

**Леонид Переверзев  
Дюк Эллингтон - Hot & Sweet**

**Переверзев Леонид  
Дюк Эллингтон - Hot & Sweet**

Леонид Переверзев

Дюк Эллингтон: Hot & Sweet

(надежда на разрешение оппозиций)

Вербальная импровизация Леонида Переверзева на эллингтоновские темы в Союзе Российских Литераторов, конец апреля 1999 г.

Дорогие друзья, приглашенный на ваше заседание, я не готовил заранее никакого специального доклада. В лучшем случае собирался кратко напомнить присутствующим здесь членам Союза российских литераторов о том, что величайший музыкант джаза, чье имя и память мы в эти дни чествуем, был также и замечательным, хотя и крайне недооцененным мастером пера, причем в сразу в нескольких жанрах. Но сейчас мое намерение переменялось, и мне надо объяснить причину. Прослушав за минувшие две недели выступления коллег - участников двух конференций, устроенных в Москве и Санкт-Петербурге по случаю столетия со дня рождения Дюка Эллингтона, а заодно написав и (частично) произнеся два моих собственных о нем доклада, я с немалой радостью обнаружил: оказывается, и в Эллингтоне и вообще в джазе я разбирался куда хуже, чем сам об этом прежде думал. Почему с радостью? Ну, во-первых потому, что открыл в Дюке для себя дополнительные источники эстетического, как принято говорить, познания и наслаждения. Во-вторых, приятно все-таки убедиться, что процесс обызвествления мозговых извилин, миэлинизации нейронов, де-сенсбилизации синапсов и прочего иссушающего и черствящего душу, еще не полностью завершен и даже, быть может, оставляет и на отпущенное мне будущее какую-то тень надежды. То есть до сих пор (до двух этих конференций и до написания и прочтения своих докладов), я слышал музыку Эллингтона и понимал его творчество с очень большими упущениями, с зияющими пробелами, не улавливая и не воспринимая многого из того, что теперь предстает передо мною гораздо ярче и полнее, а то и буквально впервые. И вот после недавно прошедших эллингтоновских событий я, как мне кажется, стал заметно больше слышать в его произведениях и лучше понимать его персональное величие, как джазового гения. А заодно и безмерное значение того, что он дал не только джазу, но и мировой музыке и вообще культуре в целом. Заслуга, конечно, принадлежит целиком Эллингтону, побуждающему возвращаться к тому, что им было создано, и что, конечно, в очень большой степени останется навсегда живой музыкой. Так случилось для меня и сегодня благодаря вступительному слову Алексея Николаевича Баташева. Он говорил о разоблачении и преодолении с помощью музыки Эллингтона той идеологизированной и политизированной концепции джаза, которая была изобретена американскими коммунистами двадцатых годов со ссылкой на Ленина, а потом подхвачена и много десятилетий вбивается нам в голову официальной советской критикой и публицистикой. Джаз - действительно очень сложный, многокомпонентный и, конечно же, внутренне противоречивый музыкальный и социо-культурный феномен интересовал их тогда исключительно в целях партийной пропаганды. Согласно ленинскому учению о "двух культурах", они абсолютно произвольно расчленили его на "пролетарский" hot и "буржуазный" sweet, объявив их непримиримыми противниками и классовыми врагами. То, как Алексей Николаевич в наши дни по-новому высветил эту дилемму и начал ее художественно-практически решать путем соответствующей организации концертно-просветительного репертуара, дает неожиданно богатую пищу уму. Лично меня оно заставило вот прямо здесь и сейчас задуматься еще об одной грани моих отношений с Эллингтоном, или, правильнее сказать, о еще одном направлении его (Дюка) влияния на мои

мысли о джазе. Мне ужасно хочется немедленно поделиться ими с вами, но заранее прошу простить их полную а-системность, беспорядочность, абсолютную субъективность, неизбежное старческое недержание речи и множество автобиографических ссылок отступлений и ссылок, которые послужат для меня хоть каким-то структурирующим подспорьем и эволюционно-смысловыми вехами.

\* \* \* Милый Леша, тема, тобою сейчас поднятая, точнее - та как бы социо-культурологическая посылка, с которой она начинается, когда-то (очень-очень давно, в пятидесятых еще годах) занимала довольно своеобразное, двусмысленное, даже трех-смысленное место и в моей собственной ранней джазологической деятельности. Прежде всего, конечно, в публично-лекционной, где она лицемерно-притворно и двулично-двурушнически мною на словах провозглашалась и бесстыдно эксплуатировалась ради отвода глаз, когда нужно было защищать джаз от поношения его функционерами Союза советских композиторов. Внутренне я ту посылку решительно отвергал как исходно дефектную по целому ряду фактуально-содержательных оснований, и был очень рад, когда надобность в такой защите как-то уменьшилась, потом совсем отпала и в последние десятилетия забылась начисто. Но даром это не прошло, кое-какие рудименты оставались и от них надо, конечно, решительно освободиться и очищаться. С такой решимостью мне сейчас и хочется на твои соображения вполне искренне откликнуться. Эта чертова ленинская теория о двух культурах несомненно, как ты и показал, не просто во многом повлияла на методологию какой-то части джазовой историографии и критики. Она их крайне идеологизировала, окрасила догматизмом и духом раскольничества, ненавистью и непримиримостью, начетничеством и узкобобостью, сделала предвзятыми и близорукими и в конце концов завела в бесплодный тупик. Короче, надолго и прочно наделила всем тем, чем славится коммунизм, особенно большевистский. Недаром же не в двадцатых и не тридцатых, а в шестидесятых один из нью-йоркских фестивалей авангардистов гордо прокламировал себя как *October Revolution in Jazz*. Я не призываю глумливо плясать на поверженных кумирах. Речь о том, чтобы, преодолевая в своем мышлении и поведении груды советской лжи, отравы и нечисти, постараться извлечь из произошедшего и кое-какой положительный урок.

Любая идеология всегда паразитирует на каких-то онтологических реалиях, подчас искажая их до полной противоположности и даже намеренно фальсифицируя. Идеологема "двух культур", примененная к джазу, заслуживает критического анализа как раз в таком плане. Именно потому не стоит отбрасывать ее как чисто клеветническую инсинуацию. Более того, лично мне она позволила сформулировать для себя некие отправные позиции, откуда я уже сам пошел дальше и кое-что важное для себя на том пути открыл. Что же именно? В чем я вижу позитивный смысл того, что та ветвь джаза, к которой американские марксисты приклеивали ярлык буржуазной, самим джазовым сообществом именовалась *sweet*, а та, которую они объявляли пролетарской, джазовое сообщество называло *hot*? В том, что само это разделение и противопоставление (сколь бы глупо оно не выглядело) дало первый толчок и заставило меня (и не меня одного, конечно) почувствовать, уловить и пытаться как-то понять и артикулировать (прежде всего, для самого себя, а потом и для других) действительно глубоко противоречивую и остро конфликтную природу того, что мы называем джазом пусть даже самого "настоящего" и "подлинного". Прошу прощения, но я вынужден начать с чисто автобиографических событий и субъективных переживаний.

Я - не музыковед-профессионал, а только любитель джаза, но любитель с немалым опытом. И любитель, которого уже с детства (я даже точно могу назвать, с какого возраста - с семи лет) джаз поразил в самое сердце, а затем породил во мне ряд мучительных вопросов, на которые мне не мог ответить ни один профессионал. Вопросы же такие: Что же это за музыка, джазовая музыка, которая заставляет меня чувствовать и переживать нечто такое, чего не вызывает во мне классическая музыка, в атмосфере которой я был воспитан, и которой сколько-то лет обучался в детской музыкальной школе? Почему никакая иная музыка, легкая ли, эстрадная ли или так называемая народная, да и вообще ничто на свете не

может вызвать ничего и близко похожего? Не может произвести на меня, со мною, внутри меня такого действия? И что из уже известного мне более всего остального к этому приближается? Чтобы хоть как-то намекнуть на то, о чем я веду речь, маленькое отступление.

Где-то в начале семидесятых годов мне рассказали о случае, в какой-то степени напомнившей мне о моей первой встрече с джазом, и произошедшем с шести- или семилетним мальчиком, сыном моих знакомых. Его воспитывали в очень интеллектуальной семье и в постоянных контактах с филармонически-консерваторской средой: отец, хоть и не профессиональный музыковед, но философ, даже вел семинар по методологии изучения академической музыки. И вот как-то раз родители взяли сына на концерт раннего "Арсенала" Алексея Козлова, в те дни интенсивно знакомившего советскую публику с "Джизас Крайст Суперстаром" и прочими новинками поп-рок-фьюжн и как бы там еще все это ни называлось. Эффект был потрясающ. Дотоле мальчик ни с чем похожим сталкивался, и тут прямо в зале с ним происходит нервный срыв. По словам матери, он весь дрожит и, едва ли не рыдая, упрекает их: вы меня предали, вы меня обманули, почему же вы раньше никогда не говорили мне, что на свете есть МУЗЫКА? Сенсация! Те, пораженные, говорят: о чем ты? тебе же с младенчества давали слушать наилучшую музыку! А он им: то, с чем вы меня знакомили, чему учили, чем заставляли насильно по вашему примеру восхищаться, было совсем не музыкой. - А тогда чем же, по-твоему? - Да чем угодно - математикой, логикой, философией, но только не музыкой. (Нужно учесть, что мальчик к тому же ходил в 91-ю школу где тогда по методике покойного В.В.Давыдова первоклассников в первые же дни приобщали к основам теории множеств и метаматематики, объясняли, чем различаются кванторы общности и существования, показывали, как совершать конъюнкции и дизъюнкции и т.д.) Вот еще один вдруг вспомнившийся эпизод, но из эпохи пятидесятых. Тоже младший школьник из интеллигентной (военно-академической) семьи пристрастился слушать по радио ежевечерние джазовые передачи из Америки и оттого не хотел ложиться спать в положенный час, несмотря на все уговоры. Когда выведенный из себя отец пригрозил, что вообще отберет у него и даже выбросит из дома приемник, потому что слушать подобную мерзость просто недопустимо, мальчик разрыдался и сказал: "отбирайте, только знайте, что вы отнимаете у меня самое дорогое в жизни".

Мое открытие джаза не сопровождалось столь экспансивными проявлениями недовольства и чувством обиды на взрослых, державших меня в неведении о таком сокровище или не позволявших мне с ним общаться. Внутренне первая встреча с ним была огромным потрясением, но внешние конфликты с социальным и культурным окружением, вызванные моей приверженностью к джазу, начались гораздо позже. Кроме того, еще до встречи с джазом обстановка моего раннего детства помогли мне до какой-то степени к этой встрече исподволь подготовиться. Я воспитывался в семье, где не столько интеллектуализировали по поводу музыки, сколько практиковали ее - не профессионально, но любительски и по-домашнему, часто с участием гостей, исполняя фортепианные сонаты Бетховена и прелюдии Шопена, распевая Шубертовские романсы и оперные арии. Мне очень хорошо и спокойно жилось в этой семейной музыке, я и впоследствии никогда в ней не разочаровывался и против нее не бунтовал. С непохожей на нее музыкой, еще не собственно джазовой, но несомненно другой, отличной от музыки моего дома, я сталкивался в некоторых иных домах, куда меня приводили в гости и где имелись патефоны с пластинками (у нас имелся только рояль, впоследствии вынужденно замененный на пианино). Пластинки же были, в основном, отечественными перепечатками как раз того, что принято относить к sweet jazz'у начала тридцатых. Эти пластинки, известные тогда как "торгсиновские", отличались красно-желтой этикеткой и крупной надписью URSS в верхней ее половине, название вещи обозначалось мелкими буквами уже по-русски. Торгсин - сокращение от "Торговля с иностранцами" - был нехитрым изобретением большевиков, рассчитанным на то, чтобы выманить у населения остатки избежавших революционной конфискации колечек, браслетов и ожерелий из золота и драгоценных камней, в обмен на которые можно было

получить деликатесы и кое-какие потребительские товары, включая грамзаписи танцевальной западной музыки, в обычных магазинах не продававшиеся. Михаил Булгаков описал Торгсин, посещенный Коровьевым и Бегемотом, в предпоследней главе своего бессмертного романа. На торгсиновских пластинках были в основном английские оркестры: Рэй Нобл очень неплохой; Джералдо, Эмброз, Барнабас фон Геши немецкий (он, правда, больше играл танго), и прочее в том же роде. Другая музыка, хотя и не слишком вызывающая, не шокирующая, но все же несущая в себе нечто отличное от знакомой с младенчества: какое-то свойство, которое у моей домашней музыки, восходящей к высокой и серьезной, заведомо отсутствовало. Музыка торгсиновских пластинок не была родной, своей, теплой. В ней явственно ощущалось что-то чуждое, хотя и соблазнительно-блестящее; какое-то холодноватое равнодушие ко мне, временами даже что-то отталкивающее. Отношение, так сказать, получалось амбивалентным. Та музыка явно принадлежала к тому миру, где меня не ждали и куда не приглашали, и куда, по правде, меня и не очень тянуло. Но, повторяю, что-то в ней все-таки интриговало, пробуждало любопытство и какое-то неосознаваемое еще подозрение, что за всем этим кроется еще и нечто совсем неведомое, что эта музыка есть лишь бледный, частичный, почти до конца стертый, еле различимый отпечаток чего-то неизмеримо более существенного, чем она сама. Я как будто смутно чувствовал, или что-то моей душе подсказывало, что вся она есть нечто вторичное, то ли отблеск, то ли тень, то ли отголосок чего-то действительно необыкновенного и чудесного. Но я еще не знал - чего.

Потом для меня, семилетнего, наступила крайне мрачная, по сути трагическая пора, и сразу затем произошло мелкое бытовое событие, предопределившее место и значение джаза в моей дальнейшей судьбе. В фойе затрапезного кинотеатра руководитель, он же конференсье "джаз-ансамбля" (как тогда говорили), после какого-то фокстрота негромко и обращаясь как бы к самому себе или двум-трем присутствующим, объявил: "А теперь мы сыграем блюз". Они заиграли, и я умер. Вот просто взял и умер. И оказался не знаю где: на каком свете, в каком качестве и в каком времени и пространстве, а когда они кончили, то очнулся в несомненной убежденности: записи на торгсиновских пластинках несут в себе исчезающе слабое, отдаленное эхо; смутное и расплывчатое эхо, того неведомого, страшного и блаженного, свидание с чем мне только что довелось пережить. Не скажу, что с той минуты мы с джазом сделались неразлучны: лет до тринадцати наши пересечения были спорадически-точечными, и их легко сосчитать по пальцам. Повседневную же мою жизнь заполняли совсем иные стабильные интересы и неотложные занятия. Помимо обычной и музыкальной, потом и художественной школы (они меня ничуть не тяготили, хоть и не так уж страстно вдохновляли), очень много сил уходило на сборку колесно-транспортных устройств из конструктора Меккано, небезопасные подчас опыты с реактивами из набора "Юный Химик", возню с электрическими (низковольтными, конечно) релейно-контактными цепями, а также рисование утопических видений жизни без советской власти. Однако параллельно возрастало и увлечение радио: поначалу просто ловля заграницы (с приемником, имевшим только длинно- и средневолновый диапазоны, как у нашего ЭЧС, или СИ-238, как в домах большинства наших знакомых, это удавалось лишь к ночи), затем попытки самостоятельно построить простенький одноламповый регенератор, увенчавшиеся успехом лишь в 1943 году (что во время войны составляло тяжкое политическое преступление, каравшееся десятью годами лагерей). Но еще в мае 1941, навестив вместе с моим дядей одного родственника в его (даже по нынешним новорусским меркам) роскошной квартире и впервые увидев коротковолновый приемник "Маршал" с разноцветной вертикальной шкалой и зеленым магическим глазом, я тут же поймал на нем тягучую, причудливо извивающуюся мелодию, наполнившую меня какой-то острой и непонятно откуда и почему возникшей тоской. Кто-то из бывших рядом произнес: "Караван" - и как тема, так и название запомнились навсегда. В сорок третьем же в советских кинотеатрах повсюду показывали "Серенаду Солнечной Долины" с Соней Хэни, но для меня, разумеется, центральным был оркестр Глена Миллера с коронными его номерами: "I Know Why", "In the

Mood" и "Chattanooga Choo-Choo". Вскоре я смастерил себе самодельный проигрыватель с усилителем и принялся коллекционировать пластинки - сперва Апрельевского завода (продававшихся в магазинах), потом иностранные, выискиваемые на Коптевском рынке. В числе первых апрелевских были Братья Миллз (Some of These Days/Tiger Rag) и Дюк Эллингтон (Daybreak Express /Dear Old Southland), также Solitude Утесовского оркестра; из рыночных - Mills Brothers'овский Solitude/London Town Tonight на черном европейском Бранзвике; на том же лэйбле Джимми Лансфорд (Ragging the Scale/For Dancers Only) и Чик Уэбб (If Dreams Come True с совсем еще юной Эллой Фитцджералд), Флетчер Хэндерсон (Limehouse Blues/I'm Praying Humble); Кэб Кэллоуэй (I Love to Sing-A/Save Me Sister); опять же Дюк (Sophisticated Lady/Merry-Go-Round на Декке, и шестнадцатидюймовый, обкромсанный по периметру (у прежнего хозяина не влезал на проигрыватель с обычным, слишком коротким для него тонармом) V-Disc с "Frankie and Johnny" Эллингтона. Удивительно, что никто не руководил тогда моим выбором: я оставался в нем еще абсолютно одинок, не получал не от кого ни советов, ни одобрения, у меня еще не было друзей и знакомых-сверстников (тем более - взрослых), разделявших мои пристрастия. Правда, с середины сороковых посредством самодельного супергетеродина я регулярно принимал на коротких волнах BBC (особенно ее воскресную "финскую программу"), American Forces Network, Happy Station PCJ с Эдди Старцем (Hilversum, Holland), и Sverige Radio Stockholm, передававшие много хорошего джаза. В 1951-м у меня появился магнитофон и чуть раньше - настоящий, хотя и заочный ментор в лице Дениса Престона с его еженедельной серией Rhythm Is Their Business: именно благодаря ему я впервые услышал и записал на ленту The Creol Love Call ("with Adelaide Hall's strange wordless singing and Bubber Miley's muted trumpet solo"), потом Take the A-Train с Бетти Роше, и The Mooch, попутно узнав также о понятии The twelve bar blues. Когда наступил черед VOA с Уиллисом Коновером, коллекционирование джазовых исполнений велось мною уже систематически. Объем моей магнитной фонотеки, пополняемый как из эфира, так и копированием ненадолго попадавших мне в руки пластинок (тогда пошли уже долгоиграющие), быстро рос, к исходу десятилетия она составляла примерно тысячи три джазовых записей. Любить, собирать, тем более - публично демонстрировать и положительно комментировать джаз в те годы (а я так делал), значило бросать вызов общепринятым эстетическим вкусам и социо-культурным нормам. Советская среда не упускала указывать мне на то иногда испуганно, иногда увещевающе, а устами ее "идеологов" и их прислужников хамски грубо и злобно. В душе же моей джаз ничуть не конфликтовал и не боролся с той музыкой, которая с детства звучала у нас дома и преподносилась школьными воспитателями и учителями. Просто рядом с первой вершиной возникла вторая, не менее прекрасная, такая же огромная и устремленная в бесконечность. Но доказать другим их равновеликую значимость я не мог, не хватало аргументов и теоретического оснащения, не было концептуальных средств и подходящего языка. Проблематичным было даже имя второй, другой моей музыки, нагруженное слишком многими, отнюдь не возвышающими ее ассоциациями. Ожесточенные же упреки, порицания, унижительные насмешки, прямые оскорбления и нападки окружающих, стремившихся во что бы то ни стало исправить меня, излечить и очистить от овладевшей мною порочной, постыдной и пагубной страсти, рождали естественное желание защититься, отстоять и оправдать право души не расставаться со своей любовью. Забегая вперед скажу, что после полной неудачи как-либо "объяснить" и "обосновать" художественный смысл и значение джазового искусства с позиций "ученого" музыковедения и эстетики, мне оставался лишь один выход. В сороковых годах белый джазмен-гитарист Эдди Кондон озаглавил свою (в соавторстве с кем-то) книгу так: You Call It Jazz But We Call It Music ("Вы называете это джазом, но мы называем это музыкой"). Дюк Эллингтон временами тоже декларативно отмежевывался от джаза, как термина малопочтенного и унижительного (хотя затем, словно забыв им сказанное, вновь и вновь говорил о джазе, как о совершенно оригинальном и ни с чем несравнимом провозвестии грядущего вселенского торжества). Моим же символом веры стала инверсия кондоновского заголовка: You Call It Music But I Call It Jazz.

Любую слышимую мною музыку я начал невольно оценивать прежде всего по наличию в ней каких-либо черт, оттенков, признаков или свойств, хотя бы в исчезающе малой степени роднящих и сближающей ее с джазом. Головой я знал (думал, что знал), что джаз - дитя двадцатого века, рожденное из слияния таких-то и таких-то традиций, сложившееся в такие-то и такие-то жанры, формы и стили, однако сердцем ощущал в нем куда более глубокие корни, родниковые истоки, первозданные Начала Музыки, так или иначе проявляющие свое присутствие в бесчисленном множестве частных музык. Можно ли как-то рационализировать подобное ощущение? Выразить его какой-то степени в слове? Пока не знаю. Но повторю: заслышав любую музыку я в первую очередь сравниваю ее с джазом, оцениваю по джазовым критериям, спрашиваю себя: что здесь есть от джаза? Выдерживает ли она те требования, которым должен отвечать настоящий джаз? Примечательно, что несколько лет назад один молодой человек, не музыковед и отнюдь не джаз-фэн (сейчас он уже известный филолог-германист), опубликовал парадоксальное и очень дискуссионное рассуждение о джазе, как о воплощении духа дэндизма - аристократически-щегольского, виртуозно-спортивного отношения не только к искусству, но и к жизни вообще. С этой точки зрения джаз не ограничен ни историческими, ни жанрово-видовыми рамками: джазовое качество можно обнаружить в различных художественных феноменах и стилях поведения, встречавшихся в различные эпохи и у самых разных фигур: от Оскара Уайльда до Уильяма Шекспира. Я убежден, что мы с полным основанием должны отнести сюда и Дюка Эллингтона, несомненно симпатизировавшего великому Барду и даже именовавшего себя "драматургом-любителем". Замечу, что автор данной работы не упоминал, и, скорее всего, не подозревал о том, что у Дюка есть две "шекспировских" сюиты: "Тимон Афинский" и "Столь нежный гром".

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Я, кстати, намеревался немного поговорить об Эллингтоне, как мастере не только музыкального, но и вербального джаза. Горячо рекомендую всем читать его *Music is My Mistress*. Это абсолютно хаотичная и алогичная (по всем литературным меркам) мемуарно-хроникальная, исповедально-эссеистская и проповеднически-биографическая проза, перемежаемая поэтическими вставками, словесными портретами виртуозов-исполнителей, афишами концертов, дневниковыми записями и либретто программно-сценических произведений. Далеко не всему сказанному там Дюком можно целиком доверять; кое-что выглядит очень предвзятым, сомнительным, а то и вымышленным в порядке мистификации. Но из всех читанных мною книг о джазе, написанных джазменами, эта превосходнейшая потому, что сама ее ткань, плоть и сюжетно-тематическая "гипертекстовая" непоследовательность насквозь проникнута джазом. Еще пару слов об экстра-музыкальных измерениях джаза. Когда я впервые раскрыл "Прогулки с Пушкиным" Андрея Синявского, то сразу же сказал себе: вот настоящий джазовый подход! И сам Пушкин предстает там как подлинно джазовый человек! Спасибо за то, что вы сейчас спокойно воспринимаете мною сказанное и, кажется, готовы даже признать в нем какой-то смысл. Во всяком случае - не возмущаетесь, не протестуете гневно и не поносите меня подобно тем советско-патриотическим литераторам, которые до сих пор не могут простить и в могиле лежащему Синявскому его "кощунственные" Прогулки... Вернусь к тому, с чего начал, но далее слишком отвлекся на побочные темы.

Известный социо-художественно-культурный факт разделения джаза на *hot* и *sweet* разумно толковать сегодня уже не в антагонистически-исключающих, а во взаимозависимых и взаимодополняющих категориях. Для чего нужно, конечно, принять постулат о том, что существует некий идеальный, умопостигаемый Джаз в высшем его значении и целокупности, в исчерпывающей полноте всех его атрибутов и предикатов. И тогда в истории или, будем осторожнее, в хронике или хронографии джаза (ведь история его, сколько-нибудь полная и убедительная, пока не написана, и нам неведомо, напишется ли она кем-либо и когда-либо вообще) нетрудно увидеть безостановочное взаимодействие двух коренных джазо-порождающих принципов. Лет двадцать назад я попытался говорить об этом в статье

"Импровизация versus Композиция" (первую часть ее недавно опубликовала "Музыкальная Академия"), противопоставив (вслед за Куртом Заксом) вокальное инструментальному и подобрав каждому полюсу ряд синонимических метафор. Думаю, что hot & sweet (пусть и не буквально номинативно, но по приписываемым им и/или ощущаемым в них значениям) можно тем же порядком расположить в тех же двух рядах (возможно, введя еще одно специальное измерение). Тогда hot окажется где-то рядом с "африканским", "черным" и "патетическим", то есть мучительно-страстным, а sweet - с "европейским", "белым" и "катарсиальным", кротко-умиротворяющим. Разумеется, все это самая грубая прикидка, очень многое еще требуется дифференцировать и уточнить. И, видимо, не ограничиваться только дихотомическим, бинарным разбиением. Например, мне только сию минуту пришло в голову прежде непростительно-идиотски мною упущенное, но, конечно же, важнейшее в Джазе противопоставление: Call vs Response! Или еще: - мятеж и смирение, но тут уж, очевидно, требуется какая-то третья ось. Воспользуюсь случаем и поделюсь еще одной, все навязчивее посещающей меня мыслью.

Подавляющее большинство известных на сегодня научных работ о джазе создавались прежде всего в рамках понятий европейской ученой музыки и в меньшей мере - этномузыкологии. Беда в том, что объектные и предметные области двух этих дисциплин разделяло (и поныне разделяет) довольно широкое зияние, куда и проваливалась, оставаясь никак не раскрытой, собственно джазовая специфика. Сравнительно с остальными лучше всего схватить ее удалось Гюнтеру Шуллеру в "Раннем Джазе" и "Свинге" (не знаю, вышел ли запланированный им третий том). До сих пор в музыковедении нет - поправьте, если я ошибаюсь - достаточно солидной общей теории и эстетики, а вернее - философии музыки, рассматривающей и осмысляющей многообразие существующих музык с концептуальной позиции, равно адекватной им всем. Таковой тоже пока не имеется, но, по моему, кратчайший к ней путь - построить теорию и эстетику (философию) джаза как исходно гибридного, существенно гетерогенного, поликультурного и самоценного музыкального феномена, а не приبلудного бастарда, случайного, побочного ответвления, третьесортного деривата или редуцента вроде какого-нибудь *Gesunkene Kulturgut*. Валентина Джозефовна Конен фактически поставила подобную задачу в своих трудах уже с первого издания "Путей Американской Музыки" и подвела предварительные итоги в "Третьем Пласте"; к прискорбию, ей не суждено было продолжить столь масштабную и новаторскую исследовательскую работу. Она отводила джазу поистине эпохальную роль в изменении эстетического сознания европейского, да и не только европейского человека. Мне посчастливилось не раз лично беседовать с ней на такого рода темы, и однажды Валентина Джозефовна произнесла, как бы размышляя вслух (в печать, кажется, данные слова не попали): "двадцатый век проложил столь глубокий водораздел в движении мирового музыкального искусства, что в истории последнего надо различать теперь до-джазовую и после-джазовую эпохи". Очень соблазнительно попытаться хоть совсем эскизно набросать контуры джазоцентрической теории музыки. А начать с Эллингтоноцентрической теории джаза, ибо Дюк со своим оркестром не только эволюционировал вместе с джазом, отражая важнейшие перипетии его развития на протяжении полувека, но и сам был мощнейшей силой этой джазо-формирующей творческой эволюции.

Снова возвращаясь к дипольной паре hot/sweet: стоит поискать ей и какие-то психологические или социо-психологические корреляты. По моей гипотезе, имеются личностные типы, индивиды и группы, предрасположенные к тому или другому из этих полюсов. То есть испытывающие потребность в полярно различных экзистенциальных переживаниях, или в разрешении своих внутренних проблем, даруемом либо первым, либо вторым из названных полярных типов музыки. Хотя, наверное, есть немало людей с потребностью и в том, и в другом, хотя и в различной пропорции, в различных жизненных ситуациях и в разные периоды своей жизни. Во мне, например, обе смешаны поровну. Я нередко слушаю вещи, по сути попадающие в разряд sweet, хотя номинально на них ярлыки New Age, и джаз-фэны поглядывают на меня тогда с недоумением и презрением. Но как быть

с бесспорно hot-джазменами, специально интересующихся sweet'ом? Чарли Паркер очень ценил Томми Дорси (по сравнению с би-бопом - бесспорный sweet), он и умер, наблюдая его по телевизору. Почему он его ценил? Говорили - за технику, за мастеровитость. Не очень правдоподобно: Джей Джей Джонсон, постоянный паркеровский партнер, техникой обладал несравненно более виртуозной. Не тянуло ли Паркера к лирике, которой бопперы объявили беспощадную войну? Вот еще гипотеза, использующая метафоры отчасти био-, отчасти мифологические (что в конечном счете одно и то же). Джаз есть метис, полукровка, и две линии его наследственности - условно обозначаемые нами как hot & sweet - пребывают отнюдь не в благостном синтезе и гармонии: гораздо чаще они драматически конфликтуют и отношения между ними остро амбивалентны. Известно, что в организме человеческой особи есть черты и даже рудиментарные органы противоположного пола (по Платону - следы до-временного рассечения надвое исходно первоединого Антропоса): нет ли такого же рефлексивного, зеркального диморфизма на генетическом уровне и в самом джазе? В его хромосомах, сперматозоидах, яйцеклетках, гаметах, зиготах и прочем? Не несет ли hot внутри себя тайную тоску по sweet и обратно? Леша, ты подсказываешь - Ин и Янь? Да, они названы тобой вполне кстати. Тем более, что канонически их совокупность изображается так: в темном поле Ин есть маленький светлый глазок, потенциальный, или эмбриональный Янь, а в светлом, актуальном Яне - темная микро-Ин, а каждый из глазков, в свою очередь, аналогично несет в себе образ противоположного и так до бесконечности. Но коли уж упомянуты Ин и Янь, не могу удержаться от еще одного побочного замечания. В китайской философии мироздание зиждется не только двумя противоположными началами - мужским и женским. Предоставленные самим себе, они либо вечно продолжают бесплодно-бессмысленную борьбу, либо полностью разрушают и аннигилируют, невозстановимо уничтожают друг друга. Иначе говоря, схватка двоих в космическом одиночестве не дает ничего продуктивного. Непременно необходимо участие некоего третьего звена, которое служит медиатором, посредником между антагонистами, энергию столкновения направляет к творческой цели, выступает носителем и воплощением совместно произведенной ими ценности. Это третье звено символизирует обычно фигура мудрого старца или новорожденного младенца. Вспомните полифоническое трио нью-орлеанского джаза: мужественно-ведущую партию трубы, женственное облигато кларнета и то подбадривающие, то увещевающие, то саркастические, то рыдающие реплики тромбона. Меня, правда, впервые натолкнули на подобное сравнение рассуждения Гурджиева (записанные Успенским) о третьем звене, разрешающем космический дуализм женского и мужского, без ссылок на Китай. Но однажды в конце шестидесятых я делал доклад "Джаз и кинематограф" на семинаре в музее-квартире Эйзенштейна (незадолго до того созданного подвигом Наума Клеймана и Леонида Козлова), где демонстрировал аналогичные отношения, воспроизводя интерплей Армстронга, Банни Бигарда и Трамми Янга в "The Saint Louis Blues". Едва лишь я обозначил этот сюжет, как Вячеслав Всеволодович Иванов заметил, что это в точности совпадает с китайской мифологемой: в подтверждении он снял полки "La Pensee Chinoise" (забыл имя автора) со множеством эйзенштейновских закладок и пометок, сразу же открыл книгу на нужной странице и прочел вслух соответствующее место. Как бы то ни было, но помимо нью-орлеанской полифонии схожие черты можно отыскать как в интонационно-тембральной, так и в структурной организации эллингтоновских пьес. Дюк, правда, исповедовал не китайскую, а совсем иную веру, но она-то как раз совершенно определенно учит о том, что любой диалог двух всегда протекает перед лицом Третьего.

Интересный вопрос: если hot и sweet, то перед чьим лицом? кто у них Третий, медиатор? Сразу уверенно отвечать не берусь. Тем более, то же относится к антитезе импровизации и композиции: спонтанный hot в двадцатых годах предпочитали черные, а аранжированный sweet - белые музыканты и слушатели. Но смотрите: черные джазмены (Армстронг прямо говорил об этом и в *Swing That Music* и в *My Life in New Orleans*) старались учиться у белых прежде всего читать ноты, овладевать техникой, строить аккорды и сочетать из них красивые sweet-гармонии, а белые у черных - как добиваться



возбуждающего hot- (позже - funky) звучания. Вместе с тем оборванным и босым тогда неграм очень хотелось быть принятым в "приличное общество", где носят смокинги и лаковые штиблеты с белыми гамашами и разъезжают в автомобилях с огромными никелированными фарами (или хотя бы иметь достаточно денег на покупку всего этого). А хорошо воспитанным и образованным англо-саксам - прикоснуться к "первозданной дикости" джунглей (откуда предки американских негров были вырваны тому назад лет уже двести или триста). То есть черные всерьез стремились и в музыке, и в быту возвыситься до статуса признанных и уважаемых членов художественной и социальной элиты. Белые же американцы (в массе лишь очень робко и с постоянной опасливой оглядкой) не прочь были пощекотать себе нервы безопасно-туристической вылазкой вниз, в темноту и бездну негритянско-джазового хаоса. Ведь именно так им открывалась возможность хотя бы на пару часов или минут избавиться от гнетущих оков пресного, засушливого и удушливого мелкобуржуазного комьюнити с его жестко регламентированной рутинной повседневности, протестантской этикой и лицемерной моралью. Большинство из них довольствовалось релаксацией, разрядкой, приятно будоражащим ощущением чего-то необычного. Однако были и те, для кого встреча с джазом оказывалась подлинным глотком живой воды и воздухом свободы; более того - спасительным откровением истины и внутренней трансформации, менявшим всю их дальнейшую судьбу. Будь у меня еще запас времени, а у вас снисходительного терпения (и первое и второе уже истощилось), я постарался бы систематичнее развернуть и четче аргументировать мои беспорядочные высказывания, спровоцированные Алексеем Николаевичем Баташевым. Но самое главное, можно не декларативно, а на конкретно звучащих примерах продемонстрировать и привести доводы в пользу следующего утверждения.

Все бегло перечисленные мною аспекты, грани, атрибуты, свойства и характеристики джаза с его историческими и сегодняшними проблемами, контроверзами и конфликтами, удастся отчетливо, словно на театральной сцене, наблюдать в личности и творчестве Дюка Эллингтона и его оркестра. У него в музыке - не просто их панорамная экспозиция, но и критическая рефлексия, и всесторонняя разработка. Причем столь фундаментальная, что в результате этот, по видимости, безвозвратно запутанный клубок темных загадок, жестоких коллизий и болезненных противоречий, именуемый джазом, как бы просветляет и преодолевает изнутри собственную природу. Джаз убедительно трансформируется в нечто большее, чем обычно принято ассоциировать с этим термином. Речь, конечно, не об уже свершившемся, полном и окончательном, финалистском преодолении и разрешении всех узлов: пока это лишь первый проблеск чего-то совсем иного; только предчувствие того, к чему стремится душа и что когда-то обязательно должно наступить; только полусхотливое обещание, в которое, однако, хочется верить. Своей музыкой Дюк позволяет нам хоть на миг ощутить себя частичкой того бесконечно многообразного единства, где печаль и ностальгия нечувствительно вытесняется образом грядущего, ожидаемого с радостью и надеждой. Занятия Эллингтоном для меня - не столько история джаза, не столько восстановление картин его прошлого, сколько окно в будущее. Дюк (кажется, я в начале уже о том говорил) сконцентрировал в себе и своем оркестре хоть и не весь джаз, но существенно больше многообразных джазовых свойств, особенностей и характеристик, чем кто-либо иной из всех известных мне джазмэнов. Он может служить пусть не представителем, но, так сказать, концептуально-художественной моделью или ключом к постижению любой эпохи джаза, любой грани его музыкально-эстетической проблематики - как прошлой, так и будущей. Еще раз подчеркну: Эллингтон - не только model of описательно-регистрационная модель чего-то, уже бывшего, уже свершившегося в джазе, уже ставшего, но и model for - проектно-прогностическая модель того, чему еще предстоит произойти с джазом и возникнуть в нем. Лет двадцать с лишним назад мы с тобой, Леша, сидя однажды в твоём запорожце у Хованских ворот (тогда)ВДНХ, рассуждали на любимую нашу тему какой метафорой лучше выразить наше понимание джаза в его транс-музыкальном, так сказать, измерении. Мы остановились на двух, вот первое: Джаз есть универсальный человеческий

интерфейс, обеспечивающий взаимное сопряжение наибольшего числа дотеле несоприкасавшихся и непроницаемо изолированных друг от друга личностей, музыкальных языков и культур. Вот второе: Джаз есть Early Warning System, система раннего предупреждения о том леденящем душу ужасном и прекрасном, что наступает и свершается непредвиденно, внезапно и катастрофично. (У меня была попытка намекнуть на это в статье, написанной в середине семидесятых - "Моцарт и Фокстрот: Тема джаза в романе Германа Гессе "Степной Волк"). Позже я прибавил сюда и то, что в наши дни джаз есть наиболее прямой и простой путь приятия благодати (ведь благодать изливается на нас гораздо чаще и в большем количестве, чем мы думаем, - мы только не замечаем ее, и тем отвергаем). Все три метафоры оказываются вполне работающими применительно к Эллингтону и его оркестру. Один современный американский поэт сказал: "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 самое веру в наиболее глубоком и первоначальном ее значении. Я думаю, что это понимают или, по крайней мере, неосознанно чувствуют и те, кто к джазу равнодушен, для кого он чужд, а то и прямо антипатичен. У меня есть подозрение, что именно здесь кроются истоки острой неприязни и прямо-таки фанатической ненависти, испытываемой большевицкими идеологами к настоящему джазу. Эти бесы от него просто корчились, обнажая в очевидной истерике свою бессильную злобу и весь яд, разъедающий изнутри их почерневшие души. Но хватит о них. Упомяну еще об одном стороннем, и, признаюсь, весьма любопытном для меня отношении к джазу, выраженном в особо уныло-медитативной песне раннего Гребенщикова. Обычный для него лирический анти-герой просит подругу (не слишком, впрочем, настойчиво) не спешить с расставанием, побыть в его обществе еще немного, провести вместе последние остающиеся им минуты, "пока не начался джаз". Таково и название песни, проникнутой чувством не просто апокалиптической неизбежности, а прямо-таки реальным видением стремительно надвигающегося конца - чего? света? Не скажу с уверенностью. Но вот что замечательно: как-то чувствуется, что с "началом джаза", несомненно страшным для персонажа, произносящего эти слова, существование не заканчивается, оно, по-видимому, метаморфизуется в нечто абсолютно иное, принципиально отличное от всего, бывшего ранее. Нужно ли добавлять, что все мною на сей счет сказанное, остается чисто субъективным мнением, никого из вас ни к чему не обязывающим? На прощанье цитата из позднего Эллингтона: я не могу удержаться и заканчиваю ею в эти апрельские дни все мои говорения о Дюке. Привожу не совсем дословно, но за смысл ручаюсь: "Есть дивная, огромная и прекрасная страна, где происходят невероятные события, совершаются безумные приключения. Там живут люди, уроженцы этой страны, не заботящиеся о том, чтобы нанести ее имя и границы на географические карты. Чужестранцы назвали эту страну джазом, и словечко прилипло, широко распространилось и обросло горой красочных небылиц и нелепых историй. Однако на самом деле, что происходит - в этой, а не какой-либо иной, стране; с этими, а не какими-то иными людьми - то и происходит. Происходило прежде, будет происходить и впредь. До той самой минуты, когда на вопрос: а что, собственно, происходит? вам ответят: происходит самое прекрасное из всего, что только может произойти." Большое спасибо, друзья. Мне было очень радостно высказать это перед вами и быть услышанным.