

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ. ЛИЦА РОССИЙСКОГО ДЖАЗА

Об истории российского джаза писали мало. За все теперь уже 90 лет этой истории больших обзорных книг по ней вышло на русском языке 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. С добавлением сборника биографических материалов Аркадия Петрова «Джазовые силуэты» (1996) и трёх книг на английском языке — большой (хотя и не во всех деталях точной) работы Фредерика Старра «Красные и горячие» (1983) и более локальных по характеру книг Уильяма Майнора и Лео Фейгина — получается библиография всего из шести названий. Плюс две-три дюжины автобиографий, мемуаров и региональных исследований — вот и всё. И это при том, что в джазовое движение в нашей стране на протяжении девяти десятилетий были вовлечены десятки тысяч людей, а дискографии советского и российского джаза насчитывают сотни наименований (хотя до 1991 года все аудиозаписи в стране выпускал всего один лейбл — Всесоюзная фирма грамзаписи «Мелодия»!). И при том, что о джазе писали на русском языке специалисты высокого класса — Алексей Баташёв, Ефим Барбан, Леонид Переверзев, Дмитрий Ухов, Аркадий Петров... Но сам вид музыки, о котором они писали, всегда оказывался в нашей стране в странном положении. С «иностранными» явлениями культуры, освоенными российской культурой до революции 1917 года, советская власть в целом готова была мириться: они укладывались в схему «обогатить свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество», с присущей ему тяжеловесной афористичностью сформулированную Лениным в 1920 году. А вот приходящие с Запада новые явления автоматически встречались в штыки как буржуазные.

С джазом боролись. Знаменитая статья писателя Максима Горького «О музыке толстых», опубликованная газетой «Правда» в 1928 году, ни разу не упоминала слово «джаз» — там жестоко и нелепо высмеивался некий «оркестр негров», скорее всего — просто танцевальная музыка 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 30-х, а затем в совпавший с эпохой «борьбы с безродным космополитизмом» период «разгибания саксофонов» начиная с 1948 года. 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. Это касалось и направленных против джаза усилий официозных культур-критиков (нашумевшая книга Виктора Городинского «Музыка духовной нищеты», вышедшая в разгар «разгибания саксофонов» — в 1950 году), и отдельных героических попыток специалистов обелить, оправдать предаваемый официальной анафеме джаз (научные работы музыковеда-«американиста» Валентины Конен, первая в своём роде книга 1960 года Владимира Фейертага и Валерия Мысовского «Джаз» или по-оттепельному «либеральная» популярная брошюра Александра Чернова и Михаила Бялика «О лёгкой музыке, о джазе, о хорошем вкусе» 1965 года). И эта 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 основателя этого движения Юрия Сигова (рано умершего физика-атомщика из Ростова-на-Дону) и подхватившего его знамя воронежского

переводчика Юрия Верменича были переведены и распространены внутри джазового сообщества десятки книг, составлявшие важную часть мирового корпуса литературы о джазе.

По-другому было 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», который с 1966 по 1984 гг. издавал в машинописных копиях журналист Ефим Барбан (после 1984-го его издание продолжалось в Новосибирске, но вскоре угасло). Мертворождённая Советская джазовая федерация в 1989–1991 гг. сумела выпустить три номера собственного типографского журнала «Джаз», и на этом дело остановилось до возникновения сначала минского русскоязычного издания «Джаз-Квадрат», вышедшего с 1997 по 2009 г., а затем — в 1998-м — и нашего проекта, «Джаз.Ру», первоначально существовавшего только как интернет-издание, а с 2007 года выходящего и на бумаге.

Чувствуя огромную нехватку материалов по истории отечественного джаза, прежде всего — биографических текстов о тех, кто делал и делает эту музыку, мы и взялись к 90-летию джаза в России собрать книгу из тех материалов о советских и российских джазменах, которые публиковал «Джаз.Ру» на протяжении своей истории.

Это не энциклопедия. Многие важные персоны и события здесь отсутствуют — просто потому, что за годы выхода журнала пока не нашлось повода написать о них. Это не систематическое изложение истории джаза в России. Мы придерживались периодического подхода при формировании структуры книги, но в силу неизбежной неполноты материала не пытались выстраивать строгую хронологию. И, наконец, это книга не об одной только истории, но и о сегодняшнем дне: значительную часть действующих лиц этого сборника составляют музыканты нынешних поколений российского джаза, и не только 30–40-летние мастера, но и совсем молодые артисты, которые формируют лицо джазовой сцены России сейчас, в начале второго десятилетия XXI века. Это не означает, что мы выбрали «главных» или претендует на всеохватность: это просто тот срез российской джазовой сцены, который виден глазами нашего издания.

Мы благодарим всех авторов нашего журнала, внёсших вклад в формирование этого сборника — журналистов, музыкантов, редакторов, фотографов. И надеемся, что читать эту книгу будет настолько же интересно, насколько интересно было над ней работать.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИСТОРИЯ:

КАК ВСЁ НАЧИНАЛОСЬ

ПЕРВОПРОХОДЕЦ ВАЛЕНТИН ПАРНАХ

Константин Волков

О фигуре **Валентина Яковлевича Парнаха** (1891–1951) довольно много написано: его «Первый в РСФСР эксцентрический оркестр — джаз-банд Валентина Парнаха» впервые выступил в Москве 1 октября 1922 г., что дало возможность исследователю истории советского джаза Алексею Баташёву в своей эпохальной книге «Советский джаз» (1972) объявить именно эту дату днём рождения отечественного джаза.

Режиссёр из Таганрога Михаил Басов создал первую документальную картину об этом замечательном и, к сожалению, до сих пор ещё малоизвестном творце. Жанр фильма можно определить как поэтическое эссе — приношение талантливому человеку, в судьбе которого музыка сыграла не последнюю роль: именно Парнах принёс в Россию джаз, и именно он придумал даже само написание слова «джаз» на русском языке — фонетическое, не повторяющее графику английского оригинала (как в испанском, где *jazz* произносится «хасс», или в немецком, где *Jazz* звучит как «йацц»).

27 апреля 2012 года в новом московском клубе *Local Time* впервые в российской столице был показан документальный фильм Михаила Басова «Валентин Парнах: не здесь и не теперь». Фильм представил Роман Столяр — композитор, пианист-импровизатор, автор музыки к фильму.

Говорит автор фильма режиссёр Михаил Басов:

— Всю жизнь Валентин Яковлевич Парнах стремился стать неким узлом, в котором переплетались бы, на первый взгляд, несовместимые вещи: джаз и средневековая испано-португальская поэзия, слово и танец, древние культуры и машинизированная жизнь XX века... 27 июля 2011 года исполнилось 120 лет со дня рождения этого поэта, переводчика, танцора, основателя первого джаз-бэнда в России. В этот день

я хотел представить наш фильм об этом замечательном человеке в его родном городе. В работе мы использовали документы, черно-вики, фотографии, которые нам любезно предоставил сын поэта — Александр Валентинович Парнах. Музыку к фильму написал и исполнил композитор Роман Столяр.

Именно Парнах в 1922 г. написал и опубликовал первые на русском языке небольшие теоретические заметки о джазе, вместе с его стихами и переводами воспроизведённые в 2000 г. в книге «Валентин Парнах. Жирафовидный истукан» (М., «Гилея»). Уже в 1990-е гг. в книге «Джазовые силуэты» покойный ныне критик и историк джаза Аркадий Петров опубликовал много ценных подробностей о полумифическом ансамбле Парнаха, которые сообщил ему бывший пианист «Первого эксцентрического оркестра» — Евгений Габрилович, впоследствии прославленный драматург и сценарист. Однако фильм о Парнахе сделан впервые, и это ценный подарок и к 120-летию со дня рождения первопроходца, и к отмечаемому в 2012 г. 90-летию российского джаза.

Документальный фильм

«Валентин Парнах: не здесь и не теперь» (2011)

Производство, автор фильма: режиссёр Михаил Басов
Музыка: Роман Столяр

*Рецензия: Александр Фёдоров,
КИНО-ТЕАТР.ru*

Насколько мне известно, это первый фильм о жизни и творчестве Валентина Парнаха (27.07.1891, Таганрог — 29.01.1951, Москва) — об уникальной личности: поэте, переводчике, музыканте, танцоре и хореографе, родоначальнике российского джаза.

Автору документального фильма «Валентин Парнах: не здесь и не теперь» Михаилу Басову благодаря превосходной



Портрет Валентина Парнаха
работы Пабло Пикассо, 1921

музыке Романа Столяра удалось создать оригинальное произведение. Это не традиционный «байопик» со скучноватым перечислением фактов, хотя и они сами по себе интересны — родившийся в Таганроге Валентин Парнах странствовал по свету в поисках неуловимого идеала, а в круг его знакомых и друзей входили Пабло Пикассо, Франсис Пикабия, Всеволод Мейерхольд, Илья Эренбург, Леонид Утёсов, Григорий Козинцев и др.; он прекрасно писал по-французски и входил в круг парижских поэтов-авангардистов 1910-х годов. Перед нами своего рода попытка рассказать о Валентине Парнахе в элегическом стиле, синтезирующем поэзию и джаз, основанная на глубоком проникновении в суть творчества Мастера.

На этом пути были сделаны своего рода открытия — например, неизвестное прежде даже киноведам участие Валентина Парнаха в фильме Григория Александрова «Весёлые ребята». Парнах сыграл в «Весёлых ребятах» эпизодическую роль джазового музыканта, и скриншоты, выделенные Михаилом Басовым, позволяют нам чётко рассмотреть эти уникальные кадры.

В фильме «Валентин Парнах: не здесь и не теперь» использованы автобиографическая повесть Парнаха «Пансион “Мобер”», документы из архива его сына — Александра Валентиновича Парнаха и иные материалы, что позволило Басову отразить философские искания мастера, его разноликий творческий мир. Документальные кадры, снятые в родовом гнезде Парнаха в Таганроге (в этом двухэтажном особняке прошло детство и его знаменитых сестрё — поэтесс Софии Парнок и Елизаветы Тараховской), органично смонтированы с кадрами хроники, с фрагментами из фильмов Франсуа Леже, Мэн Рэя, Рене Клерса, Дзиги Вертона, Жана Виго, Эжена Деслава, Евгения Славинского, Пауля Лени, со старинными фотографиями, рисунками (среди них — знаменитый портрет Валентина Парнаха работы Пабло Пикассо), плюс использование анимации и видеоарта.

Последнее, впрочем, не удивительно, так как до своего полнометражного дебюта в документальном кино режиссёр и сценарист Михаил Басов получил известность в кругах ценителей видеоарта своими двух-трёхминутными миниатюрами, с успехом демонстрировавшимися на нескольких международных фестивалях...

КОГОРТА ПЕРВОПРОХОДЦЕВ. ЛЕОНИД УТЁСОВ, ЗВЕЗДА «СОВЕТСКОГО ДЖАЗА»

Кирилл Мошков

Когда начинаешь вслушиваться в историю советского джаза, прежде всего приходится выучить следующую аксиому: для нашей страны минимум до конца 1950-х годов слово «джаз» означало не стиль музыки, не вид музыкального искусства, а определённый тип оркестра. Есть в оркестре саксофонисты 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-бэнда (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 годы



Почтовая марка
Российской Федерации,
посвящённая Леониду Утёсову
(Роспочта, 1999)

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, у движения «советских джазов» был свой лидер, своя мегазвезда, музыка которого зарубежным исполнителям собственно джаза казалась такой же экзотикой, какой казались советским людям блюзы и буги-вуги. Это был певец, скрипач-самоучка, эстрадный талант и популярный актёр, которого звали Лазарь (Лейзер) Вайсбейн. Никогда не слышали этого имени? Не удивительно. Имя, под которым этого артиста знают все, — псевдоним: **Леонид Утёсов**. 21 марта 2010 года со дня его рождения исполнилось 115 лет.

Он родился в Одессе в 1895 году и дебютировал на одесской эстрадной сцене в начале 1910-х. Он не был музыкантом, хотя был очень музыкален, пел и хорошо играл на скрипке: он был прежде всего актёром. 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. Актёрские умения Утёсова (он выступал под этой фамилией, придуманной им самим, с первых своих дней на сцене) включали пение и игру на скрипке, 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 — после революции — в Москве, что в Ленинграде, где он 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 звучания 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 знаяшие 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, более 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 своём национальном инструменте банджо, а также и на саксофоне, трубе, тромbone 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 (swing как ритмический метод — да и вообще примат ритма над мелодией, изначально свойственный 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 примат импровизации над композицией 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. распространившейся и в столицах. В области ритмических новаций джаза для них главным было понятие «синкопы», трактуемое по-европейски механистично, упрощённо. Боюсь, сущность свингующего (постоянно сдвигаемого на микродлительности от регулярного метра) ритма 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, то есть эпохи Цфасмана, Варламова и, конечно же, Утёсова.

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

«...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 еще 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 — постоянно 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 Игнатьева (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, составился из десяти человек: три саксофона (два альта и тенор), две трубы, тромбон, рояль, контрабас, ударная группа и банджо. Именно таков и был обычный состав западного джаз-банда.

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...»

«Теаджаз» (писали также «Теа-джаз»: это сокращение от «театрализованный джаз») Леонида Утёсова был

создан осенью 1928 года и через полгода репетиций, 8 марта 1929 года, впервые вышел на сцену. Ирония судьбы заключается в том, что «новаторский советский оркестр» был создан по американскому образцу: путешествуя в 1928 году по Европе, Утёсов побывал на концерте американского джаз-оркестра Теда Льюиса, который поразил его театрализацией своей концертной программы.

Ted Lewis and his Band были 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 достаточно свингующей (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 «Теаджаза» была в определённом смысле ученической; почти никакого оригинального репертуара у оркестра не было, и «Теаджаз» 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 «Теаджаза» было много эксцентрической комедии, в которой Утёсов буквально купался. Но это нравилось не всем участникам оркестра: за первый год выступлений «Теаджаза» сменилась почти половина его музыкантов.

Критика не была единодушна в отношении «Теаджаза», но в историю вошёл отзыв театрovedа 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 приложенных 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 «Теаджаза» (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 соответствует бурным, стремительным темпам нашей жизни.

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 очень трудно: это ещё совершенно ученический опыт. Значительная часть первой программы «Теаджаза» была записана с 1932 по 1934 годы. Однозначно определить эти записи как 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», камерной «Блюз для троих» и особенно в пьесе «Арабелла» слышны попытки музыкантов «Теаджаза» импровизировать — попытки ещё очень наивные, неуклюжие, но искренние; и при этом неизгладимый одесско-молдаванский оттенок минорной синкопированной музыки всё равно невозможно не ощутить. И 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» 1935–1937 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, становящегося лидером 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,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru