

ОБ АВТОРЕ

«Мой друг Леонид Переверзев — о, он совсем другой. Тихо и скромно сидит он в своей башне из слоновой кости, создавая глубокий критический анализ, равного которому в мире крайне мало».

Джордж Авакян,
продюсер Дюка Эллингтона, Луи Армстронга,
Сонни Роллинза, Бенни Гудмана и др.

«Я встретился с Леонидом в 1983 году, и мы тут же стали друзьями. Достаточно было одной встречи, и что это была за встреча! Мы встречались перед фасадом гробницы Ленина (Мавзолея на Красной площади. — Ред.). Я привёз ему книги по мифологии, но он не мог прийти ко мне в гостиницу «Интурист» — нельзя было, чтобы его там увидели и уличили, что он общается с американцем. Поэтому я нёс книги завёрнутыми в простую коричневую бумагу, Леонид прогаживался перед гробницей Ленина, потом мы как бы невзначай пошли рядом, и я вот так вот (показывает движение из шпионского боевика) передал ему книги! (смеётся).

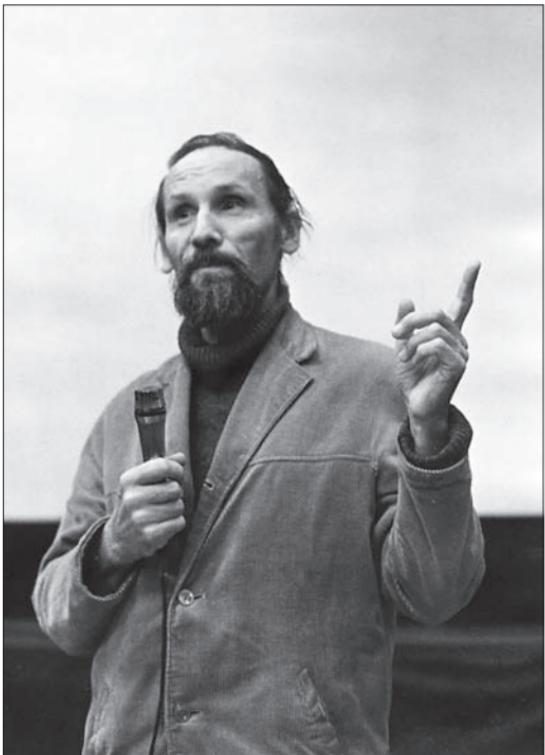
После этого, когда бы я ни приехал в Москву, квартира Леонида превращалась для меня в своего рода салон — он приглашал к себе массу людей пообщаться с американцами, а тогда в Москву приезжало много американских интеллектуалов, искаших диалога с русскими собратьями...»

Пол Уинтер,
американский джазовый музыкант

ЛЕОНИД ПЕРЕВЕРЗЕВ (1930–2006)

**Из биографической статьи Алексея Баташёва
(интернет-версия журнала «Джаз.Ру», март 2006):**

«Леонид Переверзев стал первым отечественным джазовым просветителем послевоенной эпохи — после трёх десятилетий забвения первопроходцев (Сергея Колбасьева и других). В ранней оттепели 1950-х годов Переверзев появился невероятным контрастом, как вестник других миров, неведомых высот и далей. Как сейчас помню его многочасовую лекцию о джазе в Институте мировой литературы. Два его верных ассистента — Юрий Митропольский и Виктор Смирнов — перетаскивали с грузовика на сцену его домашний магнитофон, цельнометаллический, похожий то ли на сейф, то ли на маленькую трансформаторную будку; другой ходкой — огромный ламповый усилитель, внушительные кабинетные колонки; затем совершался перенос взятых библиотечной хваткой километровых бобин с плёнкой «типа два» и с неслыханными записями, которые тогда найти было просто невозможно. Не передохнув, эти же интеллигентного вида молодые люди вволакивали в зал взятый где-то на один день эпидиаскоп, и дрожащая от предвкушения, собравшаяся со всей Москвы публика начинала внимать аскетического сложения молодому учёному, глядящему куда-то вдаль глубоко посаженными глазами, горевшими тихим светлым огнём. Его негромкая гладкая речь вела нас в потаённые области эстетики и философии, открытые ещё не читанными в те поры отечественными и мировыми корифеями. Он цитировал их по памяти на языках оригиналов, и казалось, что его эрудиция не ведает границ.



**Леонид Пересверзев
(фото из архива Бориса Пересверзева)**

Звучала безупречного качества покоряющая музыка, на экране сменяли один другого легендарные джазмены. Пересверзев первым дал нам научное и художественное описание джаза, познакомил с его шедеврами, выстроил его иерархию. Я считаю его своим учителем.

В начале 60-х он написал книгу о джазе, которую отказалось публиковать и которую он хотел, подобно Гоголю, уничтожить. Я был в числе тех, кто спасал рукопись от огня, заново перепечатывал у машинисток, и в конце концов значительная часть её увидела свет в номерах журнала «Музыкальная жизнь». Зато когда издательству «Знание» потребовалось выпустить книжку об искусстве и тёмной ещё кибернетике, Леонид оказался единственным, кто взялся за это и выполнил работу блистательно, да ещё остроумно проиллюстрировал её

рисунками первобытных художников. Ему чудом удавалось быть на переднем крае мировой науки, поэтому, когда среди музыковедов возникало замешательство, беспроигрышным решением оказывался простой совет: «Спросите у Переверзева».

Он очень многим дал и очень мало получил взамен. Грех так думать, но не оценили его музыканты. Они вообще-то смотрят на музыковедов свысока, и, увы, часто это справедливо. А он не был музыковедом, он был чем-то значительно более крупным. Его не звали на тусовки, в джаз-клубы, не говоря уж о фестивалях, звёздных гастролях — просто не приходило в голову. Как бы джаз отдельно, а Л. Б. отдельно. Отношение к нему пишущих о джазе, за малыми исключениями, часто напоминало поклоны Марксу — и комично, и нелепо.

Его безошибочно заметила пионер джазового музыковедения в СССР Валентина Джозефовна Конен и пригласила под обложку своей книги *«Пути американской музыки»*. Но ревнивая враждебность комплексующей музыковедческой среды толкнула Переверзева в объятия теории дизайна, которой он подарил немало замечательных идей.

В последние годы жизни он вновь обратил к джазу своё внимание, ставшее подарком этого незаурядного человека всем любителям музыки.

Профессиональная музыковедческая среда — за небольшими исключениями (Конен, Карташёва, Шахназарова, Головинский, Подберёзский, Завадская, Платек с Гинзбургом, простите, если кого забыл) — к нему относилась, мягко говоря, хуже, чем Академия к Далю. У него не было этого несчастного «профессионального образования». Но зато если среди профессионалов не находилось, у кого спросить, спрашивали у Леонида Борисовича. Спасибо «Полному джазу», там собирались его сочинения, всегда оригинальные, всегда художественно яркие. Надеюсь, что Кирилл Мошков, который непременно прочтёт эту строчку, продолжит собирание и организует издание переверзевского сборника, которому давно бы следовало выйти. Слава Богу, то, что расходилось от Л. Б., от его ума и воображения, по дороге не портилось и не скрещивалось с худшим, и прорастало чистой породой. С ним почти некому было спорить».

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Сухая биографическая справка... «Переверзев Леонид Борисович (18.10.1930 — 18.03.2006). С 17-летнего возраста на заводе 666 принимал участие в разработке первых советских промышленных счётчиков Гейгера. Работал над проблемами предсказания землетрясений и аварийных выбросов угля и газа из шахт. В 60—70-е работал в области теории дизайна.

В последнее десятилетие жизни Л. Б. Переверзев был главным научным сотрудником, заведующим лабораторией философии и дизайна Института новых технологий образования, одним из разработчиков общей теории и методологии проектирования и, в частности, проектирования в образовании, участником коллектива «Школа-1», одним из организаторов ИНТ, автором фундаментальных разработок и концепций, определяющих развитие новых технологий образования; он участвовал в реализации всех крупных российских и международных проектов ИНТ; был, согласно определению его коллег, «величайшим слушателем»...»

Леонид Борисович был среди постоянных авторов «Джаз.Ру» с первых лет создания российского джазового портала (его сетевые публикации собраны на нашей странице www.jazz.ru/books/pereverzev). Спасибо нашему Учителю за добрые годы, проведённые в общем виртуальном пространстве. Подготовка к публикации его давно — или никогда — не публиковавшихся на бумаге текстов по дисциплине, которую сам он именовал «джазологией» — самое меньшее, что мы можем сделать для его памяти.

Моё вмешательство в исходные тексты Учителя минимально. Помимо чисто технического редактирования, я только привёл к единому знаменателю написание имён, терминов и названий: ведь тексты Л. Б. создавались на протяжении нескольких

десятилетий, а кодификация написания джазовой терминологии и персоналий, в том числе и под воздействием его текстов, проходила в течение всего этого срока (и ещё не окончательно завершена). Я также счёл возможным предпослать некоторым текстам небольшие вводные абзацы, поясняющие историю их создания, место и значимость в творческом наследии Леонида Переверзева. Местами такие вводные абзацы были заранее подготовлены самим Л. Б. (в первой части книги).

Приношу особую благодарность Алексею Николаевичу Баташёву за идею и побуждение к созданию этого сборника и Борису Леонидовичу Переверзеву — за любезное содействие его появлению.

*Кирилл Мошков,
главный редактор журнала «Джаз.Ru»*

ПРИНОШЕНИЕ ЭЛЛИНГТОНУ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ГРЯДИ, ВОСКРЕСЕНЬЕ: ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ДЖАЗЕ ДЮКА ЭЛЛИНГТОНА

Импровизационная компиляция

Компиляция производилась Л. Б. Переверзевым с 19 февраля по 19 марта 1999 года в предвкушении фестиваля «Мы помним Дюка Эллингтона» (15–21 апреля 1999 года), включающего конференцию «Дюк Эллингтон и европейский джаз», где я, по любезному приглашению В. Б. Фейертага, мог бы выступить с докладом, тема коего означена выше. (Л. П.)

Дорогие друзья и коллеги,
не знаю, удастся ли мне на Конференции выступить перед вами с устным сообщением, а если и да, то сумею ли изложить в отведённое время всё намеченное. То, что я сейчас набираю, монтирую и надеюсь распечатать заранее хотя бы в нескольких экземплярах — отнюдь не результат какого-либо систематического исследования. По жанру это просто импровизационная компиляция фрагментов из ряда широко известных и общедоступных источников; в лучшем случае — «материалы к вопросу». Сразу его иставил.

В чём вопрос?

То, что в сочинениях Эллингтона текстуально встречается немало ветхозаветных и евангельских мотивов (включая «Отче наш») — бесспорно для всякого, кто просматривал хотя бы список его сочинений, и вовсе не удивительно: Дюк с раннего детства был глубоко верующим человеком, о чём сообщали все

его добросовестные биографы (Барри Уланов, Стэнли Данс, Дерек Джайлз, Джим Коллиер), и он сам.

Вопрос в ином: насколько вышеизложенные мотивы определяют — в тех случаях, когда они там встречаются, — общую природу, эмоциональный строй и конкретно-выразительные средства тех произведений Эллингтона, которые мы причисляем к джазу? Или спросим проще (и прямее): являются ли джазом его Священные концерты — лучшее и высшее, по его словам, из всего, им созданного? Мнения авторитетнейших экспертов на сей счёт расходятся диаметрально.

Начать с того, что сам Эллингтон ещё с середины сороковых годов не раз заявлял, что прекращает использовать термин «джаз» применительно к собственной музыке, предпочитая называть её сперва «негритянской», позже «афроамериканской». В 1968 году, после полусотни исполнений Первого Священного концерта, он дал понять, почему: «Все мы много лет работали и сражались под знаменем джаза, но



Дюк Эллингтон

само это слово лишено смысла... в нём есть нечто снисходительное, уничижительное, приникающее достоинство».

Тем не менее незадолго до своей кончины Дюк оставил нечто вроде эстетического напутствия потомкам, озаглавленного «Джаз для молодых людей». Да и по поводу Священных концертов не раз говорил, что вложил и сконцентрировал в них сущность всего того, к чему стремился на протяжении всей жизни.

По оценке Стэнли Данса, солисты эллингтоновского оркестра, общепризнанные и неподражаемые виртуозы импровизационно-джазового исполнительства (никаким иным, кстати, и не владевшие), достигали наивысшего вдохновения, эмоциональной отдачи и блеска своего мастерства как раз в этих Концертах (1).

А вот вне-джазовые наблюдатели были в изрядном недоумении, и мне запомнился заголовок в одной британской газете: «Дюк предал свинг ради псалмов».

Но наиболее серьёзны аргументы В. Д. Конен, утверждающей, что «эстетическое задание» Концертов лежит в русле идеино-художественных устремлений, принципиально чуждых джазу и выпестованных полутора тысячелетним развитием западноевропейской музыкальной культуры: «амвросианский гимн средневековья и духовные гимны Дюка Эллингтона — родственники «по прямой»... (2)

Как быть со столь существенными разногласиями?

Я считаю уместным напомнить (и в меру моих сил привести тому ряд заслуживающих доверия свидетельств), что Священные концерты наследуют не одним лишь псалмодическим установлениям святого Амвросия, епископа Медиоланского; другой половиной своих корней они восходят к совсем иным местам, предкам и древнейшим традициям — тем, что образуют в их родословном древе необыкновенно разветвлённую, очень мощную, нередко доминантную материнскую линию. Вглядевшись попристальнее в ряд драматических изгибов, пересечений и узлов её траектории, мы лучше поймём природу и дух плодов, взращённых на этом древе творчеством Дюка Эллингтона, — афроамериканского артиста,

артикулировавшего христианский призыв джаза не только в «поместном», но и в «экуменическом» масштабе.

Собственно христианским мотивам в джазе Дюка посвящён лишь последний раздел. Всё предшествующее — поисковые пробы, подступы и подготовка к тому, чтобы расслышать, воспринять, прочувствовать и пережить их так, как они, по моему глубокому убеждению, того заслуживают.

COME SUNDAY

I. ОПРАВДАНИЕ ПОПЫТКИ

Сектанты какие-то...

Прикасаясь к столь ответственной теме, должен сразу предупредить: я — не учёный-музыковед и уж, конечно, — не теолог. Я — всего лишь любитель джаза со стажем, и в качестве такового хочу поделиться с вами кое-какими мыслями, возникающими у меня при слушании музыки Дюка Эллингтона и неизбежно переплетёнными с некоторыми весьма для меня значимыми фактами моей биографии.

В своё оправдание могу сказать только одно: мысли эти накапливались во мне на протяжении почти полувека — с тех далёких дней, когда я начал более или менее членораздельно говорить о джазе. Сперва я говорил о нём у себя дома, обращаясь к друзьям, приходившим ко мне послушать джазовые записи, бывшие тогда многим в диковинку. Потом — на квартирах друзей, куда они привозили меня с моим магнитофоном (в одиночку я бы его не дотащил) и где уже их друзья собирались послушать записанный джаз и меня, о нём говорившего.

Люди постарше (родители, соседи, коллеги на работе) рассматривали на нас, двадцатилетних, с недоумением, подозрением, даже с опаской: «сектанты какие-то». Позже я прочитал у Луи Армстронга в *«Swing That Music»* строчки, где он сравнивает джем-сешнз 20-х годов с собранием ранних христиан в римских катакомбах. Нам такие параллели в голову не приходили, хотя нечто катакомбное в наших джазовых встречах на рубеже 50-х, пожалуй, было. Но во всяком случае мы не сомневались в том, что спиричуэлс — настоящие спиричуэлс, как и настоящие блюзы — были, конечно, тем же джазом.

И всё-таки я наблюдал какое-то не совсем обычное выражение на лицах кое-кого из слушателей в те минуты, когда Армстронг своим устрашающим для большинства нэ-джазовых людей голосом не хрюпал и не рычал, а только выдыхал: *I never shall forget that day — oh, yes, Lord — when Jesus washed my sins away — yes, my Lord!*¹.

Или когда Мадди Уотерс сообщал о том, что *Mary had a baby, and how she had named Him*². Или Махэлия Джексон объявляла всем, что поднимаясь на гору с каждым шагом всё выше и выше, она встретит свою давно ушедшую мать, и лилию полевую, и Даниила, старого друга, а там уж, вместе с остальными Божьими детьми, получит башмаки, облечётся в одежды славы и сможет, прия, наконец, домой, беспрепятственно побеседовать в верхней комнате с милым Господом, чтобы рассказать Ему как есть всю свою историю.

Бывало, что кто-то, робко, неловко и растерянно улыбаясь, произносил: так вот такое ведь послушаешь и взаправду верующим станешь...

Нас, впрочем, и сравнивали с верующими, как я уже сказал (в те годы подобное сравнение было, разумеется, презрительно-уничижительным). Но никто, и я в том числе, об этом никак специально не задумывался.

«Джаз, музыка народа»

Говорить же о джазе меня побуждала двоякая причина.

Прежде всего мне хотелось, как и сейчас, разделить с кем-то другим те чувства и переживания, которые охватывали меня при звуках джаза. Настоящего джаза, негритянского, или, как сейчас его чаще называют — афроамериканского. Особенно такого, как эллингтоновский.

То было нечто совершенно невероятное и ни с чем не сравнимое: никакая иная музыка, никакое иное искусство, да и вообще ничто на свете не вызывало во мне ничего и отдалённо похожего. Такое просто нельзя было удержать внутри — я был этим переполнен и конечно, мне очень хотелось, чтобы и другие испытали то же самое.

¹ Я никогда не забуду тот день — о да, Господи — когда Иисус омыл грехи мои — да, Господи мой (*англ.*).

² У Марии было дитя, и как она назвала Его (*англ.*).

Но, демонстрируя джаз, я видел, что аналогичное впечатление он производит отнюдь не на всех. Меня это огорчало и заставляло прибегать к словесным увещеваниям: я просил моих слушателей обратить внимание на какие-то отдельные детали пьесы, направлять внимание, повнимательнее вслушаться в те или иные замечательные черты, свойства и качества джазового звучания.

Вскоре я заметил, что в результате и сам начинаю лучше слышать и как-то глубже воспринимать музыку, о которой говорю.

Однако гораздо больше заботило меня тогда другое обстоятельство. Слишком многие вокруг меня встречали джаз в штыки. И мне нужно было его как-то защитить, оправдать и обосновать. И даже не джаз как таковой, но, так сказать, джаз во мне, моё к нему отношение, глубинный смысл которого от меня в те дни ещё ускользал. Поэтому я стал, как мог и умел, предельно наивными домашними средствами разрабатывать джазовую «апологетику» и «экзегетику». По-настоящему это началось после того, когда со второй половины пятидесятых годов я стал показывать и комментировать негритянский джаз не только в частных домах, но и в общественных местах, а ещё лет через пять — в журналах, на радио и телевидении.

В сталинскую и послесталинскую эпоху главным аргументом в защиту джаза было, конечно, угнетённое положение чернокожих в Америке до отмены рабства, как и последующая расовая дискриминация негритянского пролетариата. Я эксплуатировал подобную аргументацию в полную силу, неустанно цитируя название (признаться, никогда мною не читанной, но, говорят, неплохой) книги Сидни Финкелстайна, американского марксиста; называлась она *«Джаз, музыка народа»*. Отсюда открывалась возможность подробно развивать тему спирчуэлс и госпелз, как выражения стремления к духовной независимости, свободе от жестокого деспотизма и суверенитету личности. Всё это было, между прочим, чистой правдой, хотя и неполной. Но так или иначе, когда я пояснял, что чернокожие рабы отождествляли свою судьбу с судьбой пленников фараона или вавилонского царя, мои слушатели мысленно, а иногда и вслух прикидывали возможные параллели между самочувствием воображаемого ими цветного населения США и того слоя советской интеллигенции, к которому они себя относили.

«Кто же вы тогда?»

Ярко помню случай, когда один из любителей джаза впервые публично самоидентифицировал себя существенно иначе (до сих пор жалею, что не успел тогда спросить его имя, а потом встретиться так и не довелось). Было это в дни хрущёвской оттепели, мы пытались создать московский джаз-клуб и проводили (под присмотром Кировского райкома комсомола) одно из подготовительных организационных собраний. На нём выступил с директивными указаниями некий партийный функционер Союза советских композиторов, официально назначенный быть вторым (после Шнеерсона¹) специалистом по американской музыке. Он грубовато-покровительно увещевал нас с трибуны: пора вам, товарищи, понять ваши заблуждения и отказаться от слепого поклонения Эллингтону, Армстронгу, Паркеру и другим буржуазным декадентам и модернистам. Равняйтесь на произведения, утверждающие подлинно социалистический реализм в борьбе рабочего класса США за свои гражданские права и против империалистической военщины. Возьмите за образец «Блюз безработного» и балладу «Запретите атомную бомбу».

Тут очень интеллигентного вида молодой человек, сидящий рядом, вдруг вскакивает и кричит на весь большой конференц-зал МОГЭСа (где мы собирались):

— Я категорически протестую. Мы — любители джаза, а не идеологические и политические агитаторы, роль которых вы нам навязываете!

Член парткома Союза композиторов от изумления замолкает, а потом медленно, тяжело, очень многозначительно и почти с нескрываемо-кагебешной угрожающей интонацией начинает: а вы, что же, считаете себя живущим в советском обществе и находящимся вне идеологии и политики?

— Да, — восклицает молодой человек, — я не идеолог и не политик, и не пытайтесь, пожалуйста, меня ими сделать.

Член такого явно не ожидал, сразу не может сообразить, как дальше проводить тут очередное решение политбюро по

¹ Григорий Михайлович Шнеерсон (ум. 1982) — глава музыкального отдела Всесоюзного общества по культурным связям с зарубежными странами, затем редактор иностранного отдела журнала «Советская музыка», глава иностранной комиссии в Союзе композиторов СССР. — Ред.

правильному воспитанию эстетических вкусов населения, и несколько ошарашенно спрашивает: «а кто же вы тогда?»

— Прежде всего, — уже сдержанно и с достоинством отвечает тот молодой человек, — я христианин.

Что тут поднялось! Аплодисменты, улюлюканье, свистки, топот и крики (в адрес члена): хватит, позор, долой с трибуны...

Всё это могло кончиться для собравшихся довольно скверно, и мне (на правах основного тогда в Москве джаз-теоретика) пришлось спешно броситься к микрофону и с немалым трудом разрядить обстановку всяческими концептуальными построениями и примирительными формулировками касательно творческого духа свободолюбивого негритянского народа. Они почему-то сработали, — по крайней мере взявший слово после меня секретарь комсомольского райкома по идеологии раз пять, если не больше, в своей речи повторил: «как правильно сказал товарищ Переверзев».

Но, видимо, в джазе, или в нашей любви к джазу, было всё-таки нечто, что нам не удавалось вполне скрыть.

«Искусство или религия?»

Некоторые и не скрывали. Так, в Ленинграде в середине шестидесятых прошла (устроенная Ефимом Барбаном?) конференция на тему: «Джаз: искусство или религия?» К сожалению, я на неё не попал и так и не знаю, к чему в итоге пришли её участники.

Вместе с тем было бы чрезмерным преувеличением утверждать, что названная проблема была такой уж актуальной для большинства наших любителей джаза. Один из них, заполучив случайно только что вышедший диск Первого Священного концерта Эллингтона, тут же принёс его мне со словами: послушай, быть может, тебе понравится, и тогда не обменяешь ли мне его на диск Пола Дезмонда — Джерри Маллигена?

На приёме в честь Эллингтона осенью 1971 года в Москве я попросил Дюка оставить его автограф на конверте этого диска, а сам подарил ему альбом с репродукциями древнерусских икон. Не знаю, раскрывал ли он его когда-либо.

В тот же год после одного из моих выступлений в Союзе композиторов одна дама-музыковедша мне сказала: судя по тому, что и как вы говорите о джазе, вам впору заняться

религиозной проповедью. То же самое несколько лет спустя и почти дословно повторил ведущий самой солидной из советских научно-телевизионных программ. Все это я рассказываю отнюдь не для придания себе большего веса в ваших глазах и большей убедительности тому, о чём собираюсь вам доложить и до чего пока никак не доберусь из-за моих непростительно затянувшихся реминисценций. Мною скорее движет стремление показать вам, что меня с разных сторон как бы подталкивали в определённом направлении и, наконец, подвели совсем близко к моей сегодняшней теме. Расскажу ещё о предпоследнем из таких толчков.

Неудачная пред-презентация

В начале восьмидесятых московское общество филонистов решило издать на фирме «Мелодия» крошечным тиражом, только для своих, как в те годы практиковалось, эллингтоновские Концерты Священной музыки — Первый и Второй. Меня попросили написать к ним сопроводительный текст: предполагалось, что его напечатают в виде брошюры, вложенной в общую коробку, то есть объём допускался вполне приличный. Я принялся за него с огромной радостью, скоро закончил, но тут меня пригласили к тому же и выступить в Доме грампластинок с предварительной как бы презентацией этих дисков. Мне и это удалось сделать с большим подъёмом и к явному удовольствию аудитории.

А затем какой-то добрый человек из числа собравшихся взял да и стукнул куда следует, что Переверзев всё-таки занимается прямой и неприкрытой религиозной пропагандой, да ещё подкреплённой эмоциональным воздействием музыки, да к тому же ещё и джазовой, зловредная, развратная и антисоветская сущность которой тем самым ещё раз с полной очевидностью подтверждается.

Производство пластинок отменили, я чувствовал себя крайне виноватым перед филонистами, которых лишил Священных Концертов лишь потому, что чересчур, видимо, увлёкся пред-презентацией: рассказывай я о Концертах посушке и поскучнее — глядишь бы и проскочило. Вышли они уже в самом конце перестройки, без коробки, тремя отдельными дисками, причём на конверте каждого был напечатан один и тот же

Конец ознакомительного фрагмента.

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