

# образы джаза и те, кто их рисует:

## конференция «глобальный образ джаза: музыка, журналистика, культура»



Джордж  
Льюис



Ховард  
Мэндел

29 сентября в Нью-Йорке впервые в истории состоялась международная конференция джазовых журналистов, организованная нью-йоркским Колумбийским университетом. Это первое международное мероприятие Центра изучения джаза Колумбийского университета, которое проводит его новый директор — назначенный на эту должность только 1 июля текущего года известный тромбонист **Джордж Льюис**, член чикагской Ассоциации продвижения музыкантов-творцов (AACM). Партнёром Центра в проведении конференции стала международная Ассоциация джазовых журналистов (JJA), президент которой, известный джазовый критик и автор нескольких книг о джазе **Ховард Мэндел**, стал одним из модераторов конференции. На неё съехались специализирующиеся на джазе журналисты со всего мира (США, Канада, Мексика, Великобритания, Швеция, Италия, Нидерланды, Германия, Франция, Швейцария, Турция, Южная Африка, Япония и Россия). Россию на конференции представлял ваш покорный слуга (далее ВПС) — главный редактор «Джаз.Ру» **Кирилл Мошков**.

Журналисты, понятное дело, собрались в Нью-Йорке с большой охотой (тем более что все расходы по путешествию в столицу мирового джаза оплачивал Колумбийский университет). Из 32 приглашённых не приехали всего двое (в том числе единственный джазовый журналист

Китая, у которого нашлись важные дела по основной работе), да ещё заявленного первоначально японского делегата подменила коллега — все остальные исправно явились и бодро участвовали, сумев за 12 часов работы конференции рассказать друг другу много действительно важного и интересного.

Расписание работы секций было очень насыщено событиями: на каждую секцию (пять докладов участников плюс вопросы-ответы) отводилось полтора часа, и работали они последовательно, а не одновременно, так что у каждого участника была возможность прослушать все выступления и поучаствовать в каждой дискуссии.

Секции были тематическими: «Глобальное и местное», «Музыка на местных сценах», «Глобализация личного», «Новая музыка, новая эстетика» — в эту секцию как раз был засунут ВПС, ланч... впрочем, это не секция: пока журналисты жевали ланч, перед ними выступил один из старейшин профессии, 78-летний **Дан Моргенстерн** (в 70-е гг. главный редактор *Down Beat*, а ныне — директор Института джазовых исследований Университета им. Ратгерса в Ньюарке, штат Нью-Джерси), который развлёк коллег сентенциями из области «вот, помню, раньше...». Кто-то, а Моргенстерн имеет на это право: он в джазовой журналистике с 50-х, а джаз слушает ещё с довоенного времени («...здесь на конферен-

ции было сказано, что джаз никогда не был популярной музыкой. Но я, в отличие от вас, молодые люди, прекрасно помню время, когда джаз **был** популярной музыкой!). После ланча была ещё одна секция, «Журналистика и история», после чего начался последний шторм — полуторачасовая (превратившаяся, впрочем, в двухчасовую) открытая дискуссия, в которой поучаствовали и те, кого не было на секциях, главным образом — самые известные сейчас американские джазовые журналисты, от **Гэри Гиддинса** (*Jazz Times*, *Village Voice*) и **Бена Рэтлиффа** (*New York Times*) до «серого кардинала» программы «Джаз в Линкольн-центре», апологета американоцентризма и более того, афро-американоцентризма в джазе — **Стэнли Крауча**. Все, кажется, не без любопытства ждали, не станут ли Крауч и его антипод по убеждениям, президент Ассоциации джазовых журналистов Ховард Мэндел, из идейных соображений бить друг другу лицо, как десять лет назад на вручении первой «Джазовой премии»; однако два ветерана практического джазоведения ограничились не слишком ожесточённой и быстро завершившейся перепалкой, в ходе которой Мэндел пытался воззвать к разуму Крауча, ненавязчиво объявившего все выступления на конференции бессмысленной ерундой («проблема джазовых журналистов в том, что они не музыканты и пишут не о величии вариационной техники

**Луи Армстронга**, а о том, что им нравится слушать»).

На самом деле ерунды в ходе конференции было сказано немного. Более того, многие выступления, безотнositельно к заявленным темам секций, слушать было чрезвычайно поучительно и полезно — особенно тем, кто, подобно ВПС, приехал из краёв, где джазовая журналистика всё ещё начинается заново с каждым поколением, приходящим в эту профессию. Коллеги из тех стран, где джазовое сообщество немногочисленно, а джазовая пресса и, соответственно, джазовая журналистика представляют собой крохотный резерват внутри узкой прослойки «культурной» журналистики, рассказывали много похожего на то, что происходит в России. Так, мексиканский журналист и музыкант **Ален Дебрес**, историк по образованию и автор «*Материалов по истории джаза в Мексике*», рассказал, что в далёкие довоенные годы первый джазовый оркестр в Мексике состоял из заключённых центральной тюрьмы Мехико-Сити (вспомнился оркестр з/к **Эдди Рознера**, набранный из таких же зэков в магаданских лагерях). Турецкая радиоведущая **Седа Бинбасгил** описала ситуацию, так похожую на российскую: для многих турок слушать джаз — элемент социального имиджа; слушать джаз, ходить в джазовые клубы и на джазовые фестивали — очень престижно, но вовсе



Дан Моргенстерн



Стэнли Крауч



не означает глубокого понимания и даже интереса к собственно музыке, занесённой в Турцию в 1930-е гг. американскими гастролёрами и бежавшими из фашистской Германии еврейскими музыкантами. **Юджин Марлоу**, профессор нью-йоркского колледжа им. Баруха, подробно знакомившийся с китайской джазовой сценой при своих визитах в Китайскую Народную Республику, высказал мысль, которую подтвердит любой знаток истории и российского джаза: историю развития джаза в стране определяют не мотивы чистого искусства, а политический, экономический и связанный с ними культурный контекст. И в самом деле: даже если в Шанхае 1930-х бурно развивалась джазовая сцена (важной частью которой, кстати, были русские музыканты оркестра **Олега Лундстрема**), то о каком джазе можно говорить в период «культурной революции» 1950-60-х? Именно поэтому история джаза в Китае стартует, как с чистого листа, с конца 70-х, когда после смерти председателя Мао в Срединной Империи начинается медленная, робкая либерализация. И именно поэтому в 70-80-е гг. китайские власти практически не борются с джазом, при всей его иноземности: как и у КПСС, в этот период у китайской компартии был гораздо более серьёзный идеологический жупел — рок-музыка.

Другие рассказывали истории, которые знакомы нам меньше, но вызывают даже некоторую зависть. На японской джазовой сцене, по словам фотографа и критикессы **Кадзуэ Йокои**, довольно рано — ещё в 1960-е гг. — начался процесс принципиального отвержения подражательства американскому джазу, стремление овладевших языком джаза импровизаторов найти сугубо японские, обогащённые богатствами национального музыкального искусства средства дальнейшего развития жанра; от первых поисков пианиста **Масахики Сато** и барабанщика **Масахики Тогаси**, пытавшихся найти на своих инструментах импровизационный аналог традиционной манере игры на цитре кото и струнном сямисэне в 60-е — и до создания в 80-е сумасшедшего оркестра «**Сибусасирадзу**», сплавившего в своей музыке рок, фри-джаз, японские сценические искусства и национальную музыку. Напротив, во Франции доминирующая тенденция — это объединение традиций, культурная конвергенция; об этом весьма поэтично рассказывал французский историк джаза, «социальный антрополог» по образованию **Александр Пьерпон**, использовавший в своём докладе красивый образ множества частных

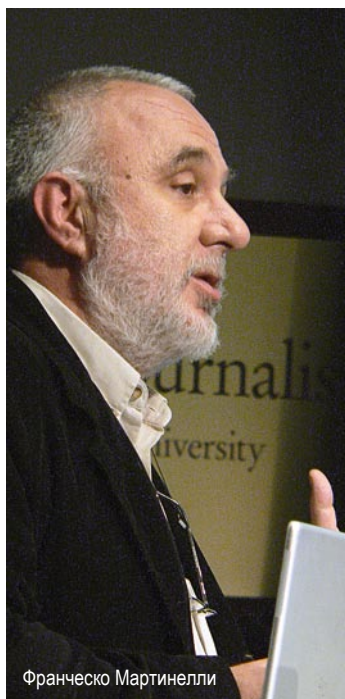


Гвен Анселл

влияний (местных, этнических и т.п.), сплавляющихся в некое «глобальное» единство в рамках одной творческой личности.

Вопросы соотношения личного и всемирного, местного и глобального были в центре внимания и следующей секции. **Берт Вауйсье**, в прошлые десятилетия редактировавший ведущий нидерландский джазовый журнал, а в последние годы работающий в Голландском Джазовом Архиве, поделился личным опытом, пытаясь проанализировать, что могло заставить юношу из приличной еврейской семьи в Амстердаме бросить занятия на скрипочке ради того, чтобы слушать игру на альт-саксофоне чёрного американца из Канзас-Сити (**Чарли Паркера**).

**Ашанте Инфантри** (Канада) работает в *Toronto Star* и джазовой (и вообще музыкальной) журналистикой занимается совсем недавно: первые 10 лет она служила в отделе новостей (убийства, работа мэрии, полицейские новости и т.п.). В 2004-м Ашанте перешла в отдел развлечений (аналог отдела культуры в российских СМИ). В своей личной истории она видит определённую уникальность («большинство из вас пришло в джазовую журналистику со стороны джаза, а я стала специализироваться на музыкальной журналистике, поработав в журналистском «поле»). В качестве примеров «местного» приложения «глобальных» тенденций Ашанте рассказала, как писала очерк о польском пианисте **Адаме Маковиче**, который после долгой работы в США переехал в Торонто, потому что влюбился в канадку...



Франческо Мартинелли

Открывая секцию «Журналистика и история», боевитая и острая на язык британская журналистка **Гвен Анселл**, в последние четверть века живущая в Южноафриканской Республике, вернула коллег на землю, слегка остудив их самолюбие, раздутое неоднократно повторявшимся восхвалением роли журналистов в джазе. Страстная речь Гвен сникала (едва ли не впервые за всю конференцию) бурные аплодисменты. «Журналисты порой сами ответственны за фальсификацию истории, — говорила Анселл. — История джаза в том виде, как её рисуют масс-медиа, всё сильнее искажается в зависимости от коммерческой политики крупных фирм грамзаписи. Если мы не дадим высказаться самим музыкантам, история современности, которую мы ежедневно пишем, станет историей не музыки, а нас самих».

Музыкальный обозреватель *New Orleans Magazine* **Джейсон Берри** говорил о том, как тесно переплетена новейшая социально-политическая история и история джаза, на примере того, как трагически обрушилась жизнь Нью-Орлеана после урагана 2005 года. «Наводнение произошло не из-за урагана, — говорил Джейсон, — а из-за халатности Армейского инженерного корпуса, поддерживавшего систему плотин. Через два года после наводнения в город ещё не вернулось 60% эвакуированного населения. Преступность в Нью-Орлеане полностью вышла из-под контроля, и люди каждое утро ищут в газетах и интернете сообщения о том, кого ещё ограбили и застрелили минувшей ночью. Всего через полгода после наводнения **Уинтон**

**Марсалис** в День **Мартина Лютера Кинга** произнёс зажигательную речь о том, что афроамериканская культура Нью-Орлеана должна быть сохранена. Но семи музыкантов, потерявших родственников, дома, имущество и работу, не стремятся возвращаться в город, или же, если они уже вернулись, переживают крайне тяжёлые времена». Джейсон заключил свой доклад словами, перекликавшимися с той мыслью, которую уже высказывал Юджин Марлоу и которая американским участникам конференции, вероятно, казалась очень непривычной и новаторской: «каждая джазовая история — это в том числе история политическая».

Хотя директор исследовательского центра Сиенского джазового фонда (Италия) **Франческо Мартинелли** (как и другие коллеги из Европы — Швейцарии, Нидерландов, Швеции) в большей степени говорил о явлениях, не очень понятных как американскому джазовому сообществу, так, увы, и российскому — о пусть и не очень щедрой, но реально существующей государственной и общественной поддержке некоммерческого искусства, об общественных фондах, финансирующих культурные инициативы и деятельность общественных организаций, на которых (а вовсе не на коммерческих джаз-клубах и живущих с продаж фирмах грамзаписи) держится джазовая жизнь, и о прочей научной фантастике — тесную связь «общей» истории и истории джаза вскрыл и он: джазовый архив в Сиене в настоящее время на две трети закончил крупный исторический проект — оцифровку и индексацию всех материалов за все годы существования итальянского журнала *Musica Jazz*, который начал выходить всего через несколько недель после освобождения Милана силами американских войск и итальянских партизан в 1944 г. Проект, кстати, напрямую касается и Восточной Европы: после окончания работы над *Musica Jazz* работники архива собираются взяться за материалы базировавшегося в Польше журнала *Jazz Forum* на обоих языках, на которых он исторически выходил — польском и английском.

Что до секции, в которой участвовал ВПС («Новая музыка, новая эстетика»), то ей не очень повезло с модератором, который не сумел организовать последовательность (и продолжительность) докладов так, чтобы они, как во многих других секциях, сработали на какую-то общую идею. Поэтому участники конференции (а также довольно многочисленная публика из числа музыкантов и журналистов, не участвовавших в

Eugene Marlow, Kazue Yokoi, Masahiko Satoh, Masahiko Togashi, Shibusashirazu Orchestra, Alexandre Pierrepont

Bert Vuijsje, Charlie Parker, Ashante Infantri, Adam Makowicz

Gwen Ansell, Jason Berry, Wynton Marsalis

Martin Luther King, Francesco Martinelli



Бен Рэтлифф и Аллен Дебрес

программе) не без интереса выслушали мой краткий рассказ о тех проблемах, которые вынуждено решать каждое новое поколение российских джазменов, и о том, как поиски (или, наоборот, отсутствие поисков) собственной, как говорят американцы, «идентичности» для многих музыкантов становятся центральным вопросом всей их жизни, а также пространное описание джазовой жизни Берлина через призму восприятия джазовой обозревательницы онлайн-версии газеты *Die Zeit* **Макси Зиккерт** (если коротко, то берлинская коллега видит основу притягательности сцены своего города для съезжающих туда радикальных новаторов и экспериментаторов в том, что жизнь в Берлине всё ещё дешевле, чем в других крупных городах Германии) — а затем модератор **Кенни Лиэндер Уильямс** из *Time Out New York* внезапно закруглил разговор, толком не организовав никакой дискуссии и не подведя никаких итогов по докладам участников. Лично ВПС из всей работы секции больше всего порадовала аудиоиллюстрация, использованная канадцем **Джеймсом Хэйлом** (журнал *Down Beat*) для пояснения тезиса о том, как канадские музыканты преломляют в своём творчестве весь спектр влияний, которые оказывает на них культурное разнообразие мультиэтнической Канады. Игра некоего музыканта из Оттавы, по мнению Джеймса, в этой записи отражает влияние румынской и украинской культуры. Я, видимо, был единственным человеком в зале, который понимал, что на самом деле канадский музыкант импровизировал на тему русской народной песни «*Во поле берёзка стояла*».

Как уже было сказано, финалом — и вполне боевитым финалом — конференция была вечерняя открытая дискуссия, на которую собралось рекордно много народу, более полтора человека. Дискуссия дей-

ствительно получилась острой, хотя в ней не было никакого центрального вопроса (ну, если не считать вышеописанной попытки Стэнли Крауча объявить всех присутствующих — кроме, видимо, себя — плохими журналистами на основании того, что они не пишут только и исключительно о Луи Армстронге и **Дюке Эллингтоне**). Но спорить было о чём. Водораздел пролегал главным образом между «старым» и «новым», между историей, современностью и будущим. Бен Рэтлифф, *New York Times*: «В прежние времена ты искал музыку где-то вне своего дома. И это было круто. Не то что сейчас: интернет, трэз...». Более молодой коллега — из зала: «Ага, а представляете, как круто и мудро было в прекрасные старые времена ходить с ведром за водой к источнику по несколько раз каждый день!». В то время, как иные во главе со Стэнли Краучем настаивали на преимущественной важности джазовой истории сравнительно с современностью, редактор отличного французского журнала *Jazzman* **Алекс Дютиль** подчеркнул: «Сегодня поток информации о том, что происходит сегодня за углом или на другом конце мира, сталкивается с потоком информации из прошлого. Конфликт джазовой журналистики — не только конфликт пространств, это конфликт между пространством и временем. Мы джазовые, да, но мы джазовые журналисты, и именно это второе слово накладывает на нас ответственность. Мы — свидетели современности для будущего читателя».

Логично было спросить себя: а есть ли у нас этот будущий читатель? Турчанка Седа Бинбасгил так и рубанула: «Есть ли будущее у джаза, или пришёл застой? Европейцы больше не вдохновляются американцами, американцы не знают европейцев. Чтобы продолжать развиваться, нам нужно больше идущих на риск музы-

кантов». На это откликнулась Гвен Анселл из ЮАР: «Никто из присутствующих наверняка не слышал об этом, но, помимо американских стандартов, есть, к примеру, канон южноафриканского джаза — обширный корпус музыкальных тем и песен, свойственный только сцене ЮАР. Что есть «глобальное»? Американское? Да нет, оно — тоже локальное. Но и глобальное, и локальное мы должны равно уважать, и локальные сцены во имя сцены глобальной должны взаимно обогащать друг друга».

Подводя итог от лица американских участников дискуссии, Гэри Гиддинс из *JazzTimes*, на протяжении 30 лет работавший джазовым columnistом во влиятельной ежедневной газете *Village Voice*, отметил: «Общественные представления о джазе соответствуют 1920-30 годам. Я не говорю даже о мировом представлении о джазе — начнем с американского представления о нём! Американцы до сих пор считают, что Луи Армстронг — величайший джазовый певец [*на этом месте Стэнли Крауч встал из президиума и пошёл вон из зала*]. Я и сам, например, — самокритично заключил Гиддинс, суперпрофессионал нью-йоркской джазовой журналистики с сорокалетним стажем, — только два года как узнал о существовании некоторых великих музыкантов бразильского джаза».

*Автор выражает глубокую признательность Джорджу Льюису, Ховарду Мэнделу и всем организаторам конференции за познавательные и насыщенные часы, проведённые в Нью-Йорке.*



**Кирилл Мошков**  
фото автора

**П**ол Вертико родился в Чикаго в январе 1953 г. Интересно, что сам он систему джазового образования практически не проходил: он научился играть на барабанах самостоятельно, и только несколько месяцев формальных занятий с преподавателем по ударным инструментам **Гэри Шафэ** в Университете Западного Иллинойса в 1971 г. позволяют говорить о полученном им музыкальном образовании. В 12 лет Пол впервые сел за барабаны, а в 15 уже играл профессионально. Вертико — один из тех джазовых музыкантов, кто, не живя в Нью-Йорке, тем не менее находится в высшей лиге североамериканского джаза: всю жизнь живя в Чикаго, он выступал и записывался по всему миру с **Дейвом Либманом**, **Лу Табакиным**, **Эдди Харрисом**, **Ли Конитцем**, **Хэрби Мэнном**, **Чико Фрименом**, **Сэмом Риверсом**, постоянно — с конца 1989 г. — играет с гитаристом **Лэрри Кориеллом**, но главная его работа, прославившая имя Вертико и составившая основу его репутации — это участие с 1983 по 2001 г. в составе одной из самых популярных в мире джаз-роковых групп, **Pat Metheny Group**, возглавляемой легендарным гитаристом **Пэтом Мэтيني**. В составе **PMG** Вертико стал лауреатом семи премий *Grammy*: трёх — за «лучшее инструментальное исполнение фьюжн» («*First Circle*» — 1984, «*Still Life (Talking)*» — 1987, «*Letter From Home*» — 1989); трёх — за «лучшее исполнение современного джаза» («*The Road To You*» — 1993, «*We Live Here*» — 1995, «*Imaginary Day*» — 1998) и одной за «лучшее инструментальное исполнение рок-музыки» («*Roots Of Coincidence*» — 1998).

Вместе с Мэтيني Пол ещё в 1988 г. побывал в Москве (тогда **Pat Metheny Group** играли в гигантском спорткомплексе «Олимпийский», а вечером... посетили джем в старой доброй «*Синей Птице*»), не подвергшейся ещё полной перестройке, а в ноябре 2004 приехал снова — на этот раз в квартете ещё одного джаз-рокового гитариста, Лэрри Кориелла.

Кроме работы у Мэтيني, Вертико выступал с множеством иных артистов, среди которых **Томаш Станько**, **Сергей Курёхин**, **Жако Пасториус**, **Патрисия Барбер**, **Рэмзи Льюис**, **Дейв Холланд**, **Гил Голдстайн**, **Бенни Голсон**, **Паоло Фрезу**, **Роско Митчелл**, **Мухал Ричард Абрамс**, **Рон Картер**, **Мирослав Витуш** и десятки других.

Покинув **Pat Metheny Group** в феврале 2001 г., Вертико у себя дома, в Чикаго, живёт чрезвычайно насыщенной творческой жизнью. Помимо гастролей и записей с Лэрри Кориеллом, Пол также:

- выступает и записывается с семьёй (!) собственными авторскими проектами (понятное дело, не одновременно) — от **Paul Wertico Trio** до **Paul Wertico's Wicked Sics** (последнее слово — не опечатка);
- записывает сольные альбомы, от более или менее традиционно джазовых и джаз-роковых (например, **Paul Wertico**