечественной музыкальной культуре ансамбль, который при этом стремится играть музыку сегодняшнего дня, адресованную всему миру, — таково Трио Дмитрия Илугдина.

Особенно нужно отметить, как Илугдину повезло с партнёрами. Ансамблевая яркость была бы невозможна, если бы не динамическая упругость ритм-секции, сопряжённая с умением и басиста, и барабанщика представить каждую последующую ритмическую фактуру не просто как ещё один блок в некоем ритмическом конструкторе, как это часто бывает у «играющих в современность» музыкантов, а как тонко нюансированный поворот в хорошо продуманной звуковой драматургии — и притом делать это во взаимодействии с фортепиано, согласуясь с природой игры лидера трио, идущей и от его академических корней, и от обширного опыта работы в полистилистических проектах легенды отечественного джаза Алексея Козлова.

В 2021 г. вышла третья студийная работа коллектива — «*My Story*», первый релиз в каталоге нового звукозаписывающего лейбла **Jazzist**. В основу каждой пьесы альбома, как говорит автор всех шести композиций на альбоме, легли жизненный опыт, переживания и экзистенциальные вопросы. Илугдин рассказывал «Джаз.Ру»:

«Всё это — правдивые истории, произошедшие со мной на самом деле. Хотя альбом и озаглавлен “Моя история”, в подобные ситуации попадали многие. Они не понаслышке знакомы и участникам трио, и наверняка слушателям. Поэтому каждому из музыкантов на пластинке удалось вложить в первоначальную идею что-то своё, наполнить её личным опытом. Можно сказать, наши истории переплелись между собой».

Трио Дмитрия Илугдина много выступает на российских и международных джазовых фестивалях — в частности, на *Amersfoort Jazz Festival* в Нидерландах, *Ubud Jazz Festival* в Индонезии и *Belgrade Jazz Festival* в Сербии.



Трио Дмитрия Илугдина на форуме *Jazz Across Borders* в Санкт-Петербурге, 2018 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

Совсем уж новым именем на джазовой сцене барабанщика **Сашу Машину** (р. Ленинград, 1976) назвать нельзя. Он переехал в Москву из родного Санкт-Петербурга в конце 1990-х, когда обнаружил, что утечка мозгов из его родного города, второго по величине джазового центра России, постепенно лишает его достойных музыкальных партнёров. Но он развивался достаточно неспешно и только в конце 2010-х дозрел до лидерских амбиций.

Как сайдмен, Машин начал работать рано: дебютировал 14-летним на сцене ленинградского джаз-клуба «Квадрат», а затем — в составе питерского диксиленда **Nord West Dixie Band** — на многих из тогдашних джазовых фестивалей, включая прославленный «Джаз у старой крепости» в Новокузнецке, куда диксиленд ехал трое с половиной суток в плацкартном вагоне. Тогда Машин ещё пользовался своим полным «паспортным» именем Александр как артистическим.

В 1997 г. на концерте в Московском Доме композиторов 21-летний Машин выступил в составе квинтета трубача Валерия Пономарёва и легендарного саксофониста Бенни Голсона: к этому моменту он уже два года был постоянным барабанщиком российского ансамбля Игоря Бутмана. В те же годы петербургское *Extra Trio Plus*, которое создали саксофонист **Евгений Стригалёв** и Машин, несколько лет было мощной силой на молодёжной сцене Северной столицы.

Но Стригалёв вскоре уехал учиться в Королевскую академию музыки в Лондон, а Машин к тому моменту уже поселился в Москве: в 1998-м пианист **Яков Окунь**, с которым Саша играл в 1995-97 гг. в ансамбле Игоря Бутмана, создал в Москве *MosGorTrio*, и Машин переехал в столицу, чтобы играть в этом незаурядном коллективе. Помимо прочего, *MosGorTrio* стало основной ритм-

секцией для гастролировавших по России зарубежных звёзд джазового мейн-стрима, среди которых были саксофонист/флейтист Лю Табакин, трубач Эдди Хендерсон, саксофонисты Гэри Смульян, Ларри Шнайдер, Марк Тёрнер, Джонни Гриффин, Крэйг Хэнди, Донни Маккаслин и множество других.



Ансамбль петербургской джазовой молодёжи, середина 1990-х: пианист Николай Сизов, трубач Иван Васильев, саксофонист Евгений Стригалёв, барабанщик Александр Машин, тенор-саксофонист Игорь Тимофеев. Центр исследования джаза, коллекция Натана Лейтеса

В 2005-м Машин впервые выступал в Нью-Йорке во время стажировки по линии программы «Открытый мир», в том числе — в клубе *Blue Note* с трубачом Кларком Терри, пианистом Кенни Барроном и саксофонистом Джимми Хитом.

Как независимый лидер Саша Машин вызревал долго. Его дебют в качестве лидера собственного ансамбля, альбом «*Outsidethebox*», вышел в 2018-м, когда барабанщику был 41 год — то



Саша Машин, 2021 г. Фото: Наталья Кравченко. «Джаз.Ру»

есть ему потребовалось 27 лет активной работы сайдменом сначала на петербургской, затем на московской джазовой сцене, чтобы найти свой голос, свою, как теперь говорят, концепцию. Концепция заключалась прежде всего в отходе от джазового консерватизма. В интервью «Джаз.Ру» по поводу выхода дебютного альбома Машин говорил автору книги:

«Главная идея альбома — освободиться от шаблонов и установок, которые мы сами себе создаём. Мы самостоятельно пытаемся себя в чём-то ограничивать. Мне кажется, что это совершенно неприемлемо для музыки, и как раз джазовая музыка позволяет нам быть максимально открытыми, свободными; одна из главных идей этой музыки — в том, чтобы искать эту свободу и не бояться экспериментировать... Я буквально одержим в последнее время идеей поиска выхода за пределы рамок. Не бояться новых вещей, не бояться экспериментировать! Мы знаем, что есть масса джазовых музыкантов, которые исповедуют определённый тип музыки, например — бибоп. Они готовы сражаться и умереть за то, чтобы всё было сыграно так, как играли в пятьдесят втором году. И если ты позволяешь себе что-то, что выходит за рамки представлений о том, как это должно было быть сыграно в 1952 г., появляется масса недовольства: как ты так играешь? Бибоп так нельзя играть!

Нет! Джазовая музыка для того и есть, чтобы экспериментировать, и она обязана отражать то, что происходит с нами в 2018 г. То, что было сыграно в 1952 г., было абсолютно современно, было на острие! Но сейчас бесконечно воспроизводить то, что было придумано тогда — наверное, нормально для кого-то, но не для меня, это точно. Потому что мне кажется, что джазовый музыкант — в первую очередь художник, который должен придумывать новые идеи. И это не всегда только о звуках! Это, скорее, о видении, о перспективе, о твоём восприятии жизни.

Мне кажется, если тебе удастся сквозь музыку транслировать какую-то идею — это и есть высочайшее достижение. Первый альбом — это не тот альбом, на котором ты можешь чего-то по-настоящему достичь, но это первый шаг!»

И дебютный альбом сработал как детонатор. С него началась деятельность Санкт-Петербургского лейбла **Rainy Days Records**, где Машин стал артистическим директором. Компания звукозаписи сразу круто взяла с места в карьер, вырвавшись на международный рынок: достаточно сказать, что о Машине и его лейбле сразу же написал старейший американский джазовый журнал *DownBeat*. Вторая работа Саши Машина в качестве лидера собственного проекта — альбом «*Happy Synapse*» (2020) — стал седьмым по счёту релизом *Rainy Days*. В записи этого двойного по объёму альбома участвовали российские, европейские и американские музыканты. На трубе играл Джош Эванс, выдающийся трубач нового поколения, который работал и с американскими звёздами (Рашид Али, Валерий Пономарёв, Крисчен Макбрайд), и с российскими (Иван Фармаковский). Он написал музыку для двух из восьми треков «Синапса счастья». По две пьесы представили ещё три участника записи: Бенито Гонсалес — американский пианист родом из Венесуэлы, альт-саксофонист Розарио Джулиани из Италии и звезда

российского джаза — московский тенор-саксофонист **Дмитрий Мосьпан**. Ни одной пьесы не написали только сам лидер и второй, не менее важный для звука его ансамбля участник ритм-секции — контрабасист **Макар Новиков**, который в своё время сменил Антона Ревнюка в *MosGorTrio* да так с тех пор и работал с Машиным в целом ряде проектов, включая трио азербайджанского пианиста **Исфара Сарабского**, ансамбль трубоча **Алекса Сипягина** *New Path* и др.

На конец 2021 г. релизов было уже 17.

«Наша цель — создать радикально новый продукт, представляющий актуальную российскую джазовую сцену в контексте мировой индустрии», — с гордостью заявлял петербургский фотограф **Евгений Петрушанский**, запустивший лейбл в Санкт-Петербурге как исполнительный продюсер при поддержке других энтузиастов. Петрушанский и Машин представили своё детище в 2018 г. на совместном стенде *Russian Jazz World* в рамках крупнейшего в Европе форума и выставки джазовой индустрии в Бремене, Германия — *Jazzahead!* В 2019-м у лейбла там был уже собственный стенд. В 2021 г. последовала номинация релиза *Rainy Days* на *Grammy* — правда, за выпущенную лейблом запись современной инструментальной музыки на стыке рока и «современного джаза», авторскую работу американской мультиинструменталистки и певицы **Рэйчел Экрот** (*Rachel Eckroth*) «*The Garden*». Собственно «Грэмми» запись, тем не менее, не получила,

но номинация на престижную премию была важной вехой.



Олег Аккуратов на фестивале «Какой удивительный мир», Челябинск, 2021 г. Фото: Наталья Кравченко. «Джаз.Ру»

Если проекты барабанщика **Саши Машина** стилистически лежали в области суперсовременного, сложного, энергетически напряжённого инструментального джаза новейшего нью-йоркского разлива — ну так, как он его видел, — то вокалист и пианист **Олег Аккуратов** работал и работает в совершенно другом направлении.

В 2017 г., когда Олег готовился дать свой первый сольный концерт в Светлановском зале Московского международного Дома музыки, автор книги писал для «Джаз.Ру»:

«Аккуратов — музыкант единственный в своём роде, и дело не только в том, что он лауреат многочисленных международных конкурсов, блестяще исполняющий как академическую, так и джазовую музыку. Просто его сложно втиснуть в рамки какой-то одной стилистики и даже одного вида музыки».

Так оно и есть. Втиснуть Олега Аккуратова в жанровые рамки джазовой идиомы не получится. Прежде всего потому, что все остальные виды музыки, которыми он овладел с самого раннего детства, для него, судя по всему, не «ранжированы». Среди нет них более главных и менее главных. Академическая классика, джаз, эстрадные песни, музыка из мультфильмов, узнаваемые «мемы» массовой музыкальной культуры — всё это равноправные кирпичики в творческом методе Олега. И не только кирпичики, но и целые блоки.

Аккуратов — не только виртуозный пианист: он также и вокалист, один из немногих в нашей стране певцов, хорошо понимающих особенности джазового интонирования, джазовой фразировки, джазовой стилистики в вокале и умеющих эти особенности передать. Он может показать на концерте уверенный и яркий скэт (слоговую импровизацию) в идеальной джазовой стилистике — и тут же напомнить, что в его музыкальном мире нет «правильных» и «неправильных», «джазовых» и «неджазовых» средств: после скэта запросто может разразиться бравурный, гротесковый эпизод «драматического» вокала, как будто солист провинциальной оперетты рвёт страсти в клочья. И — куда только девается эта забавная музыкальная клоунада? — тут же следует основная тема, хрестоматийно изложенная мягким тенор-баритоном Олега...

Понимая, что вокальный талант Аккуратова для большинства широкой аудитории напрочь заслоняет его незаурядные фортепианные возможности, тем более после его участия в телевизионном шоу «Голос», я всё же подчеркну, что он ещё и выдающийся пианист, который в джазе, где его сдерживают стилистические рамки сотрудничества с партнёрами по ансамблю, создаёт впечатляющие фортепианные фактуры.

Ещё в 2013 г. народный артист РФ Анатолий Кролл комментировал для «Джаз.Ру» выступление Аккуратова:

«Без всяких скидок на физические ограничения, выпавшие на долю этого потрясающе талантливого мальчика, заключаю: он фантастичен во всём! — Честно сказать, даже не совсем понятно, как, не имея зрения, можно так мастерски владеть инструментом: в его игре нет никакой ущербности, ни в одной ноте. Как он умеет играть соло, какая потрясающая фортепианная стилистика! У него нет “отходов” в музыкальном мышлении. Всё очень качественно, и всё впечатляет...»

Всё так и есть: интересно, что хотя незрячего музыканта выводят на сцену под руку, часть публики настолько подпадает под его артистическое обаяние, что решительно не замечает его ограниченных возможностей. До сих пор вспоминаю экзальтированную зрительницу в Доме Музыки, которая стремилась что-то подарить музыканту и изо всех сил пыталась привлечь его внимание, размахивая у сцены руками...

Олег Аккуратов родился 21 октября 1989 г. в поселке Моревка Ейского района Краснодарского края. Несмотря на инвалидность (у него врождённая тотальная слепота), мальчик вскоре проявил огромные музыкальные способности. В четыре года Олега привели на прослушивание в Ейскую музыкальную школу. Потрясённые услышанным, педагоги немедленно приняли его в первый класс. А уже через два года Олег поступил в специализированную музыкальную школу для слепых и слабовидящих детей в Армавире Краснодарского края и, параллельно, — в Государственный московский музыкальный колледж эстрадного и джазового искусства (ныне МУЭДИ РАМ им. Гнесиных), в класс легендарного пианиста и педагога **Михаила Окуня**. В 2015 г. Олег с отличием окончил Ростовскую государственную консерваторию им. Рахманинова и затем, пока проходил аспирантуру, преподавал в РГК.

Репертуар Аккуратова огромен — от джазовых стандартов до самых сложных музыкальных произведений академических авторов, буквально от периода барокко до XX века: сольные и камерные произведения, концерты для фортепиано с оркестром Чайковского, Рахманинова, Моцарта, Гершвина... Однако наиболее широкого признания Олег добился в джазовой стилистике. Ещё подростком он выступал на международных джазовых фестивалях в Европе, но магистральное направление развития его искусства открылось в 2013 г., когда 23-летний артист начал участвовать в международных проектах **Игоря Бутмана**. За прошедшие годы в составе квинтета Игоря Бутмана и Московского джазового оркестра он выступал в Канаде, Китае, Японии, Израиле, Индии, Италии, Латвии, совершил несколько туров по США. В апреле 2016 г. на лейбле *Butman Music Records* вышел дебютный альбом пианиста «**Луч солнца золотого**», записанный с квинтетом Игоря Бутмана. В 2018 г. Аккуратов был удостоен премии мэра Москвы и занял в США второе место на всемирно известном джазовом вокальном конкурсе им. Сары Воэн (*Sarah Vaughan International Jazz Vocal Competition*), а в 2019 г. московская радиостанция «Радио Джаз 89.1 FM» вручила Олегу свою ежегодную премию «Все цвета джаза» в номинации «Восходящая звезда». В марте 2020 г. стало известно о присвоении Аккуратову премии Президента Российской Федерации для молодых деятелей культуры за 2019 г.

Помимо участия в Московском джазовом оркестре и квинтете Игоря Бутмана, Аккуратов выступает и сольно. Он регулярно появляется на российских джазовых фестивалях со своим трио, с которым, в отличие от более ранних полностью сольных выступлений, звучит не только как яркий музыкальный эксцентрик, в импровизации которого смешиваются всевозможные стилистические признаки, пласты и средства, но как стопроцентный джазовый солист — пусть его язык импровизации и обогащён множеством иных элементов, эклектически привлечённых из разных стилистик. Всё-таки присутствие сильных — равных или сильнее — партнёров на сцене сильно дисциплинирует. Да, вводит безудержную музыкальную

фантазию в некоторые рамки, прежде всего идиоматические — но и позволяет солисту удерживать импровизационное мышление в русле логики.



Олег Аккуратов на фестивале «Джаз над Волгой», Ярославль, 2021 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

определился музыкальный продюсер альбома: им стал аранжировщик и саксофонист Михаил Савин. Материал для альбома был подобран таким образом, чтобы показать те грани таланта Олега, которые ещё не были знакомы широкой аудитории. В альбоме нашлось место и стандартам Мишеля Леграна, и энергичным песням в поп-джазовой стилистике, среди которых выделяется заглавный трек «Лови волну». В альбом вошла и песня Оскара Фельцмана «Ходит песенка по кругу» (1967), которую Олег исполнял в собственной аранжировке в шоу «Голос».

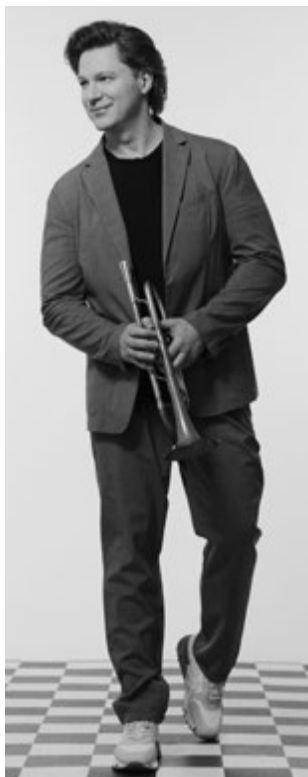
Большинство песен альбома исполняется на русском языке, значительную часть материала написали поэт-песенник Константин Арсенев и продюсер альбома Михаил Савин. В записи принимали участие саксофонист Игорь Бутман, гитарист Евгений Побожий, басист Антон Ревнюк, барабанщики Александр Зингер и Эдуард Зизак и многие другие.

Куда судьба приведёт Олега Аккуратова дальше — можно только гадать, но, во всяком случае, та часть его времени и энергии, которую он отдаёт музицированию внутри джазовой идиомы, позволяет утверждать, что он — очень сильный джазовый пианист и один из лучших в России джазовых вокалистов, даже если джаз и не поглощает сто процентов его творческого внимания.

Среди музыкантов, чья творческая судьба связана с прошлой или нынешней работой в Московском джазовом оркестре п/у Игоря Бутмана, есть артисты разных стилистических устремлений: не все они работают в идиоме джазового мэйнстрима. Но это и не обязательно для того, чтобы успешно работать на популярность джазового искусства. Это доказывает судьба музыканта, который участвовал ещё в самых первых составах Биг-бэнда Игоря Бутмана на рубеже веков, а во втором десятилетии нового века начал успешную сольную карьеру — и не только как исполнитель, но и как телеведущий. Это Вадим Эйленкриг, который не только выступает как трубочник и руководитель собственного ансамбля

В выступлениях со своим трио Олег много играет инструментального джаза, но много и поёт. Весной 2022 г. лейбл *Butman Music Records* выпустил новый студийный альбом Аккуратова «Лови волну». Работа над материалом альбома началась ещё в 2019-м, когда Олег принимал участие в телешоу «Голос» на Первом канале. Тогда же и

Eilenkrig Crew, но с ноября 2018 г. ведёт одно из самых интересных шоу о современной музыке на российском телевидении — программу «Клуб “Шаболовка, 37”» на телеканале «Россия-Культура».



Вадим Эйленкриг

Вадим Эйленкриг родился 4 мая 1971 г. в Москве в музыкальной семье, в музыкальной школе учился по классу фортепиано, но вторым инструментом выбрал трубу. По классу академической трубы обучался и в музыкальном училище им. Октябрьской революции (ныне Музыкальный колледж им. Шнитке), а в Московском государственном институте культуры сменил специализацию на джаз. Окончив МГИК, Вадим играл в оркестрах Анатолия Кролла и Олега Лундстрема, в 1997 г. окончил аспирантуру Академии им. Маймонида, а с 1999 по 2010 г. работал в биг-бэнде Игоря Бутмана (ныне Московский джазовый оркестр). С 2016 г. возглавляет кафедру джазовой музыки Академии им. Маймонида (ныне в составе Российского государственного университета им. Косыгина).

Вадим Эйленкриг выпустил пять сольных альбомов, два из которых вышли на *Butman Music Records* — «*The Shadow of Your Smile*» (2009) и «*Eilenkrig*» (2012). Самый новый — «*Newborn*» (*Eilenkrig*, 2020).

В качестве телеведущего канала «Культура» он дебютировал в 2013-м в первом сезоне проекта «Большой джаз». Но исполнительским трудом, педагогикой и работой на телевидении его многообразная деятельность не ограничивается: например, в 2021 г. его голос прозвучал в русской версии полнометражного мультфильма студии *Pixar* «*Душа*», который получил два «Оскара» — за лучший мультипликационный фильм и лучшую музыку. Вадим говорил за персонажа-барабанщика, которого в русской версии зовут Кудряш (в оригинале он Кёрли — *Curly*, и озвучивал его рэпер и диджей *?uestlove*, чьё имя, в свою очередь, произносится как Куэстлав).

В интервью корреспонденту «Джаз.Ру» Анне Чистоделовой в 2015 г. Вадим Эйленкриг так описал направление своей музыкальной деятельности:

«На сцене нужен сплав качеств. Во-первых, профессионализм — у исполнителя не должно быть слабых мест. Во-вторых, артистизм —

без него ты неинтересен публике, да и игра страдает. К сожалению, не всегда людям удастся соединить в себе эти два поля, но вот в чём дело: артист без владения инструментом на музыкальной сцене превращается в клоуна, а музыкант без артистизма — в сайдмена. Хотя кто бы знал звёзд, если бы за ними не стояло огромное количество профессионалов-сайдменов!

В последнее время я стараюсь больше себя позиционировать просто как музыкант, без приставки “джазовый”. Каюсь, я так и не смог иступленно и фанатично полюбить серьёзный бибоп. С удовольствием слушаю эти пластинки, но никогда не хотел играть как Джон Колтрейн или Вуди Шоу. Конечно, есть техники, которыми просто необходимо владеть. Когда я был частью бэнда Игоря Бутмана, мне приходилось применять эту стилистику и прибегать хотя бы к минимальной импровизации, чтобы играть на равных с лучшими музыкантами страны, но всё-таки моя музыка — немножко другая. Кстати, именно Бутман мне сказал в ответ на это моё признание: “Не надо стесняться того, что тебе нравится другая музыка!” — и тем самым изменил моё сознание, спасибо ему за поддержку.

Моя музыка — та, которая всегда “в тренде”: фанк и соул. Иными словами, то, что я хочу играть, находится на стыке классики, джаза и поп-музыки».

В этом направлении Вадим Эйленкриг продолжает двигаться и сейчас.

Трубача Петра Востокова автор книги впервые увидел на сцене в составе «Академик-бэнда» Российской академии музыки им. Гнесиных осенью 2005 г.



Петр Востоков у стенда Центра исследования джаза на форуме Jazz Across Borders в Санкт-Петербурге, 2018 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

в Курске, где студенческий оркестр самой известной джазовой учебной программы в стране выступал под руководством Анатолия Кролла на фестивале «Джазовая провинция». Это вообще был очень сильный состав оркестра: в том наборе, кроме Востокова, были вокалистка Юлиана Рогачёва, саксофонист Андрей Красильников, гитарист Николай Куликов... Все они продолжают активно работать на джазовой сцене и сейчас.

Пётр Востоков родился в Москве (1985), с шести лет учился играть на трубе в детской музыкальной школе им. Юрия Шапорина, затем в МССМШ им. Гнесиных. Джазом увлёкся в 16 лет, став участником молодёжного биг-бэнда Владимира Сегала при Центральном Доме культуры железнодорожников. Потом была Гнесинка, которую Пётр окончил в 2009 г. В годы учёбы (ансамблевый класс Александра Осейчука и оркестровый — Анатолия Кролла) съездил на стажировку в Соединённые Штаты по программе «Открытый мир»: та стажировка проходила в сельской глуши штата Айдахо, но как раз в той её части, где проводится крупнейший на Северо-Западе США международный джазовый фестиваль им. Лайонела Хэмптона — в те времена музыканты из России выступали там каждый год и в больших количествах; была среди них и группа стажёров «Открытого мира» с участием Петра Востокова. В студенческие годы Востоков начал и профессиональную работу: выступал в составе *JVL Big-Band* Виктора Лившица, оркестра Олега Лундстрема и биг-бэнда Игоря Бутмана. Были даже выступления с «Арсеналом» Алексея Козлова.

Всё это были годы поиска своего лица, своего места на джазовой сцене. Пётр Востоков нашёл свою нишу в 2010 г., когда вместе с певицей Дарьей Антоновой создал «Большой Джазовый Оркестр», которым руководит до нынешнего времени.

С первого состава оркестра Востоков привлёк к работе, как тогда описывал «Джаз.Ру», «цвет московской джазовой сцены»: как и Пётр, большинство составляли выпускники РАМ им. Гнесиных, но были и те, кто прошёл джазовые программы Университета Новой Школы в Нью-Йорке, колледжа Бёркли и других западных джазовых школ. Специализацией оркестра Пётр выбрал то, что ему действительно нравилось, то, к чему его внимание привлёк в бесконечных беседах во время джемов в «Джаз-Арт клубе» легендарный советский трубач Андрей Товмасян (1942–2014) — исторические джазовые партитуры разных эпох, своего рода «золотой запас» мировой биг-бэндовой литературы. Главным принципом, который неукоснительно соблюдался с самого начала, было исполнение этих партитур в точном соответствии с манерой и звуком, господствовавшими в джазе в соответствующие периоды его истории.

Уже в апреле 2011 г. оркестр получил Гран-при на Международном конкурсе молодых исполнителей «Усадьба Джаз» и в том же году стал лауреатом Первого Международного джазового фестиваля молодых исполнителей «Гнесин Джаз». С 2012 г. оркестр, ранее только игравший один-два раза в месяц в Центральном Доме журналистов, стал резидентом джаз-клуба «Эссе» с еженедельными выступлениями и постоянным участником российских и международных джазовых фестивалей. Начались гастроли по всей России. И всё это — при том, что оркестр оставался, в общем-то, частным, не имея ни спонсорской, ни государственной поддержки: доказательство того, что подвижничество в джазе, творческая мотивация, желание непременно играть творчески интересный

(пусть и не слишком прибыльный) материал вполне могут одолевать сложности работы в половинчатой — ни последовательно либеральной, ни полностью социальной — системе функционирования культуры и искусства, которая сложилась в России к началу XXI века.

А материал, который играл БДО, был не просто интересен — оркестр не знал себе равных по богатству и сложности исторического репертуара не только в России, но и за её пределами. Оркестр Востокова целиком (а не отдельными номерами) исполнял сюиту Дюка Эллингтона и Билли Стрэйхорна «Щелкунчик» («*The Nutcracker Suite*»), написанную к Рождеству 1960 г. и состоящую из джазовых эскизов на мелодии из одноименного балета Петра Ильича Чайковского. Играл и «Эбеновый концерт» («*Ebony Concerto*») для кларнета соло и инструментального ансамбля, который русско-американский композитор Игорь Стравинский написал по заказу джазового оркестра Вуди Хермана в 1946 г. Играл оригинальную версию «Рапсодии в блюзовых тонах» Джорджа Гершвина, написанную в 1924 г. по заказу джазового оркестра Пола Уайтмана — тогда как практически все оркестры в мире обычно играют симфоническую версию, выполненную аранжировщиком уайтмановского оркестра Фердом Грофе уже после смерти Гершвина — в 1943 г. (при разных исполнениях этого эпохального произведения, считающегося этапным для американской и мировой музыки, на фортепиано с БДО солировали сначала глава джазового факультета РАМ им. Гнесиных Валерий Гроховский, а в 2019 г. в Большом зале Московской консерватории — Алексей Беккер). Это не говоря о множестве тематических программ — циклов



«Большой Джазовый Оркестр» в клубе «Эссе», 2017 г. Фото автора. «Джаз.Ру»

обработок, написанных джазовыми музыкантами по мотивам академической классики, подборок классических номеров из истории оркестров Пола Уайтмана, Дюка Эллингтона, Джимми Лансфорда, Бенни Гудмана, Бойда Рэйбёрна, Вуди Хермана, Стэна Кентона, Бадди Рича и т.д. и т.п. Причём это не просто программы общеизвестных хитов. Например, в честь 120-летия со дня рождения Дюка Эллингтона оркестр играл весь спектр его произведений — «музыку джунглей» 1930-х, цикл пьес, посвящённых поездкам — железнодорожная романтика и чёткие ритмы локомотивов были очень важны для композитора, попури на темы эллингтоновских баллад, фрагменты из «Шекспировской» и «Дальневосточной» сюит, эллингтоновские обработки классических шедевров («Щелкунчик» Чайковского, «Пер Гюнт» Грига) и т.д.

Автор этой книги писал о «Большом Джазовом Оркестре» в 2018 г.:

«...Да, это специфический оркестр, который не играет ни единой ноты современной авторской музыки. Да, он — репертуарный, то есть создан для исполнения определённого репертуара, в данном случае — классики джазовой нотной литературы, исторических партитур джазовых биг-бэндов разных эпох, от пред-свинговых звучаний 1920-х и классики свинговой эры до жёстких звучаний оркестров 1970-х, которые были вынуждены конкурировать за новую аудиторию с рок-музыкой. Но это истинно современный оркестр, который раз за разом доказывает, что успех неизбежен даже не в “современном” звучании. Что можно исторически достоверно играть музыку прошедших эпох именно так, как её играли 50, 60, 70 и более лет назад — и звучать совершенно живо и современно, без признаков “музейности”. Главное — делать это с искренней любовью; и уж что-что, а это музыканты делают на все сто».

БДО — один из немногих джазовых коллективов, который выступал с сольными концертами в большинстве основных академических залов Москвы: КЗ им. Чайковского, Светлановском зале Дома Музыки и Большом зале Московской консерватории. В 2020 г. Пётр Востоков стал обладателем премии «Все цвета джаза», которую ежегодно вручает московская радиостанция «Радио Джаз 89.1 FM», в категории «Музыкант года».

2022-й — не только год 100-летия российской джазовой сцены, но и год 25-летия телеканала «Россия-Культура». Именно в этом году «Культура» возобновила, после девятилетнего перерыва, телепроект «Большой джаз». В отличие от первого сезона (2013), когда за аккомпанемент солистам-конкурсантам отвечал пусть американский, но не самого высокого качества оркестр, всю музыкальную часть второго сезона обеспечивал первоклассный российский коллектив — «Большой Джазовый Оркестр» п/у трубача Петра Востокова: лидер оркестра стал музыкальным руководителем телепроекта. И это наверняка

сможет дать новые возможности развитию известности замечательного трубача и его орестра.

Это, но не только: эфиры шоу совпали с выступлением оркестра на крупнейшем джазовом фестивале России. БДО Петра Востокова завершал концертную программу 17 июня на одной из самых популярных площадок — в амфитеатре парка «Зарядье» в самом центре Москвы. Естественно, звучала программа классики советского джаза 1930–50-х, специально подготовленная «Большим джазовым оркестром» в год столетия российского джаза. Востоков серьёзно отнёсся к задаче: как обычно, были подняты исторические партитуры, найдены (или восстановлены путём «снятия» на слух) оригинальные ноты Цфасмана, Варламова, Рознера, Утёсова... Круг замкнулся: музыка, звучавшая на отечественной джазовой сцене 70, 80, 90 лет назад, ожила снова — на чудесной сцене «Зарядья» с впечатляющим видом на Московский Кремль.

Так символично этот самый необычный джазовый коллектив современной российской сцены поучаствовал в самом масштабном джазовом фестивале в российской столице за всю её историю. **Московский джазовый фестиваль 2022 г.** прошёл с невиданным размахом. Был проведён **Первый Всероссийский конкурс джазовых коллективов**, в котором по всей стране участвовало около тысячи ансамблей и оркестров. Сто из них было отобрано для выступлений в Москве. С 13 по 19 июня концертные программы фестиваля шли на пяти открытых концертных площадках, четыре из которых — в Новопушкинском сквере, на ВДНХ, в парках «Зарядье» и «Музеон»; на одной — в саду «Эрмитаж» — вход был платным (что, впрочем, не помешало прекрасной посещаемости исторической сцены сада, где в 1920–30-е играли оркестры Александра Цфасмана, Леонида Утёсова и др.) С 10 по 19 июня в рамках программы фестиваля шли концерты в семи клубах: две локации Клуба Алексея Козлова — на Маросейке и на Мясницкой, Клуб Игоря Бутмана на Таганке, клуб «Эссе» на Пятницкой, московский филиал петербургского клуба «Шляпа» на Тверской и др. Открытие и закрытие программы фестиваля состоялось в большом новом концертном зале «Зарядье» — соответственно, 13 и 19 июня...

Исполнительный директор Фонда Игоря Бутмана — это тот самый **Роман Христюк**, которого в 2018 г. на Международном Дне джаза благодарил со сцены Хёрби Хэнкок — приводит такие цифры о Московском джазовом фестивале:

«Два с половиной года проектирования и подготовки.

Семь дней концертов и образовательных программ в городских парках, концертных залах и джазовых клубах.

Тысяча артистов-участников.

Тысяча человек, занятых в организации и проведении фестиваля.

Два с половиной миллиона просмотров образовательной программы фестиваля онлайн.

Двести пятьдесят тысяч счастливых зрителей!

Да, магия слов «100-летие джаза в России», конечно, сыграла свою роль в достижении таких блестящих результатов.

Но разве это не прекрасно?



Московский Джазовый Фестиваль, парк Зарядье 2022 г. Фонд Игоря Бутмана

Краткая история джазового образования в России

До 1960-х джаз, как отдельный вид музыкального искусства, в СССР систематически не изучали. Первые робкие попытки советских музыковедов разобраться в сущности джазового музицирования, сделанные ещё в 1920–30 гг., не привели к созданию отечественной джазовой теории. После «эпохи разгибания саксофонов» 1940–50 гг. новые усилия в этом направлении начались в середине пятидесятых усилиями доктора искусствоведения, музыковеда **Валентины Джозефовны Конен**, которая написала о джазовом искусстве первые музыковедческие работы — статьи, а в 1970–80 гг. и книги (прежде всего epochальные «Рождение джаза» и «Третий пласт»).

Тем более не существовало программ подготовки джазовых музыкантов, в которых учитывалась бы стилистическая и, говоря шире, общеэстетическая специфика джаза. Некоторые ведущие советские джазовые музыканты имели весьма солидную исполнительскую подготовку, вплоть до консерваторской, но — как академические инструменталисты. В большинстве же джазовые музыканты 1950–60 гг. представляли так называемое «поколение физиков»: многие из них пришли на сцену через студенческую самодеятельность — из среды студентов

технических и научных специальностей (инженеры, физики, химики и т.п.), ринувшихся осваивать новую музыку «на слух».

Тем не менее, ведущие деятели джазового искусства — от первопроходца джазовой сцены 1920-х Александра Цфасмана, которого в 1960-е Союз композиторов привлекал к общественной деятельности, до известнейшего композитора и бэндлидера 1950–60-х Юрия Саульского — в течение целого десятилетия неустанно говорили в прессе и в профессиональных кругах о необходимости программ профессиональной подготовки джазовых музыкантов.

В 1960-е такие программы рождались благодаря «инициативе снизу». В 1962 г. в Ленинграде начала работать четырёхгодичная «народная музыкальная школа джаза» при дворце культуры им. Володарского: её создал скрипач и музыкальный педагог Павел Львович Нисман, среди преподавателей были пианист Теймураз Рафаэлович Кухолев (впоследствии один из первых преподавателей эстрадного отдела училища им. Мусоргского) и нынешний народный артист РФ, худрук Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки Давид Семёнович Голощёкин.

Важными центрами джазового просветительства во многих городах стали городские джазовые клубы и отделения общества «Знание», где обычным делом в конце 1950-х — начале 1960-х стали лектории о джазовом искусстве (иногда в форме лекций-концертов). Эти лекторы стали первопроходцами джазового просветительства в России: в Москве — Леонид Переверзев, Аркадий Петров, Георгий Бахчиев и Алексей Баташёв, в Ленинграде — Владимир Фейертаг, Валерий Мысовский, Юрий Вихарев, Георгий Васюточкин, Ефим Барбан, Сергей Мелещенко; в Новосибирске — Вадим Суховерхов; в Воронеже и Ростове-на-Дону — Юрий Верменич; многие из этих «проповедников джаза» впоследствии активно работали и в системе джазового образования.

А в 1967 г. в Московском инженерно-физическом институте открылась Школа джаза МИФИ. Её возглавил доцент МИФИ Юрий Павлович Козырев (1933–2001), учёный-физик, получивший академическое музыкальное образование как пианист в объёме детской музыкальной школы (ДМШ №1 им. Прокофьева, 1947) и увлечшийся джазовой импровизацией. С 1957 г. Козырев руководил в МИФИ студенческим диксилендом и через 10 лет, по его словам, «потерял терпение в работе с малограмотными самодеятельными музыкантами и пришёл к выводу о безусловной необходимости специального обучения молодёжи». Была создана Школа джаза; первым и бессменным (до конца жизни) директором её стал Юрий Козырев, а первым педагогом — джазовый трубач, выпускник композиторского отделения Московской консерватории (класс Арама Хачатуряна) Герман Константинович Лукьянов (1936–2019). Преподавать саксофон и импровизацию пришёл Алексей Семёнович Козлов, первым преподавателем истории джаза был первопроходец советского «джазоведения» Леонид Борисович

Переверзев (1930–2006), фортепиано преподавал выпускник Гнесинского музыкально-педагогического института **Игорь Михайлович Бриль**.

Именно в Школе джаза, которая в 1971 г. поселилась во Дворце культуры «Москворечье» и стала именоваться **Студией искусства музыкальной импровизации**, были разработаны первые советские методики обучения джазу и первые учебные планы (сейчас бывшая Студия — это Московский колледж импровизационной музыки, учреждение дополнительного образования).

Наконец, в первой половине 1970-х сформировалась инициативная группа энтузиастов джазового образования, которая занялась «пробиванием» институционализации джазовой подготовки на уровне Министерства культуры РСФСР. Эту группу возглавлял член творческой секции джазовой и эстрадной музыки Союза композиторов СССР **Юрий Сергеевич Саульский** (1928–2003), административные письма и методические разработки готовили московский джазовый критик **Алексей Николаевич Баташёв** (1934–2021), ленинградский музыковед **Владимир Борисович Фейертаг** и упомянутый выше выпускник Гнесинки — известный джазовый пианист **Игорь Михайлович Бриль**; за распространение инициативы на российские регионы отвечал ростовский бэндлидер **Ким Аведикович Назаретов** (1936–1993).

И в **сентябре 1974 г.** благодаря многолетним усилиям этой инициативной группы в 21 среднем специальном учебном заведении — музыкальном училище России впервые вводятся официальные программы изучения джазового исполнительства: сначала «**эстрадно-джазовая специализация**» (специальность «**инструменты эстрадного оркестра**»), а к концу десятилетия и полные «**эстрадно-джазовые отделы**». Базовыми для этого направления подготовки стали **Музыкальное училище им. Гнесиных** в Москве, где заведующим вновь созданным эстрадным отделением стал Игорь Бриль, и **Ростовское училище искусств**, где отделение возглавил Ким Назаретов. Вскоре эстрадное направление Училища им. Гнесиных было административно отделено — сначала как **Эстрадно-джазовый филиал**, а затем, уже в здании бывшего Музыкального училища им. Октябрьской революции на Большой Ордынке, как **Государственное музыкальное училище эстрадно-джазового искусства**, ставшее в 1994 г. первым специализированным джазовым училищем в России. В Ленинграде эстрадно-джазовая специальность была поначалу введена в Музыкальном училище им. Н.А. Римского-Корсакова, но в 1978 г. полноценный «отдел эстрадных инструментов» был переведён в **Музыкальное училище им. М.П. Мусоргского**, где работает и по сей день (планируется превращение отдела в самостоятельное учебное заведение — филиал Академии джаза Игоря Бутмана).

Когда состоялись первые несколько выпусков джазового отделения Ростовского училища искусств, в 1982 г. впервые в СССР была открыта и программа высшего музыкального образования по джазовой специализации — **кафедра**

эстрадно-джазовой музыки Ростовского государственного музыкально-педагогического института (с 1992 г. — Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова). В последний год своей короткой яркой жизни эту кафедру возглавил Ким Назаретов, ставший первым «джазовым профессором» в России. Что до столицы, то в Москве первая программа высшего музыкального образования по джазовой специальности была создана только в 1984 г. — как кафедра инструментального джазового исполнительства Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных: первый набор был заочным, очное образование началось на кафедре в 1988 г. В 1993 г. кафедру возглавил Игорь Михайлович Бриль, остававшийся у руля до 2013 г., когда в Российской Академии музыки им. Гнесиных был создан Факультет музыкального искусства эстрады: в него вошли и инструментальная джазовая кафедра, и кафедра эстрадно-джазового пения. С 2013 г. деканом факультета является выдающийся пианист, выпускник Гнесинской школы, немало преподававший академическое и джазовое фортепиано за рубежом Валерий Александрович Гроховский.

В настоящее время в России «пирамида» джазового образования состоит из трёх уровней подготовки.

В основании — нескольких десятков джазовых отделов детских музыкальных школ, флагоманом среди которых с начала 1990-х гг. остаётся специализированная Детская джазовая школа им. Кима Назаретова в Ростове-на-Дону (директор — пианист Арам Борисович Рустамянц). Мощные программы джазового образования на уровне ДМШ есть в Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Иркутске, Челябинске, Екатеринбурге и множестве других городов. Кроме того, в последние годы заметна роль и частных образовательных учреждений, дающих джазовую подготовку — всевозможных «студий», «центров» и т.п.; в некоторых из них работают действительно сильные педагоги-энтузиасты, прошедшие систему джазового образования снизу доверху.

Среднее профессиональное звено — это эстрадно-джазовые отделения примерно четырёх десятков музыкальных училищ, колледжей и училищ искусств; в Москве безусловные лидеры — Академия джаза Игоря Бутмана и ГМУЭДИ, вновь влившиеся в состав РАМ им. Гнесиных, в Санкт-Петербурге — отдел эстрадных инструментов в Музыкальном училище им. М.П. Мусоргского (зав. отделом — саксофонист и бэндлидер Сергей Богданов), в Ростове-на-Дону — эстрадное отделение Ростовского колледжа искусств.

Наконец, высшее музыкальное образование по джазовым специальностям дают Российская академия музыки им. Гнесиных, Ростовская государственная консерватория им. Рахманинова, Московский государственный институт культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, а также Академия им. Маймонида РГУ им. Косыгина и частный Институт современного искусства в Москве.

Фильмография отечественного джаза

Фильмография советского и российского джаза, увы, не слишком длинна. Если не считать документальные и мультипликационные ленты, то за советский период — с 1934 г., когда вышел самый первый в СССР звуковой музыкальный фильм, и до 1991 г., когда СССР прекратил существование, — мне удалось насчитать всего 12 полнометражных художественных фильмов, в которых джаз выступает как сюжетно важный элемент. В рамках этой книги представляется важным рассказать о семи из них.

«Весёлые ребята» (1934)

Режиссёр Григорий Александров. Композитор Исаак Дунаевский



«Весёлые ребята»: премьерный плакат. Видимо, имя оператора Владимира Нильсена, впоследствии репрессированного, было в какой-то момент замазано владельцем из предосторожности

История звукового кино началась в Советском Союзе с некоторой задержкой: первая в мире звуковая лента, «Певец джаза», вышла в США в 1927 г., а советский кинематограф смог освоить новую технологию только в 1931 г. Но первым звуковым художественным фильмом в СССР была серьёзная социальная драма — «Путёвка в жизнь», о социализации беспризорных детей после гражданской войны. Очередь музыкального кино пришла только через три года.

Первый в СССР звуковой музыкальный фильм авторы первоначально планировали назвать «Джаз-комедия», и это словосочетание даже сохранилось на ранних рекламных плакатах фильма как подзаголовок названия «Весёлые

ребята». В главной роли снялся руководитель ленинградского «Теа-джаза» — эстрадный артист из Одессы Леонид Утёсов, начавший карьеру в развлекательном жанре ещё до революции (и до джаза).



«Весёлые ребята»: премьерный плакат, декабрь 1934 г.

Но на одном из знаменитых ночных просмотров в Кремле фильм, против ожиданий партийных идеологов, понравился Главному Кинозрителю — секретарю ЦК Иосифу Сталину, который в то время решал судьбы не только народа, но и кинофильмов (а также книг, театральных постановок и всего остального). В декабре 1934 г., после четырёх месяцев цензурных проволочек, началась большая и славная история киноленты, ставшей одной из самых популярных музыкальных комедий советского кино.

Джаза в чистом виде в фильме, скажем прямо, немного — но его безусловное влияние в ритмике, оркестровках, самой природе инструментального сопровождения песенных мелодий Дунаевского неоспоримо: от заразительно оптимистичного «Марша весёлых ребят» и сладкого лирического танго «Спасибо, сердце» до «свингующих частушек» в исполнении Утёсова и Любви Орловой в эксцентрическом номере «Тюх! Тюх!», основанном на русских плясовых мотивах.

Многие сюжетные повороты и даже целые сцены фильма были заимствованы Александровым из западной кинопродукции, с которой он познакомился во время поездки в США со своим учителем Сергеем Эйзенштейном за пару лет до выхода «Весёлых ребят», в том числе из киноленты его однокашника по вахтанговской студии предреволюционных лет, голливудского режиссёра Рубена

В основу первоначального сценария легло сотрудничество Утёсова с выдающимся композитором-песенником Исааком Дунаевским, тоже выходящем из «черты оседлости» царского времени. Вместе они в 1933 г. работали над самым успешным спектаклем «Теа-джаза» — «Музыкальный магазин», и фильм был призван повторить успех эстрадного шоу: недаром центрального персонажа, которого играет Утёсов, в обоих случаях зовут Костя Потехин. Только в фильме он не продавец музыкального магазина, а колхозный пастух и заодно самодеятельный музыкант.

Первоначально партийное руководство отнеслось к «Джаз-комедии» с подозрением и склонно было не выпускать «Весёлых ребят» на экраны.

Мамуляна — «*Love Me Tonight*». Но важнее оказалось точное попадание «Весёлых ребят» в ожидания и вкусы советской публики.

Кое в чём создатели фильма и переплюнули заокеанские образцы: так, сцена репетиции джаз-оркестра, постепенно превращающейся в безумную драку гомерического масштаба, снята под явным влиянием абсурдистских комедий братьев Маркс, но далеко превосходит их по технической сложности. На чуть более чем четыре минуты экранного времени, то есть 120 метров киноплёнки, было сделано 250 монтажных склеек, то есть каждая минута состоит в среднем из 60 отдельных монтажных планов; неудивительно, что эта короткая сцена снималась десять дней! Сцена довольно заметно отличается по монтажу от остального материала фильма: известно, что в монтаже этого «ударного» номера Александрову помогал его ментор — гениальный советский кинорежиссёр, мастер динамичного монтажа Сергей Эйзенштейн.

Интересно, что воодушевляющий проход пастуха Кости (Утёсов) под «Марш весёлых ребят» по условному колхозу был снят на берегу Чёрного моря в Абхазии: пастух гонит стадо в сопровождении джаз-банда сельских балалаечников мимо лесистых гор, вдоль горной речки и выгоняет на берег моря. При этом Утёсов на экране почему-то то и дело поглядывает куда-то вверх, и движения его губ явно не совпадают с текстом, который поёт его голос. Это потому, что марш был первоначально написан совсем на другие стихи. Пастух шёл мимо гор, смотрел на них и пел про горы и про колхозное стадо. Но когда создатели фильма увидели смонтированный материал на экране, стало ясно, что текст о коровах и абстрактной любви к родному краю, что называется, «не работает». И тогда Василий Лебедев-Кумач написал тот текст, что мы знаем сейчас: «Легко на сердце от песни весёлой, она скучать не даёт никогда...». Оркестр и пение Утёсова были перезаписаны, но переснимать изображение было уже поздно. Впрочем, неискушённые советские кинозрители, для которых это был вообще первый музыкальный фильм, ничего не заметили.

«Музыкальная история» (1940)

Режиссёры Александр Ивановский, Герберт Раппапорт. Композитор Дмитрий Астраданцев

В главной роли снялся прославленный оперный тенор Сергей Лемешев, и, в общем, удостоенная Сталинской премии II степени лента посвящена именно истории оперного певца-самородка, который приходит в мир академической музыки из самодеятельности: персонаж Лемешева, Петя Говорков, в начале фильма работает простым таксистом. Звучит музыка Чайковского, Бизе, Бородина и Римского-Корсакова — в общем, классика доминирует. И нас бы в связи с историей советского джаза этот фильм совсем не заинтересовал, если бы не



«Музыкальная история»: прокатный плакат, 1940 г.

здесь научиться — подкидывать палочки? А я научу тебя музыке, я достану тебе литавры!..»

На что антипатичный, по замыслу авторов фильма, руководитель «Автоджаза» вполне резонно замечает:

«Барабанщик в опере — последний человек, а в джазе — это король!»

«Карнавальная ночь» (1956)

Режиссёр Эльдар Рязанов. Композитор Анатолий Лепин

Дебютная самостоятельная лента молодого режиссёра стала одним из самых популярных фильмов периода хрущёвской «оттепели». Впервые после окончания «периода разгибания саксофонов» (1946–1954) в фильме был широко представлен джаз, причём исполненный высококлассным оркестром трубача Эдди Рознера. Правда, самого Рознера не было на экране: джазмен всего за полтора года до съёмок вернулся из «мест не столь отдалённых», где провёл восемь лет. Несмотря на явное наступление «оттепели», снимать в фильме иммигранта из буржуазной Польши, тем более — родом из Берлина, и тем более — подвергшегося в СССР репрессиям, было «не рекомендовано».

тот факт, что в киноленте присутствует внешне забавный, но глубоко характерный и важный для понимания той эпохи эпизод противостояния самодеятельных коллективов — симфонического оркестра и джазового биг-бэнда, переманивающих друг у друга барабанщика.

Устами руководителя оперной студии клуба работников автотранспорта Василия Фомича Македонского (актёр Николай Коновалов) создатели фильма провозглашают официальную позицию 1930-х по отношению к джазу:

«Джаз — это здоровое развлечение, и глупо было бы с этим спорить. Но он не должен становиться на пути у святого искусства! Костя, чему ты можешь



«Карнавальная ночь»: премьерный плакат, декабрь 1956 г.

Всю музыку к фильму написал Анатолий Лепин — латыш по происхождению, родившийся в Москве (Лепин — русифицированная форма латышской фамилии Лиепиньш). Он в 1936 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции, преподавал в Ташкентской и Харьковской консерваториях, но увлекался и джазом, даже писал песни для Леонида Утёсова. В 1950 г. Лепин снова поселился в Москве после пяти лет работы в послевоенной Риге, где создавал музыку для Латвийского музыкального театра и даже написал гимн Латвийской ССР. Лепин активно работал в киномузыке: ещё до «Карнавальная ночь» его произведения звучали в фильмах «Здравствуй, Москва!», «Сын полка», «Мы с вами где-то встречались», «Солдат Иван Бровкин» и др.

Факт, ставший хрестоматийным: в ярком эксцентрическом номере «Ансамбль пенсии и пляски», в котором, по сюжету, молодёжный джаз-бэнд прячется от директора-бюрократа Серафима Ивановича Огурцова (звезда советских кинокомедий Игорь Ильинский) за накладными бородами и седыми париками «оркестра ветеранов», впервые в советском кино прозвучало джазовое соло на ударных — в исполнении барабанщика рознеровского оркестра Бориса Матвеева (1928–2006). Отчётливо видно, что при записи соло было симпровизировано, но при съёмке под фонограмму повторить записанное соло в точности барабанщик не смог!

Среди музыкантов оркестра Эдди Рознера, снимавшихся в фильме, легко заметить будущих звёзд советской джазовой сцены: с тромбоном в руках в кадре мелькает 20-летний Константин Бахолдин, с саксофонами — его ровесник Алексей Зубов и 22-летний Георгий Гаранян... Их пригласили на съёмочную площадку подменить более «возрастных» участников рознеровского бэнда — ведь оркестр, по фильму, должен был быть молодёжным. В безымянной роли пианиста оркестра мелькает и не упомянутый в титрах 28-летний Юрий Саульский, тогдашний музыкальный директор оркестра Рознера. Именно он и привёл на съёмки молодых джазменов из оркестра студии «Первый шаг» при Центральном доме

работников искусств. Кстати, Саульскому принадлежит часть аранжировок музыки Анатолия Лепина в «Карнавальная ночь».

Впрочем, в историю советской музыки фильм вошёл скорее благодаря песенным номерам в исполнении 20-летней Людмилы Гурченко («Пять минут», «Песенка о хорошем настроении»). Они не носили выраженного джазового характера, но зато были записаны — впервые в СССР — по новейшей технологии: сначала была сделана фонограмма эстрадного оркестра, а затем Гурченко в пустой студии записывала вокал методом наложения, и весь Мосфильм сбегался смотреть на это технологическое чудо. При съёмках фильма в интерьерах Театра Советской армии актриса, конечно, только открывала рот под фонограмму, как это обычно делается.

«Не болит голова у дятла» (Ленфильм, 1974)

Режиссёр Динара Асанова. Композитор Евгений Крылатов, джазовые импровизации группы Владимира Василькова



«Не болит голова у дятла»: прокатный плакат, 1974 г.

Подростковая мелодрама, дебютный полнометражный фильм выпускницы режиссёрского факультета ВГИКа Динары Асановой (1942–1985): типичная для 1970-х попытка уйти от тематики строительства коммунизма и героизма широких масс к психологии отдельных людей, к человеческой личности. Главный герой, семиклассник Муха (юный актёр Александр Жезляев), помимо несчастной влюблённости в одноклассницу Иру и сложных отношений со старшими поколениями, занят освоением ударной установки и репетициями с самодеятельной джаз-рок-группой. Иногда он пробирается в местный дом культуры и подсматривает, как репетируют взрослые дядьки, которые играют точно такой же джаз-рок.

Из перспективы нескольких десятилетий мы узнаём среди длинноволосых «дядек» профессиональных джазменов: здесь и московский барабанщик Владимир Васильков (несомненно, герой и идол юного Севы Мухина), и ленинградцы — уехавший впоследствии в США гитарист Борис Лебединский, флейтист (в жизни

в первую очередь — саксофонист) Ростислав Чевычелов, и др. Сходство звучания взрослых профессионалов и подростковой самодеятельности — не случайность: в саундтреке фильма в обоих случаях звучит игра группы Владимира Василькова, а в эпизоде репетиции подростковой самодеятельности юные актёры то более, то (чаще) менее правдоподобно изображают под фонограмму, что играют сами.

Участие Владимира Василькова (1944–2013) в фильме — отдельная история: он в это время работал в Эстрадном оркестре Леонида Утёсова, а Леонид Осипович не очень любил, когда его музыканты делали что-то на стороне. Пришлось администраторам фильма ехать из Ленинграда в Москву, чтобы отпросить Василькова на съёмки. Утёсов устроил им настоящий экзамен на знание... первого джазового фильма советского кино — «Весёлые ребята» (см. выше). По счастью, члены съёмочной группы фильм знали хорошо, экзамен выдержали, и московский барабанщик снялся в «Не болит голова у дятла» и записал для него сюжетно важные джаз-роковые импровизации на ударной установке. А впоследствии, в 1979 г., Васильков написал музыку к ещё одному фильму Динары Асановой — «Жена ушла»: тоже в джазовой стилистике (точнее, в стилистике фьюжн), но такой важной роли, как в «Не болит голова у дятла», в ленте 1979 г. джаз уже не играет.

«Шляпа» (Мосфильм, 1981)

Режиссёр Леонид Квинихидзе. Композиторы Геннадий Подэльский, Олег Куценко

Привязка к джазу в фильме довольно условна: по сюжету главный герой, которого играет Олег Янковский, — джазовый трубач. При этом в фонограмме и действии фильма широко представлена модная в те годы рок-группа «Автограф», ставшая популярной на волне успеха на фестивале «Весенние ритмы» в Тбилиси (1980) и выхода на «Мелодии» пластинки с тремя треками.

«Автограф» попал в фильм случайно: должен был сниматься популярный ВИА «Весёлые ребята», но у них произошла какая-то история с лишением гастрольного удостоверения, и режиссёр Леонид Квинихидзе («Небесные ласточки», «31 июня», впоследствии «Мэри Поппинс, до свидания») ухватился за возможность снять молодёжную рок-группу и гарантированно привлечь к фильму молодую аудиторию. В первых кадрах волосатые рокеры, только что выбравшиеся из подполья благодаря выходу пластинки на «Мелодии», изображают самостоятельный ВИА, который репетирует в бомбоубежище — несколько более «попсовый», чем реальная группа. По фильму у них есть не только вокалист (голос штатного вокалиста «Автографа» Сергея Брутяна, лицо молодого болгарского актёра Валентина Ганева), но и — как полагается чинной советской самодеятельности — вокалистка, которой в реальном «Автографе» никогда не было. За кадром вместо молодой актрисы Тамары Акуловой, которая увлечённо



«Шляпа»: прокатный плакат, 1983 г.

имитировала пение, уверенным джазовым голосом спела Ирина Отиева, в те времена известная на джазовой сцене по работе в оркестре Олега Лундстрема.

По сюжету, опытный музыкант Дмитрий Денисов (персонаж Янковского) занимается художественным руководством в самодеятельности. При этом его руководство молодыми музыкантами сводится преимущественно к тому, что он велит им научиться играть блюз (звучит автографовский «Блюз Каприз») и что вместо до мажор нужно играть «фа септаккорд». В кадре персонаж Янковского делает вид, что играет приджазованное соло на пианино — на самом деле в фонограмме играет, конечно же, клавишник «Автографа» Леонид Макаревич, который в кадре мрачно стоит на заднем плане.

Затем место действия сменяется, Денисов уезжает подменять сломавшего ногу музыканта в Сочи, но музыку, которую он играет в огромных залах курортного города под аккомпанемент оркестра Ленинградского мюзик-холла (в кадре мелькает его музыкальный руководитель — джазмен Олег Куценко, написавший часть музыки к фильму) тоже невозможно назвать джазом. Янковский с трубой смотрится временами достаточно убедительно (хотя и шевелит пальцами на клапанах не всегда в такт мелодии), но звучит-то при этом главным образом махрово-пошлая «советская эстрада».

Впрочем, это часть психологического конфликта фильма, поставленного по мотивам повести Викторией Токаревой «Ехал Грека...». Денисов — персонаж Янковского — всю жизнь пытается жить по собственным законам, например — ему хочется играть джаз... но жизнь всё время поворачивает ход событий каким-то неожиданным, разочаровывающим образом, так что герою в новых обстоятельствах как-то и места в жизни не находится. «Шляпа» тут — не только физический объект, который почти не покидает голову персонажа: не будем забывать, что этим словом по-русски иногда называют недотёп, неприспособленных к жизни людей. Персонаж Янковского, как может показаться, действительно что-то «прошляпил» в жизни. Получилась достаточно типичная для «периода застоя» попытка проанализировать социальную апатию и ощущение бессмысленности существования при невозможности прямо назвать главные общественные

причины этих процессов — но спасибо персонажу Янковского, который цепко держится за любовь к потерявшей массовую популярность музыке. Спасибо хотя бы за его упрямое «джаз ещё вернётся!»...

«Мы из джаза» (Мосфильм, 1983)

Режиссёр Карен Шахназаров. Композиторы Анатолий Кролл, Марк Минков



«Мы из джаза»: прокатный плакат, 1983 г.

Пожалуй, именно этот фильм можно считать главной джазовой лентой советского кинематографа, ведь он целиком посвящён ранней истории советского джаза. Мало того, джаз выступает тут не фоном и даже не просто частью музыкальной фонограммы: он — «обстоятельство образа действия», если не главный герой фильма!

Действие происходит в 1926–28 гг. в Одессе, затем в Москве. Персонажи кинокартины — и пианист-комсомолец Костя, и одесские уличные музыканты — играющий на банджо белозубый Стёпа и простоватый скрипач-барабанщик Жора, и бывший саксофонист полкового оркестра царской лейб-гвардии Иван Иванович Бавурин — не имеют прямых прототипов в реальной советской джазовой истории, хотя в период подготовки фильма режиссёр

Карен Шахназаров и сценарист Александр Бородянский ездили домой к легенде раннего советского джаза пианисту **Александру Варламову**, который пять часов рассказывал им истории из начальной эпохи советского джазового движения. Скорее всего, в основу образа пианиста Кости легли некоторые черты Варламова.

Отголоски рассказов Варламова звучат и в образе «кубинской певицы Клементины Фернандес», которую играла загримированная под африканку **Лариса Долина**. Правда, в реальности рассказанный Варламовым эпизод случился позже — в 1934–37 гг., когда в СССР жила и работала афроамериканская певица **Целестина Коол**. Именно так писали тогда по-русски имя **Селестины Коул** (*Celestina Cole*), и так оно написано на афишах периода её выступлений с оркестром **Леонида Утёсова** и на граммофонных пластинках, которые

Селестина-Целестина записала с оркестром Александра Варламова. В США, куда она вернулась после 1937 г., чтобы стать преподавателем оперного пения в Детройте, она стала писать своё имя как *Celeste Cole*.

Долина, в то время солистка оркестра «Современник» под руководством **Анатолия Кролла**, естественно, пела в фильме сама. Интересно, что в сцене гастрольного концерта в Москве певица исполняет блюз «*You've Been a Good Old Wagon But You've Done Broke Down*» («Ты был доброй старой телегой, да вот поломался»), который написал в 1895 г. в стилистике регтайма забытый ныне автор Бен Харни. В 1925 г. основанную на этой архаичной мелодии пластинку записала великая «императрица блюза» Бесси Смит, в аккомпанементе которой звучал корнет Луи Армстронга. Авторство Харни там не указано, а авторами трека названы сама Смит и некто Стюарт Балком (или Балкомб: в разных изданиях по-разному). Эти авторы указаны и на виниловой пластинке с саундтреком фильма «Мы из джаза» (ВФГ «Мелодия», 1983) — впрочем, фамилия соавтора Бесси указана там как «Балкан». Самая известная джазовая версия этого номера, пожалуй, принадлежит американской диве 1950-х Дине Вашингтон — она исполняла песню как посвящение Бесси Смит. На советской пластинке с саундтреком фильма песне дано название «Моя добрая, старая развалина». Номер должен показать, насколько исполнительский уровень Клементины Фернандес пока что выше ученических стараний самодеятельных советских джазменов; видимо, поэтому оркестр Анатолия Кролла «Современник» звучит в этом эпизоде, как мог бы звучать джазовый биг-бэнд в 1950-е или даже 1960-е — искушённо, практически современно. Конечно же, в конце 1920-х так ещё не играли.

Единственное подлинное имя из советской джазовой истории — «капитан Колбасьев», одобрения которого так ждёт ансамбль персонажей фильма — создателями киноленты сделан каким-то былинным богатырём, доброе слово которого может решить судьбу артистов. Подлинный же капитан **Сергей Колбасьев**, военно-морской офицер и, поговаривают, кадровый разведчик, был ревностным коллекционером джазовых пластинок, пропагандистом джаза, другом ленинградских джазовых музыкантов, но — увы! — ничего сам не решал, а позднее сгинул в горниле репрессий 1930-х гг. (см. главу «Капитан Колбасьев: первый проповедник джаза»).

Номер «кубинской певицы» — не единственный в плане не вполне исторического звучания: почти вся музыка, которая звучит в фильме, не вполне исторична (ну разве что кроме грампластинок, которые ставит своим соратникам Костя: грампластинки подлинные, из 1920-х). И дело даже не в том, что за Костю, роль которого исполнил молодой актёр Игорь Скляр, на фортепиано в фонограмме фильма играл автор большей части музыки к фильму Анатолий Кролл (справедливости ради отмечу, что Скляр при этом сам исполнил вокальные номера, которые поёт Костя). Дело в том, что создатели фильма сознательно

приняли решение осовременить звучание: фильм адресован не джаз-фэнам, не специалистам, а максимально широкой аудитории, и подлинное звучание архаичных стилей середины 1920-х гг., скорее всего, эту широкую аудиторию безнадежно бы отпугнуло. Кролл написал номера, стилизованные скорее под лихие диксиленды 1950–60-х, ну а песенка «Старый рояль», сочинённая для фильма Марком Минковым — попросту качественная советская ретро-эстрада, в которой на ранний джаз или даже регтайм условно намекают только отдельные фортепианные фразы. Как и другие дуэтные номера в фильме, её поёт Игорь Скляр и латвийская джазовая вокалистка **Ольга Пирагс**, которая, впрочем, не появляется в кадре: её голосом поёт актриса Елена Цыплакова — кстати, та самая, что девятью годами раньше сыграла юную героиню фильма «Не болит голова у дятла!»

В фильме есть несколько моментов, понятных только «своим» — инсайдерам советского джазового сообщества. Например, есть в фильме сцена прослушивания «джаз-банды» строгой комиссией на предмет разрешения выступать в московских парках. В какой-то момент на экране среди характерных типажей «культ-функционеров» 1920-х возникает, доброжелательно улыбаясь музыкантам, советский джазовый критик и пропагандист джаза 1970–80-х **Георгий Бахчиев**. Правда, роль у него бессловесная, а других членов комиссии в основном интересует идеологическая подкованность участников «джаз-банды».

Сознательное осовременивание звучания музыки, при сохранении стилистических признаков «ретро», удачные актёрские работы и крепкая режиссура дали результат: кинолента действительно полюбилась широкой публике и стала одним из мегахитов советского проката своего времени. Журнал «Советский экран» назвал «Мы из джаза» лучшим музыкальным фильмом 1983 г. Но даже важнее то, что фразы из фильма пошли в народ — или, говоря по-сегодняшнему, стали «мемами»:

«Импровизация — это полёт вашей души...» — «Что за импровизация такая? Кто её придумал? Немцы, наверное... Вечно выдумают, а русский человек потом мучайся!»

«Зимний вечер в Гаграх» (Мосфильм, 1985)

Режиссёр Карен Шахназаров. Композитор Анатолий Кролл

Через два года после «Мы из джаза» тандем режиссёра Шахназарова и композитора Кролла вновь «выстрелил». Да так, что год спустя, в 1986-м, Карен Шахназаров стал лауреатом премии Ленинского комсомола сразу за два фильма — «Мы из джаза» и «Зимний вечер в Гаграх». Популярность фильма оказалась огромной — хотя и ниже, чем у «Мы из джаза»: 12 миллионов кинозрителей в первый год проката против 17. Но ведь это не лёгкая комедия, как предыдущий фильм. Это довольно серьёзная музыкальная драма.



«Зимний вечер в Гаграх»: прокатный плакат, 1985 г.

при этом остаётся понятной и близкой широкому зрителю личной, персональной историей, подобных которым каждый взрослый человек видел и знает множество.

Пожилой танцор-чечёточник Беглов дорабатывает до пенсии скромным репетитором танцев большого и пошлого эстрадного шоу, которое показано в фильме как некий блестящий Молох, алчно пожирающий души всех, кто вовлечён в его орбиту. Только у некоторых «стариков» ещё остались тёплые и светлые воспоминания о 1950-х, когда они были молоды, играли джаз и танцевали под джаз...

Правда, музыкальным символом того времени в фильме сделана не так чтобы уж очень джазовая французская песенка «Пчела и мотылёк» (в оригинале Анри Сальвадора — «Пчела и бабочка», *«Labeille et le papillon»*). Кстати, в эпизоде, связанном с этой песенкой, без упоминания в титрах мелькает на экране и автор музыки к фильму Анатолий Кролл — в крошечной роли дирижёра Степана: «Ну мало ли что я играл, когда-а было это...»

Интересно, что в этом же эпизоде звучит и ещё один голос, знакомый по предыдущей ленте Шахназарова и Кролла: персонаж актрисы Натальи Гундаревой поёт голосом Ларисы Долиной, которая в то время всё ещё работала в оркестре Анатолия Кролла «Современник». Правда, в отличие от «Мы из джаза», в кадре Долина не появляется. Характерно, что этот её микрономер в фильме вновь, как это было и в «Мы из джаза», написан не Кроллом, хотя он указан

Забытого всеми пожилото тэп-дэнсера Беглова (в фильме чечёточников, впрочем, именуют не тэп-дэнсерами, а «степистами») изумительно сыграл Евгений Евстигнеев. Прославленный актёр, кстати, владел джазовыми ритмами вполне уверенно, так как в молодости играл на барабанах в джаз-бэнде. Александр Панкратов-Чёрный, сыгравший в «Мы из джаза» одесского банджиста Степана, на сей раз выступает в роли лишённого чувства ритма молодого здоровяка, который требует у ветерана научить его «степу» (т.е. тэп-дэнсу, чечётке).

История отлично встроена в достаточно широкую панораму социальных проблем — тут и отчуждение поколений, и наступление «бездуховной» массовой культуры — но

в титрах автором всей музыки к фильму. «Песню о дружбе», которую за оператором фильма Владимиром Шевчиком подхватывает персонаж Гундаревой, в далёкие 1930-е написал то ли аккомпаниатор певца Вадима Козина пианист Владимир Сидоров, то ли репрессированный композитор Павел Русаков (известный также как Поль Марсель, 1908–1973).

В фильме вообще многое остаётся за кадром, но важно для его понимания. Так, прототипом Беглова был чечёточник **Алексей Быстров**, выступавший в 1940-е в том числе с джаз-оркестром **Эдди Рознера**; этот биг-бэнд после отъезда Рознера на родину, в Германию, стал основой оркестра «Современник», руководить которым был назначен Анатолий Кролл; и именно Быстров учил тэп-дэнсу («степу») Аркадия Насырова, который играл молодого Беглова во флэшбэках «Зимнего вечера». Мало того, знакомство Шахназарова и Быстрова состоялось на фильме «Мы из джаза», где пожилой артист был скромным репетитором по чечётке... и вскоре умер: он был нездоров, по словам режиссёра — злоупотреблял алкоголем... Вскоре после выхода «Зимнего вечера» на экраны с режиссёром связалась взволнованная молодая женщина, узнавшая в истории жизни Алексея Ивановича Беглова историю собственного отца, которым был... Алексей Быстров. Она даже не знала, что в конце жизни её отец был знаком и работал с Шахназаровым и что создатели фильма именно его историю жизни как раз и положили в основу сценария, потому что между ней и отцом стояло такое же отчуждение, как между главным героем фильма и его дочерью, которая по сценарию даже не пригласила отца на собственную свадьбу...

Вот и джаз всё время оказывается где-то за кадром, где-то за краем переживаний персонажей киноленты — но он важен для понимания контекста этого фильма.

Что ещё прочесть об истории джаза в России?

Об истории российского джаза писали мало. За все теперь уже 100 лет этой истории больших обзорных книг по ней на русском языке вышло всего три: основополагающий «Советский джаз» **Алексея Баташёва** в 1972-м, сборник статей «Советский джаз. Проблемы. События. Мастера» под редакцией **Александра Медведева** в 1987-м и «История джазового исполнительства в России» **Владимира Фейертага** — в 2010-м. К 90-летию, в 2012-м, автор настоящего издания совместно с **Анной Филипповой** подготовил для санкт-петербургского издательства «Планета Музыки» двухтомник «Российский джаз» — сборник материалов по отечественной джазовой истории, выходивших ранее в журнале «Джаз.Ру». С добавлением сборника биографических материалов **Аркадия Петрова** «Джазовые силуэты» (1996), энциклопедического справочника **Владимира Фейертага** «Джаз в России» (2009) и трёх книг на английском языке — большой (хотя и не во всех деталях точной) работы президента Оберлинского колледжа **Фредерика**

Старра «Красные и горячие. Судьба джаза в Советском Союзе» (1983, второе издание 1994) и более локальных по характеру книг странствующего поэта Уильяма Майнора и живущего в Британии продюсера Лео Фейгина — получается библиография всего из девяти названий. Плюс две-три дюжины биографий, автобиографий, мемуаров и региональных исследований — вот и всё. И это при том, что в джазовое движение в нашей стране на протяжении века были вовлечены десятки тысяч людей, а дискографии советского и российского джаза насчитывают сотни наименований (хотя до 1991 г. все аудиозаписи в стране выпускал всего один лейбл — Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия»!). И при том, что о джазе в журналах и газетах писали на русском языке специалисты высокого класса — Алексей Баташёв, Ефим Барбан, Владимир Фейертаг, Леонид Переверзев, Дмитрий Ухов, Аркадий Петров...

Дело в том, что сам вид музыки, о котором они писали, чаще всего оказывался в нашей стране в не до конца понятном положении. С «иностранными» явлениями культуры, освоенными российской культурой до революции 1917 г., советская власть в целом готова была мириться: они укладывались в схему «обогащать свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество», с присущей ему тяжеловесной афористичностью сформулированную Лениным в 1920 г. А вот приходящие с буржуазного Запада новые явления автоматически встречались в штывы — как идеологически чуждые.

С джазом боролись. Знаменитая статья писателя Максима Горького «О музыке толстых», опубликованная газетой «Правда» в 1928 г., жестоко и нелепо высмеивала некий «оркестр негров», который играл, скорее всего, обычную танцевальную музыку того времени; но активисты культурной политики использовали авторитет престарелого «буревестника революции» именно против джаза, не делая различия между импровизационным искусством и прикладной эстрадой. Тяжёлые погромы пришлось пережить советскому джазу в середине 1930-х, а затем в совпавший с эпохой «борьбы с безродным космополитизмом» период «разгибания саксофонов» 1946–54 гг. Поэтому говорить о серьёзных книгах, посвящённых советскому джазу, не приходилось. Выходившие книги были посвящены в основном зарубежному джазу, прежде всего, естественно, американскому — ведь это искусство родилось в Соединённых Штатах Америки. В основном это были направленные против джаза тексты официозных культур-критиков — таких, как нашумевшая книга Виктора Городинского «Музыка духовной нищеты», вышедшая в разгар «разгибания саксофонов» — в 1950 г. Но были и отдельные героические попытки специалистов оправдать джаз, преданный официальной анафеме. Таковы были научные работы музыковеда-«американиста» Валентины Конен, такова была первая в своём роде книга 1960 г. Владимира Фейертага и Валерия Мысовского «Джаз», а также по-оттепельному «либеральная» популярная брошюра Александра Чернова и Михаила Бялика «О лёгкой музыке, о джазе, о хорошем вкусе» 1965 г.

Такая же направленность сохранялась и в дальнейшем. Для множества авторов, да и для их читателей, важнее было рассказать о мировом джазовом искусстве, ввести в оборот на русском языке важнейшие иностранные тексты о джазе. Отсюда — не имеющее аналогов в мире движение «джазового самиздата», начавшееся в первой половине 1960-х деятельностью «ГИД» («Группы изучения джаза в СССР») — неформального сообщества переводчиков-любителей, которые, зачастую никогда не встречаясь друг с другом, в разных городах переводили зарубежные книги и распространяли переводы среди «своих» в десятках машинописных копий. Усилиями основателей этого движения — **Юрия Сигова**, рано умершего инженера-атомщика из Ростова-на-Дону, и подхватившего его знамя воронежского профессионального переводчика **Юрия Верменича** — были переведены и распространены внутри джазового сообщества десятки книг, составлявшие важную часть мирового корпуса литературы о джазе. Некоторые из этих переводов уже в постсоветскую эпоху, в 1990–2020-х гг., были выпущены и «официальным», типографским способом. Их было всё равно недостаточно, но они были.

По-другому вышло с документированием советского джазового движения: на всю страну существовало всего несколько самодеятельных не журналов даже, а «бюллетеней», в которых энтузиасты с мест пытались для крайне узкой аудитории вести летопись джазовой жизни. Центральным «органом» такого рода был ленинградский «Квадрат». Его с 1967 по 1984 гг. издавал в машинописных копиях журналист **Ефим Барбан** под крылом городского джаз-клуба «Квадрат», во главе которого стоял беззаветный энтузиаст **Натан Лейтес**. Выходил он в среднем реже, чем раз в год, так что на местах потребность в более оперативном освещении событий джазовой жизни пытались компенсировать издания — как самиздатовские, так и ютившиеся в виде джазовых «рубрик» на страницах официальных многотиражек или молодёжных изданий — менее глобального охвата и менее научно-авангардной направленности: ведь в последние годы существования «Квадрат», по выражению джазового просветителя Юрия Верменича, из органа «Квадрата» превратился в орган Барбана.

Среди таких изданий нужно прежде всего назвать «Пульс джаза» — стенгазету джаз-клуба «Квадрат», редактор которой **Роман Копп** рассылал её машинописные копии энтузиастам в регионы. «Джазовая страничка» многотиражной газеты «Бауманец» при МВТУ им. Баумана в конце 1970-х выросла в самостоятельный «Пресс-бюллетень джаз-клуба МВТУ» под руководством президента бауманского джаз-клуба **Игоря Косолюбенкова**, а «бюллетень», в свою очередь перерос в самиздат-журнал «Панорама», выпуском которого одно время занимался студент философского факультета МГУ, впоследствии новоджазовый трубач, джазовый журналист и радиоведущий **Андрей Соловьёв**.

В Риге, столице Советской Латвии, русскоязычная газета «Советская молодёжь» не слишком часто писала о джазе, но журналист **Валерий Компан**

в «застойном» 1981 г. пробил публикацию в этом комсомольском издании ежегодного «Опроса советских джазовых критиков» — около 30 специалистов со всего СССР называли в этой рубрике лучших, по их мнению, джазовых музыкантов всей страны. В отсутствие других профессиональных «поллов» подобного характера резонанс у рижского опроса был всесоюзным. Вышло 10 выпусков — с 1981 по 1990 гг.

Даже в далёком сибирском Новокузнецке местный джаз-клуб «Геликон» под руководством беззаветного энтузиаста — пианиста **Анатолия Берестова** выпустил в 1988–1990 гг. три номера собственного журнала «Геликон», для которого писали компетентные авторы из Москвы, Ленинграда, Новосибирска и других городов.

Важную роль играла публикация в издававшемся с 1979 по 1991 гг. журнале ВФГ «Мелодия» — «Мелодия — Каталог-бюллетень» — аннотаций к новым джазовым релизам всесоюзной монополии звукозаписи, часто весьма содержательных, и каталога новых релизов, важность которого для документирования истории джаза в стране трудно переоценить. Жаль, что деятельность этого издания охватила всего чуть более одного десятилетия истории советской джазовой грамзаписи.

Мертворождённая в организационном плане, Советская джазовая федерация в 1989–1991 гг. тем не менее сумела выпустить три номера собственного типографского журнала «Джаз», который редактировали москвич **Николай Дмитриев** и живущий в Вильнюсе музыкант **Олег Молокоедов**, но — несмотря на качественный контент — вместе с СССР и Джазовой федерацией исчез из реальности и этот журнал. К сожалению, качественный контент не спас и петербургский альманах **JazzART**. Под редакцией старейшины российского джазоведения **Владимира Фейертага** в 2004, 2005 и 2006 гг. вышло три выпуска «Джаз-Арта» тиражом 999 экземпляров каждый: такая издательская модель позволяла не регистрировать издание как СМИ, но, видимо, не позволяла держать его на плаву. Несколько проще, видимо, издавать альманах «**Эрмитаж — Jazz: серьёзное и курьёзное**»: трудами продюсера московского фестиваля «Джаз в саду Эрмитаж» **Михаила Грина**, живущего ныне в Израиле историка московской джазовой сцены пианиста **Михаила Кулля** и ряда других энтузиастов с 2018 г. вышло уже четыре выпуска, планируется и пятый. Но альманах — не периодическое издание, он издаётся «по мере накопления материала»...

Что же до полноценных джазовых СМИ, то после кончины журнала «Джаз» дело остановилось — до возникновения сначала минского русскоязычного издания «Джаз-Квадрат», выходявшего на бумаге несколько раз в год с 1997 по 2009 гг., а затем — в 1998-м — и московского журнала «Джаз.Ру». Первоначально российский журнал работал только как интернет-издание, а в 2007–2015 гг. параллельно публиковался и на бумаге. Вышло 46 бумажных выпусков; часть из них

имела двойной объём и нумерацию, поэтому бумажное издание приостановилось на № 61. В качестве интернет-издания «Джаз.Ру» работает и сейчас. Во главе редакции уже почти четверть века стоит автор книги, которая сейчас перед вами.

Для самых любознательных читателей, которые хотели бы продолжить изучение истории российского джаза, составлена следующая библиография — не исчерпывающая, но охватывающая достаточно широкий круг изданий за последние полвека.

- Алексей Баташёв. «Советский джаз» (Москва, Музыка, 1972)
- Ефим Барбан. «Джазовые диалоги» (С.-Петербург, Композитор, 2006)
- Ефим Барбан. «Квадрат. Из истории российского джаза» (С.-Петербург, Композитор, 2015)
- Ефим Барбан (ред.-сост.) «Современный джаз в музыкальной культуре» (С.-Петербург, Композитор, 2013)
- Яков Басин. «Эдди Рознер. Музыка и тьма» (Минск, 1998)
- Сергей Беличенко, Валерий Котельников. «Синкопы на Оби, или Очерки истории джаза в Новосибирске» (Новосибирск, 2005)
- Анатолий Берестов. «Романтики джаза» (Новосибирск, 2004)
- Нинель Вайнштейн. «Пресса об Иосифе Вайнштейне» (С.-Петербург, 2004)
- Георгий Васюточкин (сост.). «Квадрату» — 50. Иллюстрированная история ленинградского джаз-клуба «Квадрат» (С.-Петербург, Скифия, 2014)
- Анатолий Воронов. «Из истории волгоградского джаза» (Волгоград, изд-во «Волгоград», 2008)
- Игорь Воцинин. «Джаз и мы. Самарские синкопы» (Самара, Общественная палата Самарской области и ООО «Культурная инициатива», 2019)
- Анатолий Голубев. «Александр Цфасман. Корифей советского джаза» (Москва, Музыка, 2006)
- Дмитрий Драгилёв. «Эдди Рознер. Шмаляем джаз, холера ясна! Документальный роман» (Нижний Новгород, Деком, 2011)
- Александр Забрин. «Триумф джаза. 1978–2012» (Москва, Август Борг, 2013)
- Александр Кан. «Пока не начался JAZZ» (С.-Петербург, Амфора, 2008)
- Алексей Козлов. «Козёл на саксе» (Москва, Вагриус, 1998)
- Алексей Козлов. «Джаз, рок и медные трубы» (Москва, Эксмо, 2005)
- Алексей Козлов. «Джазист. Рок глазами джазмена» (ArtBeat, 2011)

- Ольга Коржова. «Джаз в Ростове-на-Дону “от” и “по”» (Ростов-на-Дону, 2001)
- Билл Кроу. «Воспоминания о турне. Бенни Гудман и джаз-оркестр (США)» (С.-Петербург, Скифия, 2021)
- Михаил Куль. «Ступени восхождения» (Тель-Авив, Книга-Сэфер, 2009)
- Михаил Куль. «Этот мой джаз» (Тель-Авив, Книга-Сэфер, 2017 / С.-Петербург, Скифия, 2021)
- Николай Левиновский. «Держи квадрат, чувак!» (Нью-Йорк, ИД «Либерти», 2007)
- Николай Левиновский. «Как вам нравится в Америке?» (Москва, ПРО-ЗАиК, 2010)
- Александр Медведев (ред.-сост.) «Советский джаз. Проблемы, события, мастера» (Москва, «Советский композитор», 1987)
- Кирилл Мошков, Анна Филиппева (ред.-сост.) «Российский джаз» (Санкт-Петербург, Планета Музыки, 2012; в двух томах)
- Валерий Мысовский, Владимир Фейертаг. «Джаз» (Ленинград, 1960, Музгиз)
- Валерий Мысовский. «Блюз для своих» (С.-Петербург, 1995)
- Валерий Мысовский. «Что было, то было» (С.-Петербург, Наука, 2010)
- Сева Новгородцев. «Интеграл похож на саксофон» (С.-Петербург, Амфора, 2011)
- Валентин Парнах. «Жиrafoвидный истукан» (Москва, Гилея, 2000)
- Леонид Переверзев. «Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе», под редакцией Кирилла Мошкова («Планета Музыки», С.-Петербург, 2011)
- Аркадий Петров. «Джазовые силуэты» (Москва, Музыка, 1996)
- Валерий Пономарёв. «На обратной стороне звука» (Москва, Аграф, 2003; переиздание АСТ, 2007)
- Наталья Риккер. «Джаз в Челябинске. История с продолжением» (Челябинская государственная филармония, 2019)
- Александр Смирнов. «Джаз в СССР. Фотоальбом» (С.-Петербург, Арт-Экспресс, 2016)
- Владимир Тарасов. «Трио» (Москва, Новое литературное обозрение, 2004)
- Евгений Тенетов. «40 лет импровизации. Дни джаза в Архангельске» (Архангельск, 1 студия +, 2022)

- Рафаиль Туишев. «Jazz по-ростовски» (Ростов-на-Дону, 2007)
- Леонид Утёсов. «Спасибо, сердце» (Москва, Всероссийское театральное общество, 1976)
- Лео Фейгин. «All That Jazz. Автобиография в анекдотах» (С.-Петербург, Амфора, 2009)
- Владимир Фейертаг. «Джаз от Ленинграда до Петербурга. Время и судьбы» (С.-Петербург, «Культ-Информ-Пресс», 1999; переиздание — С.-Петербург, Планета Музыки, 2014)
- Владимир Фейертаг. «Диалог со свингом: Давид Голощёкин о времени и о себе» (С.-Петербург, «Культ-Информ-Пресс», 2004; переиздание — Скифия, 2009)
- Владимир Фейертаг. «Джаз в России. Краткий энциклопедический справочник» (С.-Петербург, Скифия, 2009)
- Владимир Фейертаг. «История джазового исполнительства в СССР» (С.-Петербург, Скифия, 2010)
- Владимир Фейертаг. «Бриль Family» (С.-Петербург, Скифия, 2012)
- Владимир Фейертаг. «12 интервью о джазе» (С.-Петербург, Композитор, 2018)
- Владимир Фейертаг. «А почему джаз?» (С.-Петербург, Скифия, 2018)
- Азамат Хасаншин (ред.-сост.) «Джазовое образование в России: история и современность» (Уфа, РИС УГИИ, 2016)
- Юрий Цейтлин. «Взлёты и падения великого трубача Эдди Рознера» (Москва, Оникс, 1993)
- Елена Черепанцева. «Свет звезды. Страницы жизни маэстро» (Ростов-на-Дону, издательство РГК им. Рахманинова, 1996, дополненное издание 2021)
- Юрий Чугунов. «Семь кругов джаза» (Москва, 1999)
- Leo Feigin. «Russian jazz: new identity» (London, New York, Quartet Books, 1985)
- William Minor. «Unzipped souls: a jazz journey through the Soviet Union» (Philadelphia, Temple University Press, 1995)
- Cyril Moshkow. «Russia: Ninety-five Years in Search of an Identity», в сборнике «The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context» под ред. Francesco Martinelli (London, Equinox Publishers, 2018)
- S. Frederick Starr. «Red And Hot: The Fate of Jazz In Soviet Union, 1917-1980» (New York, Oxford Press, 1983; расширенные и дополненные переиздания 1993, 2004, последнее изд-ва Limelight)

Мошков
Кирилл Владимирович

**ДЖАЗ 100:
СТОЛЕТИЕ РОССИЙСКОЙ ДЖАЗОВОЙ СЦЕНЫ
1922–2022**

jazz100.ru

Редактор: Кирилл Мошков
Корректоры: Ольга Разумовская
Ирина Парамонова
Наталья Кравченко
Верстка: Константин Аникушин

ООО «Издательство «ЛЕТОПИСЬ»
Санкт-Петербург, Мельничная ул, 23
poligrafia-tut.ru

Подписано в печать 02.02.2023
Печать офсетная. Формат 70x100/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Minion Pro. Тираж 2000 экз.
Заказ № 005929-22



Кирилл Мошков родился в Москве в 1968 г., в музыкальной журналистике с 1989 г. С 1998 г. и по сей день — главный редактор, а с 2005 г. также издатель журнала и интернет-портала «Джаз.Ру» (Москва). С 2018 г. также соучредитель и директор по исследовательской работе АНО «Центр исследования джаза» (Ярославль). С 2019 г. параллельно с исследовательской и публицистической деятельностью преподаёт курс «История стилей музыкальной эстрады» в ГБПОУ «Академия джаза» (Москва).

Автор книг «Индустрия джаза в Америке. XXI век» (2008, переиздание 2013), «Блюз. Введение в историю» (2010, четыре переиздания), редактор-соавтор сборников «Великие люди джаза» (2009, четыре переиздания) и «Российский джаз» (2012).

Лауреат Национальной интернет-премии России 2002 г. (за лучший музыкальный интернет-ресурс — «Джаз.Ру») и премии московской радиостанции Radio Jazz «Все цвета джаза» за 2014 г.

С 2007 г. регулярно выступает на международных конференциях по джазовой историографии (Россия, Италия, Норвегия, Ирландия, Финляндия, Япония, КНР, США) с докладами по темам своих научных работ об истории джазового искусства в России. Автор более 20 публикаций в сборниках и профессиональных периодических изданиях в России, Китае, Японии, Великобритании, США, Германии, Португалии и других странах.

В 2021–22 гг. работал над сценарием полнометражного документального фильма «ДЖАЗ 100», посвящённого 100-летию джазовой сцены России, и над связанной с фильмом одноимённой книгой.

