

УДК 78.03

ДЮК ЭЛЛИНГТОН И РОССИЯ: СЧАСТЛИВОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ (к 40-летию гастролей в СССР)

© 2013 г. **В.А. Соколов***

*Московский государственный институт культуры
и искусств*

Автор раскрывает феномен популярности афроамериканского пианиста и композитора Дюка Эллингтона в России, творческий дар которого способствовал сближению и взаимопроникновению двух великих музыкальных культур.

Ключевые слова: *духовные истоки джаза, джаз и классика, Дюк Эллингтон и Олег Лундстрем.*

Дюка Эллингтона в России, несмотря на известный дефицит «живого» общения, знают и любят давно и преданно. Например, несомненный питерский джазовый авторитет, мультиинструменталист Давид Голощёкин, общавшийся с Дюком лично, относит его к числу своих фаворитов джаза «за самый изысканный гармоничный язык» [9, с. 10]. В 2011 г. тиражом 1500 экземпляров вышла книга первопроходца отечественной науки о джазе Л.Б. Переверзева «Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе» [5]. Так получилось, что эта книга, заслуженно посвящённая памяти первого джазового просветителя 1950-х годов, символично вышла в год, совпавший с 40-летием события, ставшего, по выражению музыковеда А.В. Медведева, для отечественных музыкантов «*вершиной... общения с джазом (сентябрь – октябрь 1971 года)*» [2, с. 11]. Именно тогда и состоялось совместное музицирование и общение Эллингтона с Голощёкиным и другими отечественными джазменами, а самое главное – с широкой аудиторией в Москве, Ленинграде, Киеве, Минске и Ростове-на-Дону. Можно себе представить, как много должно быть до сих пор неопубликованных подробностей, связанных с этим историческим турне и предшествовавшим ему творческим восприятием Эллингтона в России.

Одну из этих подробностей, запечатлённых благодаря Переверзеву, необходимо воспроизвести сразу: «Л.О. (Леонид Осипович Утёсов. – В.С.) рассказывает Дюку краткую историю своего творческого пути, попутно устанавливая

* СОКОЛОВ Владимир Алексеевич – кандидат исторических наук, доцент кафедры журналистики МГУКИ. E-mail: NSOKOL21@mail.ru

различные корреляции с эволюцией мирового и американского джаза в свете выдвинутой им к тому времени теории о том, что джаз зародился более ста лет назад в Одессе, во многих отношениях схожей с Новым Орлеаном, почему тот франко-испано-англо-африкано-креольский бастард и смог так легко заразиться и вдохновиться идеями северо-черноморского музыкального гения. Закончив, он презентует автору “Одиночества”^{*} балалайку – видимо, как призыв к дальнейшему расширению рецепции американцами столь благотворных художественно-культурных традиций. Эллингтон, явно впечатлённый, бережно её принимает (он потом не расставался с нею в течение джем-сешн и даже фигурирует так на фотографии в его автобиографической книге *Music is My Mistress*, где он запечатлён вместе с Алексеем Козловым) и, обращаясь к Утёсову, прочувственно произносит единственную, кажется, за весь вечер фразу: “Если вам когда-нибудь срочно потребуется тапёр (*piano player*) – дайте мне знать”^{**} [5, с. 419].



Дюк Эллингтон и Леонид Утёсов в Москве, 1971 год

Многолетний исследователь, свидетель и участник развития российско/советско-американских культурных связей профессор Эдуард Александрович Иванян, вспоминая, как нелегко до этого решался вопрос о гастролях оркестра, свидетельствует: «Джаз-оркестр под управлением Дюка Эллингтона, прослушивание которого также было организовано для представителей министерства (культуры) в 1959 году, несмотря на высочайший уровень исполнительского мастерства, продемонстрированный им на прослушивании (по просьбе советских “слушателей” был исполнен даже легендарный “Караван”, исполнить столь же легендарный “Стамбул-Константинополь” Эллингтон почему-то отказался), не смог убедить Москву в том, что американский джаз

^{*} Имеется в виду пьеса Эллингтона «В моём одиночестве» (*In My Solitude*).

^{**} Невольно вспоминается ходившая некогда из уст в уста байка о том, как американцы якобы «увели» у нас мелодию «Одесса-мама», сотворив из неё хит на все времена *Some of these days...* – В.С.

достойн того, чтобы быть допущенным на советскую эстраду. "Музыке толстых" – этому "оскорбительному хаосу бешеных звуков" (согласно определению джаза, данному М. Горьким в его статье от 1931 г.) появляться в СССР пока было рано» [1, с. 351].

Это в своё время мудро осознал наш «наследник Дюка» (как назвала музыканта автор статьи в «Вечерней Москве» Наталия Пименова) Олег Лундстрем, который, делясь воспоминаниями о подготовке торжественного концерта со своими «шанхайцами» (советскими джазовыми первопроходцами в Китае) по случаю Великой Победы, сказал: «Не Эллингтона же играть...», хотя именно по этому случаю было что весьма значительного играть из произведений Эллингтона, прежде всего, по характеристике Переверзева, его беспрецедентное для джаза и по масштабу замысла, и по тематическому диапазону, и по структуре, и по продолжительности пятидесятиминутную сюиту «Чёрное, коричневое и беж» (*Black, Brown and Beige*) – крупное сочинение чёрного ком-



Лундстрем и его «шанхайцы». Концерт в Клубе граждан СССР, 1946 год

позитора на негритянскую тему, которое отразило социально-политическую и культурную историю негритянского народа в последовательном чередовании рабочих песен, спиричуэлс, блюза и джаза. «Когда работа над этим произведением уже подходила к концу, пишет Джеймс Л. Коллиер, потребовались спонсоры. Найти их оказалось нелегко, но в конце концов оркестр обрёл покровителя в лице Комитета помощи воюющей России» [2, с. 252]. Несмотря на противоречивое восприятие критикой этого произведения, концерт удался как в финансовом отношении, так и в смысле рекламы, которую он создал Эллингтону. Прибыль составила 7 тыс. долларов, из которых 5 тыс. пошли на помощь России. «Укрепилась и репутация Эллингтона как ведущего деятеля американского искусства» [2, с. 257]. Но всё это осмыслить и воспроизвести само произведение в самом конце войны в далёком Шанхае было бы, видимо, ещё затруднительно и для оркестра, и для аудитории.

В 1946 г. в клубе граждан СССР оркестр Лундстрема дебютирует с невиданным новшеством: он даёт серьёзный филармонический концерт джазовой музыки.



Одним из первых в мире джаз-оркестр Олега Лундстрема шагнул из дансинга на концертную сцену. А главным номером праздничной программы была «Интерлюдия» Лундстрема, посвящённая Дню Победы. Позже, уже в наше время, мне приходилось слышать фрагменты из сюиты «Чёрное, коричневое и беж» в исполнении коллектива Давида Голощёкина и его уникальной солистки Эльвиры Трафовой с неизменным пояснением ведущего концерт Алексея Баташёва, о том, что впервые это сочинение исполнялось в годы войны со сборами от концерта в поддержку Красной Армии. Я всегда в таких случаях вспоминал слова Константина Симонова на выступлении в Клубе русской книги ООН, заметившего не без юмора, что-

де пора и ему «перестать спасаться на войне и перейти к не менее опасным проблемам современности». В этом Клубе мы также организовывали для зарубежной аудитории заочное знакомство с нашим джазом, проигрывая грамзаписи фирмы «Мелодия». Одну из таких грамзаписей однажды показали сыну Эллингтона – трубачу Мёрсеру, который приезжал в ООН проверить акустику зала Генассамблеи перед концертом по случаю ежегодно отмечаемого Дня прав человека. Мёрсеру запись оркестра Лундстрема понравилась, но он тогда затруднился определить её происхождение, сказав, однако, что это, должно быть, из Восточной Европы...

А у нас, несмотря на известные ограничения, уже давно начинались исследования музыки Эллингтона. В 1960 г. в кратком, но насыщенном очерке о джазе авторы В.С. Мысовский и В.Б. Фейертаг (последний в беседе со мной весьма самокритично отзывался об этой работе, назвав её компиляцией), досконально анализируя творчество композитора, демонстрируют тонкое понимание исполнительского мастерства музыкантов его оркестра: «Например, когда оркестр Эллингтона исполняет какую-либо из композиций своего руководителя, в которой, как это особенно часто встречается в последнее время, нет импровизации, одно звучание трубы Кларка Тэрри или саксофона Пола Гонзалеса, присуще только им, превращает эту музыку в джаз. Ведь никто другой не может исполнить соло, написанное для Кларка Тэрри, с таким звучанием, как то делает он. Следовательно, джазовая композиция, в отличие от симфонической, предполагает исполнение сольных партий в каждом отдельном случае с разной исполнительской интерпретацией, причём в гораздо большей степени, нежели в симфонической музыке. Видный французский критик Андрэ Одэр пишет, что, когда Кутти Вильямс исполняет соло в произведении Эллингтона “Концерт для Кути”, одно звучание его трубы превращает эту композицию в джаз. Таким образом, можно считать, что звуковая интерпретация написанной партии в джазе по существу является импровизацией в определённом смысле.

Исходя из этого в настоящее время можно говорить о двух разновидностях джаза: об импровизационном и композиционном; наиболее типичным примером последнего являются аранжировки Эллингтона, в которых часто нет импровизации в прямом смысле слова. Однако наличие свинга и специфической манеры звукоизвлечения компенсирует отсутствие импровизации, превращает

исполняемое произведение в джаз» [4, с. 38]. В приведённом отрывке, среди других, заслуживает внимания имя саксофониста Пола Гонзалеса. Именно ему, однажды покинувшему оркестр и через некоторое время вернувшемуся обратно, Эллингтон посвятил произведение «Счастлиное воссоединение» (*Happy Reunion*), ставшее, на мой взгляд, одной из самых популярных, знаковых тем. И не только в исполнении этого оркестра, но, быть может, ещё более тонко прочувствованного в аранжировке Олега Лундстрема,



Пол Гонзалес, Дюк Эллингтон и Гарольд Эшби
в Москве, 1971 год

которую он однажды, к своему удивлению, услышал по «Голосу Америки». И здесь надо специально остановиться на вкладе нашего «наследника Дюка» не только в популяризацию, но и в развитие творческого наследия Эллингтона, большая часть пьес которого в исполнении оркестра О. Лундстрема *«предстала в новых, оригинальных аранжировках»*, – замечает музыковед Г. Долотказин. – Эллингтон и его оркестр прожили долгую жизнь. И за многие годы никому ещё не удавалось удовлетворительно воспроизвести стиль игры этого оркестра (даже сыну Эллингтона, Мёрсеру, возглавившему оркестр после кончины отца). Некоторые пьесы вообще никогда не выходили за пределы эллингтоновского оркестра. Но были и другие, ставшие джазовыми стандартами и ныне известные во многих оркестровых версиях. Свою версию музыки Эллингтона предложил и оркестр Олега Лундстрема. Его яркая концертная программа достойно пополняет мировую эллингтониану.

Исполняя всем хорошо знакомую музыку, оркестр Лундстрема звучит удивительно свежо, оригинально. Свинг – изящный и вместе с тем энергичный. Очень хороши сольные баллады для саксофонов – «В сентиментальном настроении» и «Счастлиное воссоединение». В первой пьесе Геннадий Гольштейн на альт-саксофоне демонстрирует современную, напористую подачу звука и филигранную технику. Во второй пьесе тенор-саксофон Игоря Лундстрема пленяет мягким, глубоко лиричным тоном... каждый солист оркестра выказывает какое-то особое музыкальное благородство, искренность, мастерство.

В знаменитой пьесе «Садись в поезд А» знатоков джаза ждал сюрприз: тема, обычно звучащая у саксофонов, предстала в изложении группы тромбонов. А саксофонам был поручен специально выписанный виртуозный эпизод, и он был сыгран совершенно» [7, с. 317–318]. Здесь необходимо дополнить Г. Долотказина и сказать, что эта виртуозная аранжировка, услышанная нами по телевизору в 1986 г., была предложена оркестру ныне действующим оригинальным мастером Николаем Левиновским.

Совершенно справедливо Г. Долотказин напоминает о многолетнем фактическом соавторе Олега Лундстрема аранжировщике Виталии Долгове: «Он олицетворяет подлинный "музыкальный мозг" оркестра. С середины 70-х годов репертуар оркестра Олега Лундстрема украшают его аранжировки джазовой

классики и собственные композиции. Партитуры этого выдающегося мастера джаза можно встретить во многих биг-бэндах нашей страны.

Стиль В. Долгова не повторяет традиционной трактовки большого оркестра, разделённого на секции (трубы, тромбоны, саксофоны), между которыми постоянно ведутся диалоги и переклички. В Долгову более свойственен принцип сквозного развития материала. В каждом отдельном эпизоде пьесы он находит характерную оркестровую ткань, оригинальные тембровые сочетания. В Долгов часто пользуется приёмами полифонии, наложениями пластов оркестровых звучностей. Всё это придаёт его аранжировкам стройность и цельность» [7, с. 318–319]. Читая эти впечатления музыковеда, невольно приходишь к следующему заключению: Дюк Эллингтон – музыкальный классик. Как и другой, литературный, классик Уильям Шекспир, он давно обрёл в России свою вторую Родину. Вспомним исполнение новосибирским биг-бэндом Владимира Толкачёва «Шекспир-сюиты» Эллингтона – Стрейхорна, которую музыковеды ставят в один ряд с лучшими сочинениями Чайковского или Рахманинова.

Счастлирое воссоединение Эллингтона и России произошло давно и сохранится навсегда! Автор встречался с Дюком в Нью-Йорке и долгие годы дружил в России с его «наследником» – Олегом Лундстремом. Он стал героем моей статьи в «Вечерней Москве», завершённой так: «После того как мне довелось в Нью-Йорке лично встретить таких великих музыкантов, как Каунт Бэйси и Дюк Эллингтон и слушать их музыку, я, думая о его долголетию, прихожу к выводу, что Лундстрем, в конце концов, тоже принадлежит к этой плеяде выдающихся людей. Своей музыкой он выполнял их общую миссию. Лишь с одной отличительной чертой: исполняя иногда их произведения, он фактически продолжал играть свою собственную музыку, музыку Лундстрема» [8]. В этом могла убедиться однажды аудитория вашингтонского «Кеннеди-Центра», куда оркестр Лундстрема приехал на джаз-фестиваль, не зная, что тот посвящён творчеству Эллингтона. Пришлось, рассказывал мне потом Лундстрем, срочно принять меры по досылке из Москвы нот тех самых аранжировок, о которых шла речь выше.

На вопрос, что такое джаз, Лундстрем отвечал: «Дюку Эллингтону задали такой же вопрос о джазе, когда он уже был членом академий в нескольких странах как изобретатель биг-бэнда в джазе. Он ответил: “Что такое джаз? Я не знаю этого. Но я всегда старался сделать лучшее, что могу”. Потом он выдержал большую паузу и продолжил: “Я считаю, что вся классическая музыка говорит об одном и том же – о вечных человеческих чувствах. Только на разных языках”. Я подписываюсь под обоими этими утверждениями. Не надо объяснять, что такое джаз. Его надо просто любить. А музыкантам – любить публику, которая джаз любит». Интересно продолжение этого разговора. Вспоминая свои студенческие годы в китайском Харбине, где жила его семья в 1930-е годы, он рассказал, как, прослушивая пластинки в местном магазине, он вдруг испытал «изумление, шок, любовь с первого взгляда! Это был совершенно никому не известный оркестр Дюка Эллингтона, который играл незнакомую музыку. Известно теперь, что это была эллингтоновская тема «Старый добрый Юг» (*Dear Old Southland*). Уже потом я узнал, что это джаз, родившийся из так называемых госпелз – британских хоралов, переделанных на свой лад неграми, обращёнными в протестантское христианство. Эллингтон

взял оттуда две темы и сделал из них целую маленькую симфонию... Я оплатил её (пластинку), забыв про все остальные, и бросился к друзьям. Они тоже были ошеломлены. Музыка звучала совсем по-другому, чем у остальных популярнейших оркестров. Мы никак не могли понять, в чём секрет. Потом ребята разошлись, а меня всё время мучил этот вопрос. Я снова и снова ставил пластинку, брал нотную бумагу, пытался записать услышанное. Вечером мы вновь были вместе, и я предложил попробовать сыграть, как у Эллингтона. Но ничего не получилось и на следующий день – тоже, и ещё несколько раз, но я не оставлял своих попыток, и что-то стало выходить...» Возможно, тогда только ещё стало приходиться уникальное чувство джа-



*Олег Лундстрем на фоне
портрета Эллингтона*

за, при исполнении пьес которого важно наполнять смыслом не только саму музыку, но и паузы между отдельными фрагментами. Десятилетия спустя международная организация «Клуб Леонардо» (названа в честь Леонардо да Винчи) поставила перед собой цель – воздать должное всем выдающимся творческим людям. Самым дорогим сюрпризом для Лундстрема, награждённого золотой звездой «Клуба Леонардо» стало то, что его назвали единственным в мире творческим «наследником» Дюка Эллингтона. «Это лучшая похвала, которую я только мог услышать за всю свою жизнь», – сказал Лундстрем [6].

Самое удивительное, что, очевидно, не все осознают, что каким-то необъяснимым образом Лундстрем при всех его самобытных версиях музыки Эллингтона сумел сохранить и воспроизвести дух эллингтоновского «саунда», его так называемую осязаемую слухом телесность, не имеющую ничего общего с копированием на эстраде эллингтоновских пластинок.

Переверзев пишет: «В исследованиях художественных секретов Эллингтона как практикующим джазменам, так и музыковедам двадцать первого века большую пользу окажет компьютер: он позволяет буквально вглядываться в мельчайшие клеточки, ячейки и узлы сонорно-интонационных структур джаза.

Первый шаг к тому ещё в 1955 году сделал Алан Скотт, британский поклонник Дюка и по профессии физик... Оркестру достаточно было взять одну ноту *tutti* – и вы безошибочно узнавали (и теперь узнаёте на его дисках) ни с чем несравнимый и неподражаемый *Ellington Sound*, Эллингтоновский Звук» [5, с. 106]. Не знаю, приходилось ли сыну физика и архитектору по первому образованию Лундстрему пользоваться компьютером, хотя условия работы в последние годы могли к этому располагать (оркестр приютил завод счётно-вычислительных машин им. Калмыкова в Москве), но его оркестру удалось чудесным образом извлекать этот звук.

Лундстрем вспоминает и Эдди Рознера, который, «обидевшись на “Росконцерт”, уехал в Германию, где жизнь его кончилась печальнейшим образом. Хоронить его пришлось за счёт государства. Через некоторое время, после концер-

та в Центральном доме работников искусств, ко мне подошёл корреспондент из какого-то берлинского издания. Он сказал, что был у Рознера за два дня до его смерти и услышал от него такую фразу: «Я дожил до седых висков и только сейчас понял, что нельзя бросать ту публику, которая тебя вознесла». Я с этим полностью согласен» [6]. Конечно, всё было в жизни сложнее и трагичнее не только у Рознера, но и у самого Лундстрема. Но нас здесь впечатляет их близость к Эллингтону не только творчески, но и судьбоносно. Лундстрему пластинка с мелодией Эллингтона «Старый добрый Юг» фактически предопределила всю дальнейшую творческую судьбу. Рознеру Эллингтон, по имеющимся сведениям, лично пытался как-то помочь, но было уже поздно [10, с. 65]. Нам же теперь остаётся слушать чудом уцелевшие отдельные исполнения Рознером и его оркестром произведений и среди них оригинальную интерпретацию «Каравана» Эллингтона, которую мастерски описал словами его друг Юрий Цейтлин: «“Караван” – это скорее музыкальная картинка: лёгкий, монотонный аккомпанемент ударных инструментов создаёт эффект движения каравана. Где-то вдали слышится восточный напев, похожий на молитву. На этом фоне рождается засурдиненный звук трубы... в приглушённом свете. Льётся плавная, очаровательная мелодия. Голосу трубы, как эхо, откликается кларнет. Но вот постепенно свет усиливается, и в момент его полной кульминации взрывается мощь оркестра всего на несколько секунд, словно яркий мираж на горизонте... И снова только мелодия трубы... всё тише... всё дальше... караван уходит... вот и звуки ударных растворяются в тишине... Пауза. Полный свет. Эдди Рознер получает очередную радость успеха!» [10, с. 41–42].

А теперь, как говорят в таких случаях, с волнением за себя и радостью за читателя, при непременно уважении к чувствам верующих, обратимся к духовному – в буквальном и переносном смысле – осмыслению наследия Дюка Эллингтона Леонидом Переверзевым, ставшему для нас, по выражению Алексея Баташёва, «вестником других миров, неведомых высот и далей» [5, с. 4]. Этот «вестник других миров» приводит высказывание одного современного американского поэта: «В век безбожия задача поэзии – обеспечить нас тем, что раньше давала вера». Мне кажется, Эллингтоном подобная задача решалась вполне успешно и даже, как говаривали в советские времена, с перевыполнением: своей музыкой он не заменял, но восстанавливал и утверждал самую веру в наиболее глубоком и первоначальном её значении» [5, с. 163].

Если читателю до сих пор не приходилось читать что-нибудь написанное Переверзевым, то самое время начать. Вместе с ним надо читать также писавшую об Эллингтоне Валентину Джозефовну Конен, труды которой в своё время помогли Переверзеву «теоретически» осознать и выразить в слове его понимание христианских мотивов у Эллингтона [5, с. 20]. Любопытно, что сама Конен на эту тему высказывается весьма лаконично: «На заре возникновения джаза возникло также ответвление, представляя значительный интерес не столько, быть может, для историков джаза и современных нам джазистов, сколько для исследователей композиторского творчества европейской традиции. Ярчайшее явление подобной художественной традиции – «Рапсодия в блюзовых тонах» Джона Гершвина. Сохраняя в неприкосновенном виде академический облик европейской концертной пьесы для рояля и симфонического оркестра, Гершвин обогатил её отдельными приёмами, заимствованными из джаза. По этому же пути шли и многие другие композиторы, работавшие в

лёгком жанре (Джером Керн, Ричард Роджерс и др.)... Иногда к этому направлению причисляют и Дюка Эллингтона, создавшего в конце творческого пути свои знаменитые «духовные концерты» [3, с. 267]

Говоря о разностороннем таланте Эллингтона, Переверзев* отмечает, что он оставил также свою замечательную книгу «Музыка, моя возлюбленная-подруга-владычица» (*Music is My Mistress*), которую он (Переверзев) настойчиво рекомендует всякому, кто хочет понять джаз Эллингтона, «а с ним и джаз как таковой». Историография о Дюке у нас становится, таким образом, ещё более полной. Он предстаёт на страницах своей книги поэтом и философом собственного искусства, равно как и джаза вообще [5, с. 106–107]. Читая эти и другие восторженные эпитеты в адрес Эллингтона, я иногда всё же вспоминаю, как неоднозначно воспринимали его на родине. Если у нас его приезд можно было сравнить с явлением мессии, то в Нью-Йорке мне пришлось после концерта слышать далеко не лестные высказывания типа «Он не так велик, как выглядит». Впрочем, удивляться этому в мире музыки не следует, вспомнив хотя бы известное высказывание Саульского «Человек человеку композитор». (Несомненным преемником Дюка стал пианист Джон Льюис со своим «Модерн Джаз Квartetом»).

Христианские мотивы в творчестве Эллингтона – тема абсолютно оправданная. Не мог Великий художник абстрагироваться в своей музыке от той естественной религиозной музыкальной среды, в которой рос и формировался «по божьему подобию». Его приезд как мессии в СССР был исправлением «исторической несправедливости», нарушившей естественные узы истинно верующих и выросших под влиянием Его Всемогущества Джаза. Весьма удачным по этому случаю представляется следующее утверждение Переверзева: «Джаз возник при случайной (случайной ли?) встрече носителей афро-«патетической» и евро-«катарсальной» традиций, надолго разлучённых, тайно тоскующих друг о друге, покинувших родную почву, перенесённых (первая из них – насильственно) через океан и сведённых историей на земле Америки» [5, с. 44]. Он вспоминает о Джоне Колтрейне, одном из «лидеров-реформаторов “новой волны”, по масштабам таланта близкого к Эллингтону» [5, с. 36]. Оба отнюдь не случайно ценили друг друга очень высоко, подтверждением чему служит совместная их пластинка (для Дюка – предприятие редчайшее) «*Duke Ellington and John Coltrane*» (1962). Переверзев приводит «авторитетно-академическое свидетельство Арчи Шеппа, преданного ученика Колтрейна и выдающегося тенор-саксофониста «новой волны», позднее много занимавшегося исследованием эстетики и поэтики джаза на университетской кафедре. Согласно Шеппу, среди областей народного опыта, служащих «фундаментальным источником музыкального гения Чёрных», на первом месте находится «Афро-христианская церковь». Даже беглая характеристика названного феномена немало поможет нам понять «задание» Священных концертов Эллингтона, ибо зарождение и развитие афро-христианской религиозной традиции достаточно долгое время шло параллельно, часто пересекаясь и даже

* Переверзеву «в старые добрые времена» позволяли «баловать» нас своими предисловиями к дискам фирмы «Мелодия», воспроизводившей творения Эллингтона.



Эллингтон в Эрмитаже, Ленинград, 1971 год

масштабно переданные, скажем, гением Шостаковича» [5, с. 143]. Как мне кажется, именно такое состояние передаёт фотография Эллингтона в Эрмитаже, исполненная в 1971 г. Феликсом Соловьёвым [5, с. 69].

К пониманию значения двух Священных концертов Эллингтона автор подводит читателя весьма оригинально, вначале погружая его в не всегда лёгкие для восприятия музыковедческие и историко-культурологические категории зарождения и становления афроамериканской музыки, затем, чтобы материал сделать более доступным для понимания, передаёт содержание рассказа старушки, пережившей эпоху безбожия, когда «Храм разрушили, да, а церковь мы сохранили...» [5, с. 70]. Вспоминаю, когда у меня заходили с Лундстремом разговоры о Дюке Эллингтоне, он неизменно говорил, что Эллингтон – это прежде всего прекрасный композитор. Подтверждением может служить откровение самого Дюка: «Я – наисчастливейший из композиторов. Всё, что мне придёт в голову сочинить – исполняется моим оркестром в тот же вечер» [5, с. 74]. И здесь мы приходим, конечно, к весьма условной, но имеющей право на существование параллели. «Оркестр Эллингтона, – пишет Переверзев, – часто сравнивали с инструментом, на котором и вместе с которым маэстро импровизировал свои композиции... Этот единственный в своём роде музыкальный коллектив, возникший из школьной группы, игравшей вечерами на танцах, был для Дюка студией и лабораторией, домом и семьёй, источником вдохновения и полноправным партнёром в творческом диалоге, длившемся более полувека» [5, с. 75]. Это наводит на мысль о своеобразной параллели с судьбой оркестра Лундстрема, также созданного музыкантом в школьные годы и существующего уже более 70 лет.

Возвращаясь же к роли Эллингтона в нашей жизни, есть смысл обратиться к следующему выводу Переверзева: «Безотносительно к терминологическим спорам берусь обосновать тезис о том, что в Эллингтоне мы находим собирательную модель наиболее острой проблематики не только двадцатого, но и двадцать первого века» [5, с. 102]. «Эдвард Кеннеди Эллингтон по прозвищу “Дюк” – это огромная кухня-лаборатория, ремесленная мастерская, импровизационная студия и целый научно-художественно-исследовательский институт. Это широчайший полигон, на котором можно испытывать эффективность любых теорий, эстетических концепций и аналитических методов, стремящих-

составляя одно целое с зарождением афроамериканской музыки» [5, с. 40]. Весьма существенным для понимания значения Эллингтона на нашей почве представляется мне следующее заключение Переверзева: «В Эллингтоне джаз говорит не только о трагизме существования. Или, лучше сказать, в нём преодолевается бесконечность разочарования, мрачность пессимизма и ужас отчаяния художника-интеллекта, столь

ся подойти к джазу с любой из его граней и сторон» [5, с. 103]. А разве Лундстрем и его оркестр не были таким же значимым для России явлением? Представляется, что как явление он был не только наследником, но и нашим аналогом Дюка. Важно также, что автор не обожествляет Эллингтона, отмечая, что, «конечно, и у Эллингтона были слабости, случались просчёты, что-то совсем не выходило, что-то получалось не так, как задумывалось; иногда наступали периоды застоя, неизменно сменявшиеся, впрочем, очередным взлётом творческой активности» [5, с. 105]. А вот у Лундстрема я застоя не помню. Наверно потому, что он всегда был для меня источником вдохновения.

Боюсь, что всевозможные и не всегда заслуживающие внимания рассуждения о творчестве Эллингтона уведут нас от основополагающего вывода Переверзева: «Последние годы жизни Эллингтон отдал в основном Концертам Священной музыки, в которых, по его словам, он постарался подытожить и публично высказать то, что с раннего детства говорил про себя, стоя на коленях...” Настоятель Джулиан Бартлетт и преподобный Джон Варьян, каноник кафедрального собора Благодати Господней в Сан-Франциско, просили меня исполнить у них концерт Священной музыки. Когда получаете такого рода предложение, вы уже не в шоу-бизнесе. Вы думаете про себя: всё это нужно сделать праведным образом. Ты должен прийти туда и произвести шум, свидетельствующий об истине» [5, с. 79]. «Я же пока постулирую, – говорит Переверзев, – что религиозная интенция присуща всему творчеству Эллингтона, равно как и ядру джаза в целом» [5, с. 120].

Для своего времени Переверзев, конечно, далеко ушёл в осмыслении так называемых экстрамузыкальных измерений джаза, когда он, например, раскрыв «Прогулки с Пушкиным» Андрея Синявского (внешне, кстати, похожего на самого Переверзева), сразу же сказал себе: «Вот настоящий джазовый подход! И сам Пушкин предстаёт как подлинно джазовый человек!» [5, с. 155].

Видимо, не всё, «постулируемое» Переверзевым в этой книге, окажется приемлемым для всех. Например, значение творчества Эллингтона в «век безбожия» [5, с. 163], но главные обобщения, полагаю, не могут быть безразличными как для приверженцев, так и для оппонентов джазовой культуры.

Вот некоторые из выводов, которые автор попытался «извлечь», читая эту уникальную книгу и определяя свои приоритеты:

- Эдвард Кеннеди Эллингтон (1899–1974) по прозвищу «Дюк», т. е. «герцог», был и остаётся (!) непревзойдённым гением джаза и одним из крупнейших музыкантов XX столетия;
- Никому из других великих джазменов (как Эллингтону) не довелось вместить в себя и отразить в своём творчестве столь широкое многообразие различных форм, стилей, сторон, граней, аспектов и измерений джаза [5, с. 104–105];
- Никому иному не удавалось на протяжении столь долгих лет столь последовательно идти (или быть ведомым свыше?) по избранному пути, неустанно развивая свой талант, совершенствуя мастерство, экспериментируя с новыми средствами и открывая для себя (и для нас) всё более широкие горизонты и вершины музыки, называемой джазом. [5, с. 105]. (Подчеркнём всё же, что в наших условиях таким аналогом был и остаётся Лундстрем);
- Как джазовый композитор и как оркестровый импровизатор – Дюк, по общему признанию, не имел и до сих пор не имеет себе равных [5, с. 105];

- Никакой иной отдельный музыкант не представляет собою столь ярко и полно как индивидуальное, так и коллективное лицо джаза в целом [5, с. 105];
- В Эллингтоне и джазе мы находим собирательную модель наиболее острой музыкальной проблематики не только двадцатого, но и двадцать первого века [5, с. 102];
- Познакомиться с Эллингтоном – значит познакомиться если не со всем джазом, то с такой из его вершин, откуда гораздо легче обозреть и постигать все остальные [5, с. 105];
- Благодаря Эллингтону и его музыке в отношениях России и Америки свершилась деполитизация и деидеологизация концепции джаза.

Книга Л.Б. Переверзева, как и другие его публикации, несомненно остаётся важным музыковедческим источником познания гения Эллингтона и его значения для взаимообогащения российской и американской музыкальных культур. Вместе с тем, как-то так получилось, что Переверзев не затронул (или затронул в других произведениях) тему воссоединения джаза и русской классики в буквальном смысле, например, исполнения оркестром Эллингтона произведений Чайковского в джазовой интерпретации (без ущерба для восприятия оригинала), которые не только остались, но и продолжают возрождаться.

Так, 23 января 2004 г. в Большом зале Консерватории состоялся концерт «Чайковский и Эллингтон, Образцова и “Султаны свинга”» – всё это в одном месте и в одно время. Благодаря авторам замысла и организаторам воплощения – джазовому критику и музыковеду Алексею Баташёву и продюсеру Майе Кочубеевой – произошло почти чудо: балетная музыка «Щелкунчика» Чайковского наполнилась джазовым драйвом. Блюз звучал по-новому в исполнении оперной дивы Елены Образцовой. Эти записи по-прежнему востребованы.

Любопытно, что ещё до гастролей в СССР Дюка Эллингтона его заинтересовал Африканский концерт джаза Мурада Кажлаева, который был исполнен в 1964 году.

Тема «Дюк Эллингтон и Россия» продолжает вдохновлять на творческие свершения в истории культурных связей двух стран.

Список литературы

1. *Иванян Э.А.* Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей. М.: Международные отношения, 2007. 432 с.
2. *Коллиер Дж. Л.* Дюк Эллингтон. М.: Радуга, 1991. 351 с.
3. *Конен В.Д.* Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1990. 320 с.
4. *Мысовский В.С., Фейертаг В.Б.* Джаз. Краткий очерк. М.: Музгиз, 1960. 49 с.
5. *Переверзев Л.* Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе. СПб.: Планета музыки, 2011. 512 с.
6. *Пименова Н.* Наследник Дюка // Вечерняя Москва. 24.04.2003.
7. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сб. статей. М.: Советский композитор, 1987. 592 с.
8. *Соколов В.* На улице Лундстрема. Москва простилась со звездой мирового джаза // Вечерняя Москва. 21.10.2005.
9. *Фейертаг В.* Диалог со свингом. Давид Голощёкин о джазе и о себе. Санкт-Петербург: Культ ИнформПресс., 2003. 318 с.
10. *Цейтлин Ю.В.* Взлёты и падения великого трубача Эдди Рознера. М.: «Оникс» ЛТД, 1993. 84 с.