

РОССИЙСКИЙ ДЖАЗ

Под редакцией
К. МОШКОВА и *А. ФИЛИПЬЕВОЙ*

В двух томах
Том 1



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.318

Р 76

Р 76 Российский джаз. В 2-х т. Т. 1 / Под ред. К. Мошкова, А. Филипповой. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. — 608 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-1447-5 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-080-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Двухтомник «Российский джаз» подготовлен редакцией журнала «Джаз.Ру» и включает материалы по истории и сегодняшнему дню российской джазовой сцены. Тексты, ранее публиковавшиеся российским джазовым изданием, охватывают этап зарождения джазового искусства в нашей стране, период становления «советского джаза» во второй половине XX в., биографические материалы по персоналиям ныне действующих мастеров российского джаза и молодых звезд отечественной джазовой сцены, а также ряд проблемных и дискуссионных аспектов дальнейшего развития искусства джаза в России.

Двухтомник будет интересен всем, кто интересуется историей и современностью джазовой музыки.

R 76 Russian Jazz. Two-volume book. 1st volume / Edited by C. Moshkow, A. Filipieva. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2013. — 608 pages: illustrated. — (The world of culture, history and philosophy).

Russian Jazz, compiled and edited by Jazz.Ru Magazine staff, is a two-volume collection of materials on the history and the present day of jazz music in Russia. All texts previously appeared in Jazz.Ru Magazine. Chapters cover, respectively, the early period of Russian jazz, then the formative period of the so-called Soviet jazz in the second half of the 20th century, the biographical materials on the present-day jazz masters and younger generation of jazz musicians, as well as problems, trends and discussions on the further development of jazz as an art form in Russia.

For all who are into jazz music's history and its current state.

ББК 85.318

Авторы: Н. Артеменко, Т. Балакирская, А. Баташёв, С. Беличенко, Е. Бирюкова, К. Волков, К. Волошин, П. Газаров, А. Гладких, Е. Глуценко, Я. Дёмина, И. Зисер, Л. Иванов, Э. Карташёва, А. Козлов, Д. Кондрашина, М. Куль, Д. Лившиц, Ю. Льюноградский, В. Мак, А. Манукян, М. Митропольский, К. Мошков, В. Мощенко, А. Никитин, Л. Переверзев, Н. Походий, Г. Сахаров, А. Соловьёв, О. Степурко, Р. Столяр, А. Товмасын, В. Фейертаг, А. Фёдоров, А. Филиппова, Г. Хаматова, Р. Христюк, М. Цыганов, Е. Черепанов, А. Эйдельман, Л. Эппелбаум, Т. Юрина, О. Ягова.

Фотографы: В. Байнов, А. Забрин, П. Корбут, В. Коробицын, К. Крупинин, М. Куль, В. Лучин, К. Мошков, А. Никитин, В. Садковкин, А. Филиппова, Г. Хаматова.

В оформлении книги использованы картины А. Волгова (volff.gallery.ru).

Обложка:
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013

© Коллектив авторов, 2013

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2013

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. Вышедшие 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 Гюродинского «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 самостоятельных 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», выходящего 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 персоналии 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 претендуем 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-бэнд 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:

— Вся 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, черновики, фотографии, которые нам любезно предоставил сын поэта — Александр Валентинович Парнах. Музыка к фильму написал и исполнил композитор Роман Столяр.



Портрет Валентина Парнаха
работы Пабло Пикассо, 1921

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

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 эгегическом 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 сестёр — поэтесс Софии Парнок и Елизаветы Тараховской), органично смонтированы с кадрами хроники, с фрагментами из фильмов Франсуа Леже, Мэн Рэя, Рене Клера, Дзиги Вертова, 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 саксофоны 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-банда (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 знавшие 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 варьируют 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, тромбоне 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 (свинг 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» — первопродцов 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 — постоянного 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 Игнатъева (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, составил из десяти человек: три саксофона (два альты и тенор), две трубы, тромбон, рояль, контрабас, ударная группа и банджо. Именно таков и был обычный состав западного джаз-банд.

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 «театрализованнный 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 ваящему

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 театроведа 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 прилаженных 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, получишь 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,

«гэги» и драки, дословно скопированные Александровым из виденных во время поездки по США фильмов ученика Евгения Вахтангова — Рубена Мамуляна, эмигрировавшего в Америку в начале 20-х.

История фильма оказалась непростой: в середине 50-х Александров переделал фильм — заменил титры (в частности, исчезло определение «джаз-комедия»), но главное — переозвучил его, заменив в фонограмме голос Утёсова, и лишь двадцать лет спустя утёсовские песни и игра его оркестра начали постепенно возвращаться в звуковую дорожку фильма. Толь-

ко 14 марта 2010 года фильм был показан по российскому телевидению с полностью восстановленным первоначальным звуком, а также оригинальными начальными мультипликационными титрами (правда, при этом фильм из оригинального чёрно-белого был компьютерным способом сделан по заказу «Первого канала» цветным; реставрированный фильм в двух вариантах — чёрно-белом и цветном — уже выпущен на DVD).

Когда накал «классовой борьбы с джазом» несколько спал, т. е. в 1938–1939 гг., Утёсов записал несколько первоклассных номеров, в которых «минорная синкопированная музыка» достигает значительных эстетических высот (один из лучших образцов — великолепный «клезмер-джазовый» номер «Дядя Эля»). Пожалуй, пойдя по этому пути, — синтеза американских джазовых влияний и местного фольклорно-городского музыкального «субстрата» — в будущем могла бы получиться весьма оригинальная и ни на что в мире не похожая музыка весьма высокого уровня; но история не знает сослагательного наклонения. Исторические условия заставили Утёсова углубиться в «советскую массовую песню», прежде всего — в материал, который писал для него Исаак Дунаевский,



Плакат к кинофильму
«Весёлые ребята», 1934

чьё творчество после успеха «Весёлых ребят» оказалось на гребне движения «советской песни». Оркестр Утёсова ещё записывал иногда и инструментальные номера, в том числе джазовые (например, музыку Коула Портера, Фрэнки Трамбауэра, Дюка Эллингтона), причём демонстрировал весьма выросшее мастерство и растущее понимание джазового музицирования (хотя и не в плане ритмики). Но по этому пути Утёсов не пошёл. Почему?

«...Исполнителя ряда новых массовых мелодий Л. Утёсова долгие месяцы травили, распространяя о нём всякого рода обывательские слухи... Да, у нас много недостатков в обслуживании населения джазовой музыкой, в частности, все ещё невысока её культура, и наряду с хорошими коллективами имеется немало халтурщиков и проходимцев. Но отсюда во-все не следует, что надо снимать джаз с эстрады... Наоборот, следует поднимать качество, культуру этого вида музыкального творчества, столь популярного у народов СССР».

«Запутались».

Газета «Правда» — орган ЦК ВКП(б), декабрь 1936.

«...Почему же, минуя все споры о нужности смеха, Леониду Утёсову удалось создать по-настоящему ценный и добротный образец советского эстрадного смеха, доброкачественный номер советской эстрады, каким является его «Музыкальный магазин», показанный в последней программе «Мюзик-Холла»?

Номер Утёсова предельно оптимистичен... Общественная ценность номера Утёсова в том-то и заключается, что, отдав бодрящего ритма его труб, саксофонов и барабанов, посмеявшись над его весёлыми остротами и жестами, вкусивши безграничного оптимизма его номера, хочется с двойной энергией приниматься и за интернациональное воспитание детей, и строить силосы, и горячо помогать управдомам, и даже бороться с коррозией металлов!.. Джаз Утёсова может стать великолепным общественным, политическим пропагандистом... Джаз Утёсова кладет конец ещё одному выхолощенному спору — об «органической упадочности» джаза. Последняя работа утёсовского ансамбля с особенной яркостью опровергает эти докучные вымыслы и ещё раз доказывает, что джаз — чудесная вещь и на советской эстраде».

Журнал «Рабочий театр», 1933

Потом была война, и Государственный джаз-оркестр РСФСР — так с 1940 г. стал называться «Теаджаз» — совершал поездки на фронт, записывал много песен патриотической тематики. Среди этих песен был «Барон фон дер Пшик», переделанный из еврейской народной песни «*Bei mir bistu schein*» (в 1932 г. авторские права на неё зарегистрировал в США Шалом Секунда, еврейский эмигрант из украинской Александрии, в нынешней Кировоградской области). Была и знаменитая песня «Бомбардировщики», в которой была ставшая пословицей строка «на честном слове и на одном крыле» (1944). Авторами песни на пластинке были указаны Болотин, Сикорская и Островский. Все понимали, что это песня про наших героических союзников, английских или американских лётчиков, бомбивших Германию. В одном из вариантов записи вторая солистка оркестра — Эдит Утёсова, родная дочь Леонида Осиповича, выступавшая с оркестром с 1936 г. — пела часть текста по-английски. Далеко не все тогда знали английский и могли разобрать, что в оригинальном тексте нет ничего про «честное слово», а поётся «*On A Wing And A Prayer*» — «на одном крыле и на молитве». Именно так называлась песня в оригинале: её написали в 1943 году американский композитор Джимми Макхью и текстовик Харолд Адамсон, которые за эту и другие патриотические песни впоследствии удостоились благодарственной грамоты от президента США Гарри Трумэна (что же до «авторов» на советской пластинке, то Аркадий Островский сделал для Утёсовой аранжировку песни, а известные поэты-переводчики — супруги Самуил Болотин и Татьяна Сикорская — выполнили перевод текста).

За активную работу для фронта в 1942 г. Утёсову было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. 9 мая 1945 года Государственный джаз-оркестр РСФСР под управлением заслуженного артиста Леонида Утёсова встретил грандиозным концертом на площади Сведлова в Москве (ныне Театральная).

А в 1948 г., после печально знаменитого постановления ЦК КПСС «Об опере «Великая дружба» Вано Мурадели», грянула «эпоха разгибания саксофонов». После 1947 года оркестр Утёсова не записывал джаза как такового, только эстрадные песни в исполнении своего лидера и его дочери; да и название оркестра, в соответствии с веяниями эпохи,

было в приказном порядке изменено на «Государственный эстрадный оркестр РСФСР».

Через что пришлось пройти оркестру и его руководителю — мы теперь можем представить себе только умозрительно. Долгое время оркестр Утёсова оставался вообще единственным в стране оркестром, который имел корни в джазе и при этом не был разогнан. Как Утёсов этого добился — остаётся догадываться.

Пережитое было суммировано Леонидом Осиповичем в январе 1957 г., когда он опубликовал в «Литературной газете» статью под названием «Тургенев и лёгкая музыка».

Утёсов не бросил «юморить»: в заголовке обыгрывалось название рейсового парохода, в начале XX века ходившего между Одессой и Аккерманом в трёхчасовые рейсы, в ходе которых посудина кренилась то на левый, то на правый борт в соответствии с командами капитана, пугавшегося внезапных кренов от скопления пассажиров на одном борту и приказывавшего всем бежать то направо, то налево. «Не так ли и ты, наш корабль «Лёгкая музыка», — писал Утёсов, — плывёшь, переваливаясь с борта на борт, под крики «бегите налево», «бегите направо», — от борта советской песни и музыки к борту американского джаза?

Самодетельные конъюнктурные капитаны из различных музыкальных организаций, взобравшись на мостик, выкрикивают команды, якобы подсказанные им искренностью чувств и убеждений, — и шарахается справа налево и обратно наш корабль...»

Вот как легендарный бэндлидер объяснял в этой статье свою исключительную приверженность «советской массовой песне»:

«Я считаю, что советской песне за время её существования — ни ей, ни её исполнителям — не было посвящено достаточно внимания и заботы, хотя с этой песней советские люди жили, строили, воевали и побеждали, она была поддержкой в беде и горе, спутницей в счастье и радости. Но ведь нельзя же считать проявлением серьезной заботы о развитии легкого жанра заклинание «только-только наше», которое повторялось, когда речь заходила об эстрадной, танцевальной музыке. Несоблюдение пропорций вызывало обратные явления, и сейчас молодые, способные исполнители на эстраде поют только-только «заграничные» песни, но если они хотят быть

полезными своим трудом нашему делу, надо больше думать о своей Родине и воспевать труд, дела и победы советских людей. А когда следует, то и обрушиться едкой сатирой на недостатки и ошибки, всё ещё случающиеся на нашем трудном, великом пути.

Я отнюдь не утверждаю, что надо отказаться от исполнения зарубежных песен и музыки. Наоборот, я за хороший джаз, за хорошую песню, пусть она будет зарубежной, но я против подражания и копирования даже хороших иностранных образцов. Мы за то, чтобы у нас создавалась своя оригинальная музыка, отвечающая нашим национальным традициям. Пусть у нас возникают маленькие эстрадные оркестры, большие оркестры, но пусть эти коллективы не кренятся то налево, то направо...»

В конце 50-х, правда, Утёсов со сцены стал шутить, что «наш оркестр вернул себе девичью фамилию и вновь называется джазом», но это была уже совсем другая эпоха, совсем другой джаз. Современного джаза Леонид Осипович Утёсов не понимал и не любил, хотя из музыкантской солидарности частенько поддерживал молодёжные джазовые инициативы. Оркестр его время от времени опять стал играть инструментальную музыку, но руководитель в это время уходил со сцены, а в студии при записи инструментальных программ и вовсе не присутствовал, передоверяя собственно джаз музыкантам своего оркестра, среди которых были серьёзные джазовые мастера, знавшие и любившие настоящий джаз — Александр Ривчун, Орест Кандат, Аркадий Котлярский, Николай Минх, Вадим Людвиговский и другие. Музыкальные вкусы Леонида Утёсова навсегда остались в 1920–1930-х годах, которые он бесконечно воспроизводил в своём песенном творчестве.

В 1960-е у Утёсова возникли проблемы со здоровьем. С 1962-го он уже не дирижировал своим оркестром, да и вообще всё чаще появлялся на сцене всего на несколько песен, которые был вынужден петь сидя. Это не снижало ни общественного, ни официального признания его заслуг: в 1965-м, первым из артистов эстрады, Утёсов стал народным артистом СССР. В оркестре появилось несколько новых солистов, взявших на себя большую часть гастрольного репертуара. С 1971 г. Леонид Утёсов уже не гастролитовал: он числился руководителем оркестра, но не выходил на сцену — только эпизодически выступал на телесъёмках или в сборных



Памятник Л. О. Утёсову на его могиле (Москва, Новодевичье кладбище; скульптор Юрий Чернов)

«государственных» концертах. Последний раз на сцену он вышел в декабре 1981 г.

Последние годы жизни Утёсова были печальными. Ещё в начале 60-х он овдовел, прожив с женой Еленой Осиповой почти полстолетия; долгие годы угасала от тяжёлой болезни дочь Эдит, которая умерла в 1981-м. Не станем углубляться в перипетии отношений Леонида Осиповича с бывшей помощницей по хозяйству, ставшей в последние месяцы жизни 87-летнего артиста, прожившего вдовцом два десятилетия, его женой... Менее чем через год по-

сле смерти дочери, 9 марта 1982 г., не дожив двух недель до 88-го дня рождения, Леонид Утёсов ушёл из жизни.

«Для российских jazz-aficionados 50–60-х годов Леонид Утёсов был полной антитезой «настоящему» джазу. Вышло это не по его вине — нас изо всех сил настраивали и восстанавливали против него (стремясь, разумеется, к прямо противоположному) партийно-комсомольские функционеры и музыковеды в штатском из союза советских композиторов. Когда они ещё снисходили до беседы с нами (а не объявляли джаз идеологической диверсией, нас же — изменниками Родины и агентами ЦРУ), то настаивали, заклинали и под конец угрожали: «бросьте своего Армстронга, Паркера, Джерри Маллигана, равняйтесь по Утёсову с его «Песней американского безработного» — вот джазовое искусство, которое необходимо партии, народу и советскому государству».

В результате почтенный маэстро сделался для нас центральной мишенью наших сарказмов, излюбленным образом заклятого врага и вообще универсальным козлом отпущения. Было очень удобно проецировать в него горечь наших поражений, разочарований, обид и уязвлённых самолюбий. Мы отважно приписывали ему и говорили о нём именно то, что думали и хотели бы, но не смели сказать о ненавистных коммунистических держимордах от музыки.

Слов нет, Утёсов, как и остальные, вынужденно подчинялся бесчисленным и унижительным цензурным запретам, вздорным распоряжениям и мелочным директивам, исходивших в ту пору от мстительных министров культуры и полуграмотных заведомо ЦК — но не холопствовал перед ними. Он переименовал свой «джаз»-оркестр в «эстрадный», отказался от «зарубежного» репертуара, исключил современные ритмы и выдвинул вперёд скрипичную группу, однако на вопрос о том, почему он так мало и редко использует саксофон, отвечал подмигивая, что у того — «родственники за границей». При этом он вовсе не осуждал ни традиционный негро-американский джаз, ни (по крайней мере — в моём присутствии) новые стили, которыми увлекались тогда молодые отечественные джазмены.

Позже у меня появились веские доказательства того, что Леонид Осипович, как человек и артист (перечитайте сегодняшними глазами его книгу «Спасибо, сердце»), был неизмеримо интеллигентнее, нежели его официально культивируемый сценический имидж. Жаль, что это (как, впрочем, и многое иное) слишком долго мешало нам правильно его понять, а ему — быть с нами достаточно откровенным.

*Леонид Переверзев (1935–2006),
из статьи «Большой весёлый ребёнок», 1995;
первая публикация — сетевой журнал
«Полный джаз» #110, 2001;
в кн. «Приношение Эллингтону
и другие тексты о джазе»,
«Планета музыки», 2011*

КОГОРТА ПЕРВОПРОХОДЦЕВ. АЛЕКСАНДР ЦФАСМАН: «НЕ ЛЮБИТЬ ДЖАЗ — НЕВОЗМОЖНО»

Кирилл Мошков

С именем пианиста, композитора и бэндлидера Александра Цфасмана в 2011 году оказалось связано сразу две даты: 14 декабря исполнилось 105 лет со дня его рождения, а 20 февраля — 40 лет со дня смерти.

У феномена, именуемого «советский джаз», два самых известных лица. Одно лицо — символ популярности, известности, укоренённости в массовой культуре своего времени: это Леонид Утёсов (1895–1982). В предыдущей главе пришлось многое объяснять: почему сам Утёсов считал свою музыку «джазом», почему его имя навсегда оказалось связано (до степени синонимии!) с самим понятием «советский



Александр Цфасман, 1957

джаз» и какое в конце концов «советский джаз» в варианте Утёсова имел отношение к собственно джазу.

Второе лицо — это **Александр Цфасман**.

Разница с Утёсовым — буквально во всём.

Бэндлидер Утёсов — по специальности певец. Он умел немножко музицировать на нескольких инструментах, но главной его специальностью было эстрадное пение.

Бэндлидер Цфасман — по специальности композитор и инструменталист, и инструменталист блестящий: пианистов такого уровня почти не было в так называемом «советском джазе» — синкопированной эстрадной музыке 1930-х, да и в советском джазе, в более узком значении этого термина, таких пианистов было крайне мало вплоть до 1960-х.

Лазарь Вайсбейн рано понял, что для эстрадного успеха ему нужно поменять имя и фамилию. Пусть это произошло ещё до революции, но популярным артистом стал уже не Вайсбейн, а Леонид Утёсов.

Александр Цфасман всю жизнь выступал под собственным именем.

Утёсов сделал себе имя на эстраде, работал в кино и на театральных сценах. Джазом он заинтересовался только в возрасте 32 лет, и прежде всего потому, что увидел в шоу западных джаз-оркестров возможность широкой театризации, введения музыкальной эксцентрики в эстрадное шоу и приёмов эстрадного шоу — в оркестровую программу. Джаз Утёсова, даже в тех скромных объёмах, в которых он присутствовал в программах его «Теа-джаза» (это и означало «театризованный джаз», причём слово «джаз» означало не вид музыки, а тип оркестрового состава!) — всецело подчинён театральному элементу: это эстрадный музыкальный театр на основе биг-бэнда «эстрадного» состава (со струнной группой). Сам он песен и тем более инструментальных пьес не писал, пользуясь продукцией профессиональных авторов.

Александр Цфасман сделал себе имя прежде всего как пианист, затем — как композитор. Советская публика знала его игру и его музыку. Его танцевальные пьесы звучали повсюду: по радио, на пластинках, на танцплощадках, в домах культуры и даже на катках. Его пианизм был самого высокого уровня, за ним стояла великая русская классическая фортепианная школа.

Впрочем, начнём по порядку — с обязательных «анкетных данных».

Родом пианист был из Александровска — теперь это украинский город Запорожье. Отец его, Наум Цфасман, был парикмахером. «Отец мой очень любил музыку и играл по слуху на скрипке, — писал Цфасман в лаконичных автобиографических заметках, сохранённых и впервые опубликованных в 2004 г. журналистом Глебом Скороходовым. — Я начал учиться музыке с семи лет — сначала на скрипке, но после двухмесячных занятий оставил скрипку и через два года стал учиться на фортепиано. В конце 1917 года наша семья переехала в Нижний Новгород, где я поступил на фортепианное отделение Музыкального техникума по классу С. Г. Тиграновой...»

В момент поступления Цфасману было 12 лет. В стране разгоралась гражданская война, а он учился в «музыкальном техникуме» (училище, в нынешних терминах). Блестяще играл классический репертуар: известно, что 13-летним (то есть в 1919 году: вокруг была разруха, «военный коммунизм», страна голодала) Александр Цфасман занял на областном конкурсе пианистов первое место, исполнив Одинадцатую рапсодию Ференца Листа.

В 1923 году, когда в стране поднимает голову «новая экономическая политика» и голод остался позади, 17-летний Цфасман приехал в Москву, где стал работать заведующим музыкальным отделом Драматической студии им. Грибоедова. Через два года он поступил в Московскую консерваторию, в фортепианный класс профессора Феликса Blumenфельда — ученика Римского-Корсакова и Нейгауза и учителя Горовица. Окончил консерваторию в 1930 году с золотой медалью.

Его приход к джазу произошёл как раз в годы обучения в Московской консерватории. После первого задокументированного джазового концерта в столице, случившегося 1 октября 1922 (см. выше главку о Валентине Парнахе), новые формы эстрадной музыки стремительно распространялись. Конечно, о подлинном знании и понимании этой музыки речь ещё не шла: первые московские «джазисты» ещё не слышали подлинного джаза даже на записях (первые записи афроамериканских джазменов появились даже в самих США только в 1922–1923 гг.). Но необычные ритмы, новая музыкальная лексика, новая инструментальная манера, доносившаяся до москвичей преимущественно из Западной Европы, многих увлекала и захватывала. И едва ли не первым среди них оказался молодой Цфасман.

Он жил тогда в коммунальной восьмикомнатной квартире на Сретенке, заселённой потомками зубного врача Михаила Мессерера, среди которых была и внучка почтенного дантиста — будущая великая балерина Майя Плисецкая. Ей было всего пять лет в тот год, когда Цфасман окончил консерваторский курс, но она хорошо запомнила, что «в самой последней комнате обитал пианист-виртуоз Александр Цфасман. Он окончил Московскую консерваторию с медалью, но, помешавшись на входившем тогда в моду джазе, пустил классику побоку».

Так и есть. Уже на втором курсе консерватории у 20-летнего Цфасмана был — правда, вне стен консерватории — свой джаз. Напомню, что словом «джаз» в то время называли тип оркестра, а не вид музыки.

Так вот, джаз-банд Цфасмана репетировал в помещении АМА — Ассоциации московских авторов, организации, совмещавшей функции профсоюза эстрадных композиторов и издательства, публиковавшего ноты эстрадной музыки. Публиковали они и первые сочинения Цфасмана — танцевальные пьески, фокстроты под экзотическими «иностранными» названиями: «Джимми», «Скай-трот», «Эксцентрический танец»... Причём эта нотная продукция очень хорошо продавалась. Поэтому неудивительно, что АМА предоставила Цфасману место для репетиций и даже субсидировала его первый оркестр.

Цфасман и его музыканты в 1926 году посетили концерты обоих афроамериканских джазовых ансамблей, гастролировавших в СССР — секстета *Jazz Kings* тромбониста Фрэнка Уитерса (с самим Сиднеем Беше — впрочем, ещё на кларнете, а не на сопрано-саксофоне) в феврале и «негритянского ревью» *Chocolate Kiddies* с оркестром Сэма Вудинга — в марте. Влияние американских гастролёров на музыку Цфасмана трудно переоценить: полученные им впечатления прослеживались в его музыке больше десятилетия, сделав его ансамбль самым, пожалуй, джазовым по звучанию из всех ранних советских «джазов».

Четыре месяца всё свободное от занятий в консерватории время семь молодых музыкантов репетировали в АМА, и наконец в марте 1927 года состоялся премьерный концерт в Артистическом клубе в Леонтьевском переулке, где септет Цфасмана выступил под предсказуемым названием «АМА-джаз». Помимо пианиста Цфасмана, это были саксофонисты

Николай Буров и Александр Трахтенберг, тромбонист Анатолий Миловидов, трубочка Андрей Романенко, исполнитель на банджо Владимир Печаткин и барабанщик Иван Бачеев (обратите внимание: наличие басового инструмента в то время ещё не было непременным условием соответствия термину «джаз-банд»).

Успех «АМА-джаза» был несомненен. Последовало приглашение выступать на летней сцене сада «Эрмитаж», затем — в ресторане «Казино» на Триумфальной площади; «АМА-джаз» стал, таким образом, первым профессиональным джаз-ансамблем Москвы, получившим широкое признание — на него ходили толпами, и среди публики было много музыкантов, для которых «АМА-джаз» оказывался первым услышанным «настоящим» джазовым коллективом. Так случилось, например, с будущим руководителем Государственного джаз-оркестра СССР Виктором Кнушевицким, который позднее описывал свои впечатления от Цфасмановского ансамбля так: «Мне казалось, что всё это недостижимо для меня, я просто не знал, как это делается, хотя у меня был уже большой опыт в инструментовке. Позднее я услышал оркестр Утёсова, и хотя там тоже всё было сделано профессионально, такого потрясения, как в первый раз, я не испытал».

В конце 1927 г. «АМА-джаз» стал первым советским джазовым коллективом, выступившим на радио. Записывать эфир в то время было ещё технически почти невозможно, но факт хорошо задокументирован: Цфасман и его оркестранты играли в прямом эфире на всю страну из студии Радиокomiteта на Никольской улице, только что переименованной в «Улицу 10-летия Октября».

В следующем, 1928 году Музтрест ВСНХ РСФСР (предшественник фирмы «Мелодия») пригласил — первым из советских джазовых музыкантов — Цфасмана и «АМА-джаз» записаться на пластинку. Характерно, что для этой первой записи в студии, располагавшейся на Кузнецком мосту, Цфасман выбрал не свои сочинения, а американские стандарты в своей аранжировке — «*Hallelujah*» Винсента Юманса и «*Seminola*» Роберта Кинга и Гарри Уоррена (на «яблоке» пластинки было написано «Семинолла»). Обратимся опять-таки к Булгакову: «...что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: “Аллилуйя!” — это

ударил знаменитый Грибоедовский джаз». Когда Михаил Афанасьевич писал эти строки, пластинка Цфасмана с пьесой Юманса была у всех на слуху.

В следующем году «АМА-джаз» сделал записи ещё шести пьес; все они, кроме треков «Из русских песен» и «Всегда рядом», написаны американскими авторами и аранжированы Цфасманом. Больше до 1937 года Цфасман записей не делал.

В 1930 году у Цфасмана появился новый ансамбль, получивший модное английское название *Moscow Boys*. Концерты на «филармонических» сценах были редки: этот октет создавался по договору с обществом «Отель» (предшественником «Интуриста» — советской монополии, занимавшейся обслуживанием иностранных туристов), так что в основном коллектив работал в ресторанах («Савой», «Националь», «Метрополь»), а летом уезжал гастролировать по курортным областям Крыма и Кавказа. Характерный момент: для коммерческого успеха Цфасман приглашал «негритянских артистов» из числа живших на тот момент в Москве прежде всего вокалистов или степистов-чечёточников. Владимир Фейертаг в «Истории джазового исполнительства в России» приводит интересную цитату из своей переписки с Цфасманом: Александр Наумович признавался, что эти «артисты» на самом деле были «...босьяки, случайно оказавшиеся под рукой. Но публика визжала от восторга, и выстраивались в очереди за автографами».

В конце 30-х произошло новое обновление состава: в силу входил новый джазовый стиль — свинг, новое звучание, новая ритмика. Точнее будет сказать, что Цфасман в этот период вообще отказался от концертного состава, собирая свой обновлённый оркестр только для работы в студии. «Поняв, что мои устремления находятся в полном противоречии с требованиями эстрады, на которой мы уже прочно обосновались, я решил оставить свой постоянный оркестр и работать только для грамзаписей, собирая для этих целей любой необходимый мне состав, — рассказывал Александр Цфасман в конце жизни, когда Алексей Баташёв брал у него интервью в период работы над монографией «Советский джаз». — Многие коллеги по эстраде сочли мой уход чудачеством, даже безумием. Немалую роль в таком решении сыграло и то, что мне надоело зависеть от вокалистов... Возвращаться же в ресторан я уже не хотел».

Единственный музыкант, остававшийся в новых составах Цфасмана от времён «АМА-джаза» — барабанщик Иван Бачеев. В остальном это уже типичный свинговый оркестр с тремя секциями (саксофоны, трубы, тромбоны) с неизбежным для «советских джазов» добавлением скрипок и аккордеона. В этот период с Цфасманом работали как минимум два весьма сильных музыканта — трубач Михаил Фрумкин (кстати, отец нынешнего руководителя Оркестра им. Олега Лундстрема — пианиста Михаила Фрумкина), и саксофонист Александр Ривчун, позже многие годы выступавший у Утёсова и написавший первые советские учебные пособия по саксофону (ниже см. специальную главку, посвящённую этому незаурядному инструменталисту). Эти сборные составы оркестра Цфасмана в 1937–1938 гг. записали для Грампластреста семнадцать пьес, и некоторые из них стали классикой «советского джаза» и советской эстрады. Из номеров, которые можно назвать джазовыми безо всяких кавычек, это прежде всего «Звуки джаза» — своего рода программная пьеса, написанная Цфасманом. Здесь слышна сильная ансамблевая игра, завидный ритмический «драйв» (хотя вместо актуальной на тот момент свинговой четырёхчетвертной пульсации звучит более архаичный двухдольный ритм, вероятно — наследие диксилендового в своей основе звучания «АМА-джаза» и *Moscow Boys*, в американском джазе характерный не для 1938-го, а в лучшем случае для 1928 года) и много (семь за три минуты!) коротких интересных соло вполне джазового характера, хотя, по свидетельству цфасмановских оркестрантов, все эти соло были выписаны в нотах самим композитором.

Но наибольшую известность снискали не инструментальные номера (которые всегда, в особенности в нашей стране, уступали по популярности песням), а вокальные. И прежде всего — «Утомлённое солнце» и «Неудачное свидание».

Первая пьеса — это сочинение популярнейшего польского композитора Ежи Петербургского, в годы его жизни в СССР известного как Юрий Петербургский. Мрачноватое танго «*To ostatnia niedziela*» («Последнее воскресенье») на текст Зенона Фридвальда стало самой популярной польской песней 1935 г. и из-за общей унылости содержания получило невесёлое прозвище «Танго самоубийц». Цфасман сделал новую, более жизнеутверждающую аранжировку и, главное, задействовал пусть печальный, но не депрессивный русский

текст Иосифа Альвека. Вариант Цфасмана (с вокалом Павла Михайлова, который в этот период постоянно с ним записывался) был настолько популярен, что Цфасману начали даже приписывать авторство песенки.

А вот «Неудачное свидание» Цфасман действительно написал сам (на забавный, слегка абсурдный текст Бориса Тимофеева). Фраза «Так, значит, завтра, на том же месте, в тот же час» вошла в городской фольклор, а сама песенка стала, пожалуй, первым (и в каком-то смысле единственным) советским джазовым стандартом — пьесой, которую с удовольствием исполняют современные российские джазмены, особенно в диксилендовом стиле, чтобы подчеркнуть свою связь с историей советского джаза (и в самом деле, не утёсовский же «Гоп со смыком» им исполнять). Правда, с авторством этой песенке вновь не повезло: в 1983 г. она прозвучала в популярнейшем фильме «Покровские ворота», музыку к которому написал Георгий Гаранян, в связи с чем авторство «Неудачного свидания» стали приписывать уже Георгию Арамовичу...

Важнейший этап в жизни и творчестве Александра Цфасмана — его работа в качестве руководителя джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета (он сменил на этом посту Александра Варламова) с 1939 по 1946 годы. Вообще 1939 год был для него годом перемен. Родился сын Роберт — от первой жены, американки финского происхождения Гертруды Грандель (Грэндел), ксилофонистки, выпускницы Ленинградской консерватории. С ней Цфасман вскоре расстался, женившись на Ксении Кухтиной, которая вырастила сына Александра Наумовича от первого брака. Ксения Григорьевна была с Цфасманом до конца его жизни: они жили в квартире на Беговой улице (дом 24), которую музыкант получил уже как руководитель оркестра Радиокомитета.

Из семи лет во главе джаз-оркестра ВРК четыре пришлось на Великую отечественную войну. Оркестр работал в Москве, затем был эвакуирован в Куйбышев (ныне Самара), но затем, разбившись на группы, выехал на фронт (1942). Цфасман всего за месяц овладел аккордеоном (возить рояль для выступлений на передовой, конечно, не было возможности) и за пять последующих месяцев дал около 90 концертов для войск под Смоленском, Вязмой и Калугой — там, где в это время проходила передовая.

В интервью Анатолию Голубеву, автору книги «Александр Цфасман. Корифей советского джаза» (М., Музыка, 2006), участник Джаз-оркестра ВРК саксофонист Эмиль Гейгнер рассказывал:

— 22 марта 1942 года мы получили предписание от имени Политуправления РККА выехать на Центральный фронт. А за пять дней до этого у Цфасмана случился приступ аппендицита. И ему сделали операцию. Он лежал в больнице, ещё швы не сняли, а надо было выезжать на фронт. Мы думали уже, что не поедем. А он говорит: «Нет, я поеду. Я должен быть там». И поехал, с неснятыми швами. Приехали в первую воинскую часть, там были полевые врачи, они сняли ему швы, а потом в каждой следующей части ему делали перевязки. А ехали — знаете, как мы ехали? Грузовики-полупотки с сеном, мы там лежали вповалку, а дороги все разбитые, трясло нас ужасно. И несмотря на всё это Цфасман выехал и был с нами до конца, все пять месяцев...

Вернувшись в Москву, Александр Наумович написал ряд песен на военную тематику, но не забывал и инструментальный джаз. В 1944 г., когда американские союзники открыли в Европе второй фронт, Цфасман написал виртуозное «Интермеццо для кларнета с оркестром» и отправил ноты самому Бенни Гудману. И, что интересно, Гудман с удовольствием несколько раз исполнил музыку Цфасмана со своим оркестром на концертах. Правда, обнаружить в дискографии великого свингового бэндлидера студийную запись этой песни не удалось.

Цфасман, в отличие от Утёсова, не написал мемуаров. Его автобиографические заметки скупы и отрывочны. Один из самых продолжительных фрагментов относится как раз к годам работы в джаз-оркестре Радиокomiteта. Его приводит в своей книге «Советский джаз» (М., Музыка, 1972) Алексей Баташев:

— Когда я в 1939 году приступил к руководству оркестром, на трубах играли Марк Савыкин, Виктор Быков и Виктор Зотов. Иногда их подменял [Михаил] Фрумкин [...] Прекрасная была тромбонная секция — Тойк Кохонен, Иосиф Давид и Михаил Фурсиков. Было пять саксофонов: Александр Ривчун и Михаил Кримян — альты, Александр Савонин и Аркадий Тевлин — теноры, Борис Лернер — баритон. Позднее в саксофонную секцию пришли тенористы Эмиль Гейгнер (по воспоминаниям

самого Гейгнера, первоначально он играл в оркестре на баритоне. — Ред.) и Николай Крылов, баритонист Спиридон Зубченко. Случалось играть и в шесть саксофонов. Лучшим нашим солистом был Эмиль Гейгнер — замечательный по тем временам импровизатор и одарённый аранжировщик. Много солировали также Иосиф Давид, Александр Ривчун, Николай Крылов, Виктор Зотов, Борис Лернер, Михаил Фрумкин, скрипач Борис Колотухин, барабанщик Лаца Олах. Это был, как мы теперь говорим, оркестр солистов.

Каждую новую пьесу мы начинали готовить по группам. Сначала одни саксофоны, потом одни медные, потом аккомпанемент. Потом вместе, потом снова порознь. Непременно учили партии наизусть. Стремились к тому, чтобы каждая группа играла как один человек, чтобы было одно дыхание — ведь если кто-нибудь сделает неточный штрих, сразу разваливается вся группа, разваливается оркестр. И всё-таки, знаете, репетировать музыканты обожали! Потому что работать в джазе и не любить его — невозможно. Где угодно можно, а здесь нет.

Половину репертуара составляли пьесы советских авторов. Но и на другой половине репертуара — зарубежной музыке — уже лежала печать нашего творчества, нашего стиля. С оркестром постоянно работала группа талантливых аранжировщиков. Мы все очень старались друг перед другом, шло в хорошем смысле соревнование. Я был требователен, и если аранжировка казалась мне неудачной, возвращал автору.

Зато были и настоящие удачи. До сих пор помню партитуры, написанные Теодором Ходорковским, — «*St. Louis Blues*» для трёх скрипок и эллингтоновскую «Серенаду любви», помню, как искусно передал Анатолий Арский мистику «*Night and Day*» Коула Портера в своей собственной оркестровке. Прошла пора педантичного списывания с пластинок, всё больше работали мы над отечественным репертуаром. Нас увлекало это творчество, и порой мы сами находили такие приёмы и краски, которые я до этого нигде не встречал.

К сожалению, подавляющее большинство музыки, исполнявшейся Джаз-оркестром ВРК при Цфасмане, не сохранилось: по большей части музыканты играли новые пьесы (а они готовили очень много новой музыки) в прямом эфире, который в то время записывался чрезвычайно редко. Поэтому уцелело преимущественно только то, что оркестр записывал в студиях Грампласттреста — но, учитывая и отдельные сохранившиеся матрицы Радиокomiteта, это не так уж и мало, более сорока отдельных пьес.

Пожалуй, последняя вершина в творческой жизни Цфасмана — август 1945 года. В Большом зале Московской консерватории впервые в истории исполнялась «*Rhapsody in Blue*» Джорджа Гершвина — первое произведение «серьёзной» американской музыки, в котором были использованы ритмы, интонации и образы джаза (1924). Партию фортепиано, требующую высочайшей академической техники и одновременно точного ощущения джазовой импровизационной стихии в сложнейших сольных каденциях, исполнял Александр Цфасман.

А 15 июня 1946 года Александр Цфасман оставил руководство оркестром ВРК. По словам Эмиля Гейгнера, сошлись два вектора: с одной стороны, руководство Радиокomiteта стремилось избавиться от Цфасмана (в докладной записке на имя председателя Всесоюзного радиокomiteта было написано: «освобождение Цфасмана приведёт к оздоровлению оркестра, а также к тому, что мы наконец освободим оркестр от увлечения западным джазом, без которого Цфасман немислим»). С другой же стороны, у самого Цфасмана возник личный конфликт с начальником музыкального отдела Радиокomiteта, которому подчинялся оркестр, и музыкант написал заявление об увольнении по собственному желанию.

Увольнение Цфасмана и последовавший распад джаз-оркестра ВРК совпал с началом мощнейшей идеологической кампании против западных влияний. Начиналась «холодная война», и самыми страшными обвинениями становились «космополитизм» (часто с уточнением «безродный» — так намекали на «нерусскую» национальность данного конкретного космополита) и «низкопоклонство перед Западом» (которое могло выражаться в чём угодно — ношении западной одежды, чтении книг на иностранных языках и, конечно, в слушании западной музыки). Коммунистическая партия начала идеологическую кампанию погромом в литературе; очередь до музыки дошла в феврале 1948-го, когда ЦК ВКП(б) выпустил постановление «Об опере “Великая дружба” Вано Мурадели». Не оставляя камня на камне от «формалистического, антинародного» (читай — современного) направления в академической музыке, постановление впрямую не упоминало джаз, но вскоре последовало «совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)», и в своём вступительном слове на этом совещании главный идеолог Политбюро Андрей Жданов написал уже и джазу по первое число.

К этому времени Цфасман был там, где начинал в 1927-м — руководил «эстрадно-симфоническим оркестром» при московском саду «Эрмитаж». В стране массово расформировывали «джазы» и переименовывали оставшиеся в «эстрадные оркестры» (заметим, в большинстве случаев совершенно точно отражавшее их истинную природу). В этот период Александр Наумович покинул квартиру на Первой Мещанской (ныне проспект Мира), в которой жил после возвращения с фронта, и въехал в кооперативную квартиру на улице Горького, где прожил с женой и сыном всю оставшуюся жизнь. Несмотря на все перемены, джаз он не оставлял, хотя его работа в любимой стилистике приобретала иногда довольно парадоксальные черты. Например, в 1949 г. он записал музыку Дмитрия Шостаковича к фильму «Встреча на Эльбе»: для карикатурных сцен «распущенности» в американской зоне оккупации нужен был джаз американского звучания, и Шостакович написал крупный музыкальный эпизод, продирижировать которым (и сыграть партию фортепиано) пригласил знаменитого «джазиста». Цфасман позднее вспоминал (эти слова приводил в книге 1987 г. «Советский джаз. Проблемы. События. Мастера» её редактор-составитель Александр Медведев):

— Я ехал домой к Дмитрию Дмитриевичу и, признаюсь, сильно сомневался. Шостакович и джаз, что тут общего? Но едва я взглянул в партитуру, сомнения мои улетучились. Остроритмичная, напористая музыка, безукоризненно точная по стилю, с интересными тембровыми находками — это был настоящий джаз, без какого-либо намёка на стилизацию. Дмитрий Дмитриевич сказал мне, что перед написанием музыки он подолгу слушал советские и зарубежные джазовые записи и многое постиг интуитивно.

Доверие Шостаковича к Цфасману было велико. Известно его письмо к Александру Наумовичу от 1951 года: *«Обращаюсь к Вам с большой просьбой. Я написал для картины «Незабываемый 1919-й» нечто вроде фортепианного концерта. Для Вас он не представляет трудностей. Сам же я сыграть его не могу. Очень прошу Вас не отказаться и сыграть его...»* И действительно, Цфасман исполнил вполне академическое сочинение Шостаковича, требовавшее виртуозного классического пианизма. Видимо, права была вторая жена Цфасмана, Ксения Григорьевна, которая иногда

подначивала супруга: «Был бы пианистом уровня Гилельса, так нет же — связался с эстрадной шпаной».

Эпоху «разгибания саксофонов» (1948–1953) Цфасман пересидел в упоминавшемся выше «симфоджазе» сада «Эрмитаж». Этой работой он гордился, чувствуя в симфоджазовый звучаниях определённое новаторство, и ему нравились пришедшие в оркестр молодые музыканты, которые выросли со знанием джаза и шли, по его выражению, «по лыжне, уже проложенной джазовыми музыкантами старшего поколения». Но гораздо большую известность заработали его записи с малым составом, как правило — квартетом: изящные эстрадные миниатюры «Весёлый вечер», «Танцующие пальцы», «Я люблю танцевать» и т. п. и сейчас воспринимаются живо и в каком-то смысле актуально, хотя следов джазовой интонации и тем более импровизационности в них уже практически нет.

В 1956 г. Цфасману исполнилось 50. Наступившая «оттепель» позволила ему отметить эту дату творческим вечером в Колонном зале Дома Союзов на Охотном ряду. Хотя о юбилее со сцены не упоминалось (Цфасман не любил ритуальных славословий), поздравить музыканта пришло всё руководство Союза композиторов и даже легендарный футбольный тренер Михаил Якушин: все знали, что Цфасман — страстный болельщик московского «Динамо» и дружит со многими футболистами. В ходе вечера Цфасман много играл — почти исключительно эстрадные миниатюры последних лет. Джаза не было.

В 1957-м Александр Цфасман, первым из эстрадных артистов, стал заслуженным артистом РСФСР. К этому времени он построил скромную дачу в Новодарьино, на Успенском шоссе, в нескольких километрах от Николиной горы, и всем сердцем отдался своему хобби — разведению роз. У сына композитора, Роберта Цфасмана, на той самой даче до сих пор хранятся тетради отца, в которых Александр Наумович записывал исключительно рецепты подкормок и расписания работ по саду. Соседей по даче и немногочисленных гостей музыкант с гордостью водил по участку, показывая свои любимые сорта роз (всего у него росло около ста розовых кустов). После смерти музыканта розы вскоре исчезли — за ними некому стало ухаживать. Осталась только высаженная Цфасманом лесополоса, несколько десятков сосен, которые он посадил двухметровыми саженцами,

а сейчас они плотной стеной отделяют территорию дачи от шоссе.

От джаза же он постепенно совсем отошёл. Точнее, джаз отошёл от него: по общему мнению, пианистическая и композиторская манера Цфасмана навсегда осталась такой, какой сформировалась в 1920–1930-е годы, и произошедших в джазе 1950–1960-х годов изменений он не принял. Его кумиром в композиции навсегда остался Джордж Гершвин, а в джазовом мире — Дюк Эллингтон. Что же до пианизма, то тут нужно признать — Цфасман просто оставался самим собой. Его манера и стиль были глубоко индивидуальны. Он никого не копировал, никому не подражал (хотя его иногда не вполне основательно упрекали за чрезмерное цитирование гершвиновских каденций) — Цфасман всегда звучал только как он сам, что хотелось бы (да не всегда выходит) сказать о многих других отечественных джазовых пианистах, пусть и пошедших в пианистическом искусстве и особенно в импровизации дальше Цфасмана.



Александр Цфасман и композитор Вано Мурадели, жюри Московского джаз-фестиваля, 1965 (коллекция Ростислава Винарова, Российский центр исследования джаза)

В 60-е годы «железный занавес» несколько приподнялся. С опозданием на десятилетия Цфасману удалось немного поехать по Европе. В Варшаве несколько раз бывал в жюри фестиваля Jazz Jamboree, в Праге вместе с Алексеем Баташёвым поставил свою подпись под учредительными

документами Международной джазовой федерации при ЮНЕСКО (1966). Туристом ездил в Великобританию, Италию, Швецию. Но все — и семья, и коллеги — отмечали, что он словно бы потерял интерес к музыке, да и вообще к прежней жизни. Всё больше времени он проводил на даче, занимаясь своими драгоценными розами или играя с соседями — академиком Басовым и поэтессой Агнией Барто — в теннис. Зимой ходил на лыжах. Много читал, наигрывал Рахманинова на стоявшем в дачной комнате пианино. Джаза не играл совсем и, по свидетельству сына, старался как можно меньше общаться с коллегами.

В 1969 году, несмотря на внешне здоровый образ жизни, 63-летний Цфасман перенёс инфаркт. После нескольких недель в привилегированной Центральной клинической больнице музыканта выписали домой, посоветовали съездить в санаторий. С этим Цфасман долго тянул, поехал в подмосковный санаторий только отметив 65-летие, в январе 1971 г. И в тот день, когда должен был выписываться — 20 февраля 1971 года — умер от сердечного приступа.