

# Всемирная классовая борьба и все такое: о первой биографии патриарха фри-джаза

АНДРЕЙ  
ГЕЛИАНОВ

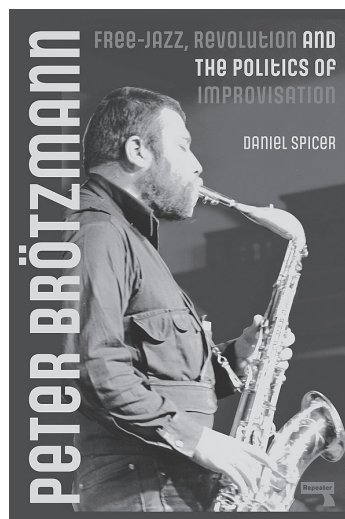
Конни: Я ухажу! Я считаю, что джаз бесполезен!  
22: О да, джаз определенно бесполезен.  
Джо: Эй!  
Конни: На самом деле школа вообще – пустая трата времени.  
22: Конечно. Как говорил мой наставник Джордж Оруэлл: спонсируемое государством образование – это как дребезжание палки в помойном ведре.  
Конни [*ее глаза расширяются*]: Да!  
22: Основа учебной программы правящего класса – подавление инакомыслия. Это самый старый трюк в книге.  
Джо: О чем ты? Ее такие вещи не интересуют!  
Конни: Я думаю об этом с третьего класса школы!

*Мультфильм «Душа» (Pixar, 2020)*

## **Peter Brötzmann: Free-Jazz, Revolution and the Politics of Improvisation**

DANIEL SPICER

London: Repeater Books, 2025. – 352 p.



**П**режде всего – это очень хорошая книга. Особенно для меломанов: из нее можно выудить массу новых интересных подробностей о жизни любимых музыкантов и выписать сотню малоизвестных уникальных пластинок для прослушивания вечерами.

По стилю работа Даниэля Спайсера совершенно конгениальна своему предмету – ревущей огненной музыке свободной формы: текст несетя стремительно, заражает своей энергией, из-под каблучков летят искры – читать такое особенно удивительно и приятно в наше время культурного паралича, когда по сути уже давно ничего не происходит (несмотря на непрерывный поток «событий»).

Формально перед нами – последовательная и очень подробная биография Петера Брётцмана (как только его имя не переводили – и «Бротцман», и «Броцманн», да и «Петер» периоди-

*Андрей Гелианов  
(р. 1987) – писатель,  
исследователь культуры.*

чески превращался в англосаксонского «Питера»), вероятно, самого влиятельного и яркого европейского фри-джазового музыканта, фактически основателя этого стиля в Европе в начале 1960-х.

Брѐцман умер в 2023 году в почтенном возрасте 82 лет, проведя на сцене из них в сумме больше шестидесяти. Прозорливый Спайсер начал работать над книгой еще в 2010-е; значительная ее часть состоит из диалогов с пожилым музыкантом – иногда по телефону, но чаще вживую, пока биограф куда-то везет его на машине по сельской дороге (на очередной фестивале, на котором Брѐцман своим рыком вновь и вновь перебивает все попытки панкующей молодежи грести в ту же сторону).

Эту бесценную информацию от первого лица (Брѐцман, правда, иногда искажает или избирательно «забывает» некоторые события прошлого – кажется, ни одна такая попытка не ускользает от бдительного фактчекинга автора) дополняют обстоятельные беседы с дожившими до наших дней ветеранами фри-джаз движения, скрупулезное исследование архивных интервью и *liner notes* древних пластинок (если нужно привести цитату из недожившего ветерана), пассажи из множества малоизвестных тематических книг и статей, пошаговые реконструкции сейчас никому не ведомых, но исторически важных мероприятий (вроде первого совместного концерта джазовых музыкантов из ФРГ и ГДР), фрагменты описаний которых Спайсер каким-то образом умудряется отыскать.

Словом, с академической точки зрения не подкопаться: работа проведена колоссальная, добротная и результат ее – живая, бурная и подробная история андерграундного движения – исключительно удачен.

## ДВИЖЕНИЕ

Как следует из подзаголовка «Фри-джаз, революция и политика импровизации», книга, конечно, не только про Брѐцмана. Спайсер использует его фигуру – совершив идеальный в этом плане выбор – как стержень, вокруг которого раскручивается рассказ про историю фри-джаза в Европе в целом, к чему подтягиваются многочисленные ниточки очевидных параллелей: студенческие волнения, общая трансформация культуры и политики в 1960-х, борьба чернокожих музыкантов за независимость сначала от повседневной социальной сегрегации, а потом и от «белого культурного дискурса вообще».

Очень интересно в этом плане, что, оказывается, практически все основные деятели афроамериканского фри-джаза –

Альберт Айлер<sup>1</sup>, Джон Колтрейн, Дон Черри<sup>2</sup>, Орнетт Коулман<sup>3</sup> и десятки других менее известных музыкантов – в тот период практически поселились в Европе или по крайней мере подолгу жили и работали на ее территории. Еще интересней, что они относились к своим соратникам из Германии, Англии, Швеции абсолютно без какой-либо «звездности», помогали им, играли вместе с ними, организовывали мероприятия наравне.

Пока рассказ идет о 1960-х (это занимает значительный объем первой половины книги, так как охватить потребовалось невероятное количество имен и событий), текст порождает ощущение волшебной сказки. Будто само пространство в то время загадочно искривилось, чтобы свести вместе поистине невозможные комбинации культурных фигур. Количество удивительных совпадений, о которых повествует эта документальная книга, в романе выглядело бы неправдоподобным.

Вот молодой Брѐцман, еще практически подросток, совершенно случайно становится учеником Нам Джун Пайка<sup>4</sup> и вливается в движение «Флюксус»<sup>5</sup>, под его влиянием создает и открывает – в 19 лет! – свою первую выставку как художник – «Metallbilder & Collagen» в феврале 1961-го. Вот он знакомится с Йоко Оно и Йозефом Бойсом<sup>6</sup>, посещает (тут нет деталей, а жаль) лекции Карлхайнца Штокхаузена<sup>7</sup>, куда ходят также джазовый барабанщик Яки Либейцайт и аккордеонист Хольгер Шукай (очень скоро, в 1968-м, они создадут группу «Can»<sup>8</sup>;

АНДРЕЙ ГЕЛИАНОВ

ВСЕМИРНАЯ КЛАССОВАЯ  
БОРЬБА И ВСЕ ТАКОЕ...

- 1** Альберт Айлер (1936–1970) – американский саксофонист и мистик, одна из важнейших фигур в истории фри-джаза. Страдал от неустановленного психического заболевания (возможно, шизофрении), был мучим апокалиптическими видениями. 25 ноября 1970 года тело 34-летнего Айлера выловили из нью-йоркской Ист-Ривер, обстоятельства его гибели остались загадкой.
- 2** Дон Черри (1936–1995) – американский авангардный трубач, один из создателей направления *world music*, в описываемый в книге период жил в Европе и фактически стал джазовым «крестным отцом» Брѐцмана.
- 3** Рэндольф Денард Орнетт Коулман (1930–2015) – важнейшая фигура в истории фри-джаза (собственно, он и придумал этот термин для своего шестого альбома в 1961 году). Любопытно также, что Коулман – единственный из пионеров движения, кто дожил до глубокой старости.
- 4** Нам Джун Пайк (1932–2006) – американо-корейский художник, основатель видеоарта и активный участник «Флюксуса».
- 5** Международное течение «свободного искусства», основанное американо-литовским художником Джорджем Мачюнасом (1931–1978). Фестивали «Флюксуса» проводились в Париже, Амстердаме, Копенгагене, Лондоне, Нью-Йорке и многих других городах Европы и Америки. После смерти Мачюнаса движение раскололось (было «институционализировано» музеями) и фактически сошло на нет.
- 6** Йозеф Бойс (1921–1986) – немецкий художник и перформансист, во время войны служил в люфтваффе. Первым его арт-проектом, судя по всему, является рассказ о событиях 16 марта 1944 года, когда самолет Бойса был сбит над Крымом, после чего местные жители, «татары», якобы выходили раненого пилота, обернув его тело в войлок, пропитанный жиром, что впоследствии нашло отражение в искусстве Бойса. Современные исследователи считают эту историю полностью вымышленной.
- 7** Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) – одна из крупнейших и самых влиятельных фигур европейского академического авангарда XX века, пионер электронной музыки, последователь секты «Книги Урантии» и создатель (по ее мотивам), вероятно, самого эпического музыкального произведения в мире – 29-часовой оперы «LICHT» (1977–2003).
- 8** Культурная немецкая рок-группа из Кельна, основной период активности которой пришелся на 1968–1979 годы, записала одиннадцать альбомов. «Can» считается наиболее известным и влиятельным проектом из всей волны краут-рока (*Krautrock*), повлиявшего на бесчисленное множество музыкантов – от пио-



кстати, будущих основателей «Kraftwerk» можно было встретить в соседнем клубе), играет как сессионщик – тоже совершенно случайно – вместе с заезжими американцами Карлой Блей<sup>9</sup> и Майклом Мантлером (которые еще, кажется, даже не успели пожениться, в том же 1968-м они создадут воистину революционный проект «The Jazz Composer's Orchestra»).

Вот Брѐцман уже постарше, в 25 лет (1966), после концерта он заваливается в единственный бар в бельгийской деревне Комблен-ла-Тур – и видит, как «черный парень в строгом костюме» беседует с «низеньким французом с крючковатым носом». Брѐцман настолько измотан, что не может заказать себе пива, и тогда «черный парень» приходит ему на помощь и представляется: Джон Колтрейн. А «низенький француз», его собеседник – Шарль Азнавур.

Все друг друга знали на этом небольшом европейском пяточке, все происходило буквально в пулеметной динамике. Дон Черри так и назвал Брѐцмана – «мистер Пулемет», в 1968-м это станет названием прорывного альбома «Machine Gun» – джазмену здесь 27, и он уже легенда.

## МУЗЫКА

Довольно значительную часть сочинения Спайсера (наверное, до четверти основного текста) занимают, так сказать, *экфрасисы*: буквальные описания того, что мы услышим, если включим ту или иную пластинку или запись концерта с участием Петера Брѐцмана в том или ином составе (повествование несетя стремительно, составы музыкантов меняются так легко, будто действие происходит во сне – и, как во сне, в этом всегда присутствует глубинная логика ясности).

Да, «говорить о музыке – все равно что танцевать об архитектуре» (Фрэнк Заппа, кстати, такого не произносил, это одна из загадочно самозародившихся народных цитат) – но у Спайсера чудесным образом получилось. Язык, которым он передает впечатления от фри-джаз вакханалии Брѐцмана & Co, экспрессивный, яркий и изобретательный (попробуйте подобрать десять синонимов к словам «вой» и «визг», которые четко указывали бы на различие тональных оттенков). Переводить такое, конечно, трудно, но вот несколько примеров. Про вышеупомянутый «Machine Gun» (1968):

неров пост-панка «The Fall» и «Joy Division» до позднейших «Radiohead» и Канье Уэста. Лидер группы Хольгер Шукай (умер в 2017-м) был одним из пионеров использования в музыке сэмплов.

**9** Карла Блей (Ловелла Мэй Борг, 1936–2023) – вероятно, самая влиятельная женщина в американском джазе после Элис Колтрейн, создательница (со своим тогдашним мужем Майклом Мантлером) тройного альбома в жанре джаз-опера «Escalator over the Hill» (1971) и более сорока других пластинок.

«После начальной саксофонной бомбардировки следуют спорадические вопли, подражающие ракетным ударам и сиренам воздушной тревоги, в то время как басы-близнецы скрежещут и ерзают, а Беннинк добавляет металлическое стаккато “выстрелов”, пока Ван Хоув порхает на заднем плане, как призрак, приговоренный к вечности в некоем inferнальном коктейль-баре. Финальное соло Брѐцмана переходит от гортанных отхаркиваний к альтиссимо-визгам в стиле Айлера – словно трассирующие пули стреляют в ночь, – даже когда ансамбль вдруг приземляется на попкорновый R&B рифф» (гл. 3, подгл. 5, абзац 13<sup>10</sup>).

Про альбом «Nipples» (1969) – здесь Спайсер дает презрительную отповедь американскому телеведущему Джимми Фэллону, который в 2021 году вульгарно высмеял эту пластинку в своем шоу<sup>11</sup>:

«Просторность аранжировки открывает ее для проницаемости рядом инструментальных нюансов, а Ван Хоув демонстрирует озорную, пост-Телониусовскую непредсказуемость в сочетании с резкой телесностью Сесила Тейлора. С другой стороны, “Tell a Green Man” еще больше раскрывает чувство пространства начиная с почти пяти минут неприкрашенного контрабаса и плотных, дребезжащих том-томов. Когда, наконец, [в это пространство] входит тенор, он смешливо фыркает “поймай меня, если сможешь” – воплощенный дух юношеского мятежа» (гл. 4, подгл. 2, абзац 2).

Про альбом «Iron Path» (1988), созданный в составе супергруппы «Last Exit» с Биллом Ласвеллом<sup>12</sup>:

«Открывающий трек “Prayer” начинается с рассеивания тумана на пустынной вершине горы и звона храмового колокола во мраке, прежде чем Джексон пришпоривает галопирующий грохот, Брѐцман развертывает извилистый восточный клич, а Шэррок прозванивает странным образом похожий на волынку кельский рефрен. Заглавный трек представляет собой интермедию из разрозненных азиатских переборов и большего количества храмовых гонгов, угнездившихся в огромные клубящиеся облака. “The Fire Drum” – медленный и грязный фанк с резиновым хлюпающим басом и Брѐцманом, воющим в ночь. “Detonator” – это мрачный фанк-метал, замысленный как джем в стиле фьюжн-супергруппы

**10** В электронной версии книги страницы не нумерованы, а сам текст разделен на семь огромных глав, внутри которых условные подглавы выделены заголовками-цитатами. Здесь и далее при цитировании вынужденно используем нумерацию «глава – подглава – абзац».

**11** Вообще к людям «не в теме», которые пытаются рассуждать о фри-джазе, Спайсер явно испытывает холодную неприязнь, например, похвалившего (!) Брѐцмана Билла Клинтона он презрительно аттестует как *baby-boomer amateur saxophonist*.

**12** Билл Ласвелл (р. 1955) – басист и экспериментальный музыкант, более всего известный как продюсер: с участием и под руководством Ласвелла с начала 1980-х вышло несколько сотен – если не тысяч – пластинок (в том числе семь альбомов с Брѐцманом). Ласвелл работал практически со всеми героями авангарда последних сорока лет XX века, в диапазоне от Дэвида Боуи, Йоко Оно, Мика Джаггера, Уильяма Берроуза, Брайана Ино и Игги Попа до групп «Swans», «Coil», «Gong» и «Ramones».

“Weather Report”. “Cut and Run” – сумеречный серф-трэш, в котором Джексон трансформирует барабанный рифф “Wireout” в сплоченный марш легионов пляжных бездельников-зомби. В песне “Eye for an Eye” с могуче спорящими бас-гитарой и бас-саксофоном Брэцман и Ласвелл звучат так, словно “они стоят на крыше мира, как гималайские монахи, выпевающие единый огромный аккорд” (гл. 6, подгл. 2, абзац 33).

Бросается в глаза, что, описывая как музыку Брэцмана, так и манеру его игры (или его сотоварищей), Спайсер очень часто использует глагол «мускулистый» (или даже «мышцатый», *muscular*). Тут трудно поспорить: это музыка прежде всего брутальная, животная, витальная в самом первичном смысле, кусок стремительно проживаемой жизни, времени, не томно и отстраненно запечатленного, но оруще-сжигающего себя на ходу.

**Брэцман очень яростно и почти сектантски отстаивает абсолютную спонтанность как единственный путь в пространство свободы, не идя ни на какие компромиссы, по крайней мере на словах.**

К интеллекту все это никакого отношения подчеркнуто не имеет – более того, Брэцман очень яростно и почти сектантски отстаивает абсолютную спонтанность как единственный путь в пространство свободы, не идя ни на какие компромиссы, по крайней мере на словах.

## Политика

Основная мысль Спайсера очень проста: фри-джаз в своем чистом виде – это буквально воплощенный и в месте и времени перформанс, и по принципу организации и работы, социализм. Это то, как мы и должны жить.

«За все эти десятилетия Брэцман затронул, оживил и связал множество ключевых [музыкальных] сцен, одновременно воплощая собой своего рода практический утопизм через жизнь, проведенную в дороге в компании друзей и сообщников. На более непосредственном уровне его приверженность художественному сотрудничеству и групповой импровизации может дать подсказки о том, как люди могут лучше организовать себя – позаимствуем фразу Уильяма Паркера<sup>13</sup>, – “чтобы выжить”. Мы можем, если угодно, рассматривать жизнь Брэцмана как воплощенный пример того, как сделать мир лучше» (гл. 1, подгл. 2, предпоследний абзац).

**13** По-видимому, автор имеет в виду альбом контрабасиста Уильяма Паркера «In Order to Survive» (1993) или одноименный ансамбль, с которым тот играл до конца 1990-х.

«Во всех моих ансамблях я пытался вовлечь участников в процесс принятия решений и в процесс [исполнения] музыки, – утверждал [Брѐцман]. – Я никогда не был тем парнем, который говорит: “Хорошо, вот твоё соло, играй как проклятый”. Нет, нет, я хочу, чтобы [выступление] было своего рода демократическим процессом. Вот что такое музыка, и вот чем должно стать человеческое общество» (гл. 3, подгл. 2, последний абзац).

«Социалистическое видение человеческой деятельности – как цели самой по себе, – а не просто как средства для накопления капитала» (гл. 3, подгл. 3, третий абзац с конца).

Интересно, что сам Брѐцман такому восприятию Спайсера поначалу как бы сопротивляется: большинство его ремарок про 1960-е и левую активность в молодости носят эдакий снисходительный характер с ноткой ностальгии:

«Для меня джаз имел своего рода политическое значение, потому что с юных лет я уже был очень левым и связался с Коммунистической партией – наивно, конечно, но искренне. Потом начался Вьетнам; Корея только что закончилась, и заниматься джазовой музыкой в то время было способом занять правильную сторону в войне между бедными и богатыми, черными и белыми – ладно, у нас не было этой конкретной проблемы, но тем не менее вы поняли, всемирная классовая борьба и все такое» (гл. 3, подгл. 2, абзац 11).

«Я всегда это ненавижу», – признался мне Брѐцман, говоря о практике совместного жилья в коммунах. [...] “Некоторые концерты организовывались коммунарами, поэтому приходилось и там бывать. Но я всегда был по ориентации индивидуалистом. Когда вы реально интенсивно заняты своими делами, вам это все [коммунальное единение] не нужно. У меня была семья, и наш дом и так всегда ломился от людей, которые проезжали через город или работали со мной, так что фактически дом и так был активной коммуной, но делать из этого какой-то принципиальный образ жизни – не для меня”» (гл. 3, подгл. 2, абзацы 20–21).

«В те времена, в 1960-е, когда мы хотели изменить музыку, даже изменить мир, мы все работали вместе, без излишней трескотни, выпивали вместе, жили вместе. Я жил с женой и двумя детьми в маленькой квартире, но иногда у нас было десять музыкантов, в каждом углу кто-нибудь лежал на матрасе. В хате не было денег, но на столе всегда был суп. Я не хочу все это воспевать, потому что, да, это были тяжелые времена. Мне приходилось работать на своей ежедневной работе, зарабатывать деньги для семьи, потому что от музыки их особо не было. Я брался за все, что подворачивалось под руку. А люди проходили мимо и оставались гостить неделями – иногда даже люди, которых я вообще не знал. Это было действительно другое время. Мы все играли вместе. Это был абсолютно, совершенно другой способ жить”» (гл. 3, подгл. 2, абзац 24).

Более того, большая (на 192 страницы) книга бесед с Брѐцманом, из которой Спайсер неоднократно цитирует подходящие

к конкретному контексту куски, называется «We Thought We Could Change the World»<sup>14</sup>, задавая уже в названии немного разочарованную оптику взгляда на вопрос. Вместе с тем Брётцман не возражает по существу, когда дело доходит конкретно до музыки:

«Я всегда видел в такой музыке нечто большее, чем просто формализм и эстетику. По мере того, как я становлюсь старше, я все больше и больше вижу в ней своего рода социальное движение того, что, возможно, [...] ты можешь видеть и чувствовать, как люди способны научиться жить в этой ситуации и чувствовать себя комфортно в ней, вкладывая свою энергию во все, что они могут делать, – не только в музыку, но и в организационные вопросы. Один человек оказывается лучше других в телефонных звонках, каждый выполняет свою часть для всей группы как семьи, как своего рода сообщества. [...]

Я не настолько наивен, чтобы думать, что мы могли бы перенести это на [более широкое] сообщество. Но, если люди научатся работать таким образом, они смогут передать [этот опыт] своим детям, другим товарищам вокруг них. Просто знать, что такое возможно, – это уже небольшой шаг в правильном направлении, я бы сказал... что политически я всегда был, скажем так, чем-то вроде социалиста» (гл. 8, подгл. 3, абзац 9).

## КТО ВЫ, «МИСТЕР ПУЛЕМЕТ»?

Интересно, что после прочтения 350-страничной книги про Петера Брётцмана, впечатление о том, *каким же он был*, совершенно не складывается. Возможно дело и в специфической оптике Слайсера (который не только музыкальный критик, но и сам музыкант<sup>15</sup>), и в непростом объекте его исследования.

Поздний Брётцман, с которым беседует автор книги, пытается произвести впечатление лукавого старика – которому, наверное, очень хотелось бы, чтобы его запомнили простым, но искренним – эдаким сельским парнем, народным святым от фри-джаза, не интересующимся всей этой политикой и культурой, а просто витально знающим на телесном, так сказать, уровне великий секрет простоты: будь собой, бери в руки саксофон и сыграй, не сходя с места, лучшую в мире музыку.

Но это не так. Если внимательно посмотреть на материал, представленный в книге, то практически на каждое предположение, характеризующее Брётцмана, найдется опровержение.

Брётцман – простой провинциальный парень-самоучка, ставший великим музыкантом? Ну, да, вот только когда ты еще подростком становишься выставленным художником под

14 [www.wolke-verlag.de/musikbuecher/peter-broetzmann-we-thought-we-could-change-the-world/](http://www.wolke-verlag.de/musikbuecher/peter-broetzmann-we-thought-we-could-change-the-world/).

15 <https://danielspicier.bandcamp.com/>.

руководством отцов-основателей «Флюксуса», а работаешь не дворником или дровосеком, а дизайнером-оформителем, это уже немного другое.

Брѐцман категорически против скovskyвающего «композиторского фашизма» и стоит горой за импровизацию, называя *the real player* только такого рода музыкантов? Но самые его известные работы (вроде того же «Machine Gun») именно композиторские, и играл он со множеством музыкантов, часть которых сами были композиторами.

Брѐцман утверждал, что был сфокусирован на «очень узкой теме» чистой импровизации, обрабатывал свою маленькую делянку? Но такое смешно слышать от человека, который записывался со всеми подряд, включая экзотических восточных музыкантов, а ближе к концу жизни вообще ушел в сторону эмбиента (дуэты со слайд-гитаристкой Хизер Ли).

Брѐцман против наркотиков и, точно ханжа из истеблишмента, выговаривает своему залятому другу-барабанщику Хану Беннинку за марихуану? А сам при этом алкоголик с 45-летним стажем, который чуть не свел в могилу младшего товарища Ласвелла: «Кутили ночи напролет, пили как черти, проститутки и все такое. Все, что только можно себе представить. Мы пытались допить до смерти, но не преуспели. Было очень весело» (гл. 6, подгл. 2, абзац 26).

Брѐцман не проявляет интереса к духовности и ни разу не говорит о ней в книге? Но вместе с тем «духовное» он услышал в музыке Альберта Айлера, что пробудило в нем интерес к фри-джазу, а это стало стартовой точкой его музыкальной биографии. Не забудем также, что Брѐцман играл с марокканскими церемониальными музыкантами, посещал в Рабате мечеть и так далее.

Продолжать можно долго. Не то чтобы Брѐцмана хотелось или реально можно было обвинить в лицемерии – на склоне очень долгой карьеры он закономерно начал думать о своем образе для будущих поколений, который тут хочется чуть-чуть подправить, а там что-то вычеркнуть. Проблема в том, что всем этим усилиям по созданию легендарного образа – часто принимаемым в остальном бдительным Слайсером на удивление некритически – уделяется в книге слишком много места и ощутимо идет в ущерб моментам, про которые было бы узнать интересней.

Мы видим – во всевозможных подробностях (иногда достаточно утомительных для непосвященного) траекторию карьеры Брѐцмана, узнаем, как она повлияла на жизни других людей, на фри-джаз в целом и так далее. Но мы практически не видим, что это за человек, чем он жил, чем интересовался в свободное от концертов время (ни разу в труде Слайсера,

АНДРЕЙ ГЕЛИАНОВ

ВСЕМИРНАЯ КЛАССОВАЯ  
БОРЬБА И ВСЕ ТАКОЕ...

например, не упоминается ни одна книга, которую бы читал Брёцман, – неужели это не интересно?). Какой-то краешек реальности на мгновение показывается в последней главе, когда Хизер Ли, вспоминая о совместных турах с Брёцманом, вдруг выдает:

«Мы [с ним] на тот момент уже объездили весь мир... это фантастика. Нам так нравится путешествовать вместе. У нас очень похожие интересы вне музыки – природа, ботанические сады, музеи» (гл. 9, подгл. 2, абзац 12).

Он, оказывается, интересовался ботаническими садами и музеями! Но кроме этой оговорки, больше мы ничего не узнаем. В мире Спайсера Брёцман – исключительно рычащий музыкальный локомотив, мотивационная фигура с плаката. Такой односторонний подход, при всей его красочности (и эффективности в выполнении поставленной автором художественной задачи) в итоге несколько огорчает, потому что о человеке масштаба Петера Брёцмана хотелось бы узнать какие-то вещи, помимо того, что и так очевидно после даже беглого с ним знакомства.

С самого начала книги и, особенно не варьируя характеристики, Спайсер напоминает нам снова и снова про свирепого (*ferocious* – еще одно слово-паразит у автора) Брёцмана-нон-конморфиста и звукового левиафана – как будто об этом образе можно забыть:

«Жизнь пионера и упрямого посланника высокоэнергичной свободной музыки, проведенная в дороге, породила множество историй. За пределами сцены Брёцман на протяжении многих лет был известен как олдскульный бунтарь-алкоголик. На сцене он был легендарен в своей яростной выносливости и грубой, зажигательной свирепости производимого колоссального звука; акустической атаки, характеризующейся пронзительными обертонами и грубыми многоголосыми искажениями; физическая сила поразительной, стихийной мощи и непосредственности» (гл. 1, подгл. 2, первый абзац).

Однообразие звуковых экфрасисов, восторгающих поначалу, при всех стараниях Спайсера в изобретении удивительных метафор ближе к концу книги также начинает уже утомлять и сливаться в один поток – даже если, как это делал автор рецензии, действительно параллельно слушать всю эту прекрасную музыку, – ну, правда, первых двадцати (хотя бы двадцати, а не полусотни!) таких описаний хватило бы с лихвой. Но, нет, – Спайсер задался целью описать свои впечатления от прослушивания практически каждого из основных альбомов и концертов Брёцмана, и дескриптивное шоу продолжается – а про самого музыканта, как человека, мы практически ничего

не узнаём. Запишем это в единственный недостаток книги и вернемся к ее основному вопросу.

**АНДРЕЙ ГЕЛИАНОВ**  
ВСЕМИРНАЯ КЛАССОВАЯ  
БОРЬБА И ВСЕ ТАКОЕ...

## **И СНОВА ПОЛИТИКА: ГИТЛЕР И 1960-Е**

Спайсер неоднократно проводит явное противопоставление 1940-х (когда родились Брѐцман, сын военнослужащего вермахта, и многие его будущие соратники) и 1960-х – когда подросшие молодые люди в Европе, в первую очередь в Германии, начали яростно протестовать против того, что делали их отцы и что в новой, разделенной стране, стало предметом активного умолчания. Где-то на периферии читательского внимания должен мелькнуть, наверное, призрак В.Г. Зебальда – еще одного уроженца «третьего рейха», – который, будучи молодым человеком в 1960-е, избрал куда более витиеватый и интеллектуальный путь, но решал, по сути, ту же задачу (на что указывают его самый знаменитый роман «Аустерлиц» и особенно более ранняя книга «Эмигранты»).

Касательно же выбранной Брѐцманом траектории Спайсер не скупится на прямой параллелизм:

«Несмотря на репутацию Брѐцмана как [в первую очередь] “громкого” музыканта, его резкий, фанфарический рев редко, если вообще когда-либо, использовался только ради самой громкости. В своей почти невыносимой ярости и боли это вызывающе человеческий крик. Это блюз, направляющий все страдания и абсурдные ужасы Европы-после-Освенцима в концентрированный, алхимический визг, преобразующий страдание в яркий, сияющий клинок искупления» (гл. 1, подгл. 5, абзац 5).

«Неудивительно, что столь многие молодые немцы, возмущенные отвратительными свидетельствами Освенцима, Дахау и Бухенвальда, яростно отвергали взрослое общество, предпочитая вместо этого создавать собственный альтернативный образ жизни на задворках “нормального” мира» (гл. 3, подгл. 3, абзац 3).

«Я думаю, что Петер, будучи представителем другого поколения, нежели все участники группы, кроме Джо Макфи, – они [музыканты старшего поколения] исходят из оптики, что лидерство – это отражение тех ужасных, ужасных вещей» (гл. 8, подгл. 1, абзац 13).

Впрочем, Спайсер эти размышления берет не из головы, а основываясь на ремарках героя книги:

«Как бы Брѐцман ни преуменьшал эти различия, он охотно признал, что крайности, к которым прибегали молодые немцы, были прямой реакцией на стыд и травму, которые они испытывали в результате совсем недавнего нацистского прошлого Германии. “Это была действительно очень сильная внутренняя проблема, – заявил он, – найти способ справиться с этим. Мы все чувствовали

одно и то же. Нам приходилось бороться со стольким... Вот почему, возможно, наша музыка в те дни была гораздо более агрессивной, гораздо более жестокой, чем, например, английская музыка или голландская музыка, потому что у них не было наших [немецких] проблем» (гл. 3, подгл. 4, абзац 9).

Еще один *политический* момент: Спайсер намекает, что мейнстримная (в каком-то смысле «имперская») версия истории фри-джаза – американские первопроходцы вроде Альберта Айлера и Орнетта Коулмана повлияли на европейскую сцену, откуда уже вышел Брѐцман и компания – может быть на самом деле неверна и дела обстояли как раз противоположным образом. Впрочем, основывается эта история только на одном непроверяемом воспоминании самого Брѐцмана:

«Когда ансамбль [Альберта Айлера] гастролитировал по Франции и Германии с июня по сентябрь 1960 года, Айлер регулярно посещал клуб под названием “Cave” в Гейдельберге, примерно в трехстах километрах к югу от Вупперталя [где всю жизнь прожил Брѐцман]. “Мы были там своего рода *house band* – я, [Петер] Ковальд и другие барабанщики – мы играли очень часто”, – рассказал мне Брѐцман. “На заднем ряду всегда сидел худой черный парень, но потом в какой-то момент он исчез. Через несколько лет я купил первую пластинку с фотографией на обложке, из Копенгагена, где он играл «Summertime» [«My Name Is Albert Ayler», 1964]. Я смотрел на фотографию снова и снова – господи, это же тот парень!” [...] Есть ли вероятность, что Брѐцман мог, в какой-то небольшой степени [через влияние на Айлера], косвенно повлиять на самого [Джона Кол]Трейна? Здесь Брѐцман возразил с несвойственной ему застенчивостью: “Это был бы уже перебор»» (гл. 7, подгл. 3, абзац 6).

## ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Разберем основную метафору книги, ради которой все и затевалось, – фри-джаз как воплощенный социализм. Что Спайсер/Брѐцман имеют в виду?

В сравнительной оптике, которая нам предлагается, абсолютному фашизму соответствует классическая оркестровая музыка – множество иерархически организованных людей, управляемых одним диктатором (композитором и его заместителем – дирижером), играют заранее написанные партии в строго определенном порядке, который должен соответствовать идеальному цельному образу музыкального произведения – условно говоря, симфонии.

Таким образом, любой проект «симфонии церкви и государства», страны как «единого гармонического организма» и так

далее априори может быть реализован только в виде фашизма – потому что без композитора, дирижера и иерархического оркестра исполнение симфонии невозможно. Импровизация здесь бессмысленна, а значит, логически, невозможно и равенство; первая скрипка всегда будет важнее литавр или треугольника, и ни один из музыкантов в здравом уме никогда не скажет, что он равен композитору или дирижеру.

Это применимо не только к так называемой «классике», но и к академическому авангарду XX века вроде Арнольда Шёнберга, Яниса Ксенакиса или Альфреда Шнитке. Эти композиторы пытались вырваться из музыкальных ограничений традиционной формы, но совершенно не интересовались (в отличие от, например, Джона Кейджа и его лучшего ученика Мортона Фельдмана) методом исполнения. И, кстати, это объясняет, каким образом высокое искусство и фашизм полностью совместимы – здесь нет никакого парадокса: они абсолютно изоморфны в своем истоке. (Надо, наверное, еще раз оговориться, что это не оптика автора рецензии – это тот взгляд, который активно транслируют, хотя и не договаривая до конца, автор/герой книги и их единомышленники.)

Далее по степени свободы идет формат типичной рок-группы или большого «традиционного» джаз-бэнда, который, как правило, носит имя своего основателя. Здесь ситуация мягче, настолько, что очень много лет именно это и считали свободой. Итак: у нас есть лидер ансамбля (вокалист и/или композитор и/или солист), есть, что очень важно, ритм-секция (бас и ударные), которая не имеет права ошибаться и на которую ориентируются солирующие инструменты, и есть музыканты-солисты – правила хорошего тона/структуры требуют, чтобы каждый музыкант сыграл хотя бы одно выдающееся соло на своем инструменте (и получил аплодисменты) – это часто единственный импровизационный момент, который допускается в рамках заранее сочиненной лидером и отрепетированной программы.

Такой формат приблизительно соответствует современным демократическим государствам: да, каждый может себя проявить и получить премию (солисты), но социальные службы и рабочий класс должны работать и не «возникать» (ритм-секция), хотя некоторые отклонения от нормы и допускаются. В любом случае программа чаще всего заранее сочинена и отрепетирована, пока уровень ее исполнения не удовлетворит лидера (правительство, президента).

Радикалы вроде Брёцмана довольно рано – возможно, одними из первых – поняли, что формат традиционного бэнда – это воспроизведение в миниатюре всего того, против чего они протестовали в жизни. Фри-джазовая идея альтернативной музы-



ки (в своем самом бескомпромиссном виде) шокирует сегодня среднего слушателя точно так же, как и шестьдесят лет назад. Нет никакой ритм-секции. Бас и барабаны играют как равноправные солирующие инструменты (точнее, просто как инструменты, сам концепт соло в таком случае размывается, все как бы все время солируют на пике своих возможностей). Нет никакого лидера, все равноправны, «от каждого по способностям». Нет никакого материала, который нужно вызубрить, музыка создается для этой конкретной ситуации из этих конкретных тел и настроений музыкантов для этой конкретной аудитории.

Такая ситуация – идеал, которому нередко не соответствовал на практике и сам Брѐцман, самый радикальный человек в искусстве импровизации. И все же у него иногда удивительно получалось – особенно с ансамблями расширенного состава, когда из-за изменения подхода к музыке, из-за изменения ее столетиями неизменной иерархичной структуры она оказывает совершенно другое, освобождающее, воздействие.

«Конечно, это довольно большой риск. Импровизировать с десятью людьми на сцене без подготовки – все может пойти не так. Мне нравится риск. Мне нравится борьба. Мне это нравилось всю мою жизнь» (гл. 8, подгл. 3, абзац 5).

Вместе с тем даже ближайшие соратники позднего Брѐцмана – например, чикагский саксофонист Кен Вандермарк (который в собственном творчестве компромиссно сочетает композицию и импровизацию) – делают интересные оговорки относительно того, как эти радикальные идеи воспринимались на практике (курсив мой):

«Если происходило что-то вроде: “Ну, мы должны играть то, а не это”, он действительно вмешивался и говорил: “Нет, речь не о том, и я не хочу этого делать, если группа склоняется к подобному”. И это приводит к проблемам, с моей точки зрения, к замешательству, если ты не готов излагать свои идеи группе из одиннадцати человек, которые все пытаются двигаться в одном направлении в рамках полной импровизации. [...]

Были неоднократно моменты, когда я мог бы извлечь пользу из более четкой картины того, чем именно он был недоволен. *Не для того, чтобы сказать мне, что делать*, а чтобы дать более четкую картину того, чего не делать, потому что иногда я чувствовал, что играю что-то как нужно, и он казался очень отзывчивым и довольным этим, а в другой раз я играю что-то похожее, и Брѐцман явно не удовлетворен. И я оставался наедине с вопросом “Хорошо, что здесь *не произошло?*”, но он никогда не давал ответа. Нелегко» (гл. 8, подгл. 3, абзац 17).

Получается, что социализм, даже фри-джазовый, без лидера невозможен – ведь *лидер и есть тот, кто для начала пред-*

лагает обходиться без лидера. Имеет ли этот парадокс решение? Непонятно. О том, что для Брѐцмана такой подход имел серьезное политическое (чтобы не сказать *экзистенциальное*) значение, свидетельствуют, например, следующие моменты:

АНДРЕЙ ГЕЛИАНОВ  
ВСЕМИРНАЯ КЛАССОВАЯ  
БОРЬБА И ВСЕ ТАКОЕ...

«Основание [собственного недолго прожившего лейбла] “BRÖ” Брѐцманом... воплощало стремление захватить контроль над художественным продуктом и средствами его производства. Это был, по определению, революционный акт. Описывая свои цели при создании “BRÖ”, Брѐцман сказал Дэвиду Дэксу: “Мы все читали в свое время Карла Маркса, и он говорит, что инструменты должны быть в руках парней, которые делают работу, поэтому мы старались сохранить производство и распространение в одних руках”» (гл. 2, второй абзац с конца).

Спайсер приводит также такое *a-bit-on-the-nose* сравнение:

«В случае Свободной импровизации гений композитора был спущен на землю, освобожден от отчуждения своего письменного стола и переопределен как практический лидер и коллега по работе, открытый для вопросов со стороны коллектива и открытый для немедленной обратной связи. Будучи открытой, но при этом подстегиваемой самими прогрессивными идеями, доступными на планете, Свободная импровизация напоминает совет трудового коллектива, наиболее радикально демократическое учреждение XX века» (гл. 8, подгл. 3, абзац 9).

**Получается, что социализм, даже фри-джазовый, без  
лидера невозможен – ведь лидер и есть тот, кто  
для начала предлагает обходиться без лидера.  
Имеет ли этот парадокс решение? Непонятно.**

В настоящее время дело Брѐцмана в некоторой степени продолжает несколько раз упоминающийся в книге американский музыкант и композитор Джон Зорн (который явно вдохновлялся его работами в 1980-е и рекрутировал Билла Ласвелла для своих проектов). Его лейбл «Tzadik» выпустил за тридцать лет около тысячи пластинок как самого Зорна (строгающего по десять альбомов в год), так и широчайшего международного спектра авангардных артистов.

Любопытно, что пространство альтернативной культуры, которое создает Зорн (родившийся в Нью-Йорке в ортодоксальной еврейской семье и серьезно относящийся к своим корням), напоминает своего рода планетарную сеть музыкальных кибуцев, где главное – сам процесс освобождения в процессе звука, сам опыт сотрудничества, а не (зачастую сомнительный)

результат. Вопрос, правда, в том, что останется от «Tzadik», если убрать фигуру его директора; все-таки с тотальным равенством тут остаются проблемы.

Вернемся к брѐцмановской метафоре фри-джаза как социализма. Получается, что нам предлагают *непосредственный опыт свободной экзистенции*, который, по идее, должен органически переноситься на саму жизнь. По сути, брѐцмановский джаз – это тезис о том, что нам, как виду, нужно перестать притворяться, что нас интересует «музыка» и «эстетическое наслаждение», а не освобождающий эффект, который они дают. Скажем, много ли понимали визжащие на концертах «The Beatles» или Элвиса Пресли подростки в музыкальной гармонии или в том, как минорный субдоминант плавно встраивается в мажорную прогрессию? Но они совершенно точно чувствовали всем телом то, что едва ли могли описать, – внезапно наступившее пространство освобождения.

Брѐцман & Со предлагают миновать все промежуточные стадии, атавизмы культуры, сбросить старый костюм и *сразу* оказаться в этом пространстве – с первой секунды саксофонного вопля. И здесь возникает фундаментальная проблема как на уровне непосредственного исполнения фри-джаза, так и на уровне его аналогического приложения к обществу.

Чтобы элегантно избежать структуры, чтобы слушать Другого (коллегу-исполнителя), нужно уметь играть виртуозно, иначе получится какофония. Все эти 50–70 музыкантов, которые упоминаются в книге, характеризуются исключительно как виртуозы-оригиналы. У них, исторически сыгравшихся друг с другом исторических личностей, это сложилось. Хорошо. Но при попытке масштабирования получается, что мы требуем от *каждого*, чтобы он был идеально чуток, чтобы его это не выпирало, позволяя мгновенно (!) слушать и исполнять партию самому, чтобы в принципе хороший музыкант – или идеальный гражданин социализма – был бесконечно любознателен, готов – и способен! – учиться новому и немедленно претворять это в действие, в своей жизни (в музыкальной партии бытия, которую он ведет).

Вы можете себе представить общество, состоящее из таких индивидов, каждый из которых абсолютно свободен, но при этом бесконечно чуток ко всем остальным? Реальное общество из живых людей? Все это вызывает в памяти шиллеровское «Обнимитесь, миллионы! Слейтесь в радости одной!» И потом, в «Оде к радости» все-таки есть «надзвездный край, где Неведомый витает», а на какую ось будет ориентироваться такое фри-джаз общество? Просто на свободу каждого? Самые развитые индивиды немедленно используют эту свободу для того, чтобы не шагать в ногу со всеми остальными, и будут правы,

потому что происходящее на практике не сильно будет отличаться от всем известных режимов.

Да и сам Брѐцман неоднократно подчеркивает, что для него каждое удачное выступление, каждая запись – это «битва», это гармония, которая вырастает в процессе сражения инструментальных талантов, сражения, которое одновременно ведется и друг с другом, и, совместно, с иерархиями мира. Но как такой процесс будет выглядеть на практике при проецировании фриджаз опыта на общество? Сражение разных желаний и интересов? Или нужно, чтобы у всех людей свободного общества это растворилось в саксофонном облаке и они этих эгоистичных интересов и желаний лишились, став частичками огромного социалистического организма?

Сам Брѐцман никак такому образу не соответствовал – он на словах презирал буржуев, капиталистов, обычных музыкантов, но при этом вел традиционный буржуазный образ жизни, зарабатывал неплохие деньги тем, что любил, ненавидел хиппарей и коммуны, а как слушатель предпочитал старые записи блюзов и классических пианистов, а вовсе не то, что играл сам. Да и мы сегодня идеалам Брѐцмана, конечно же, не соответствуем – и поэтому живем в мире капиталистического реализма и цифровой зависимости, который полностью заслужили своей потребительской и пассивной позицией. И что с этим делать, если ты не умеешь играть на саксофоне, решительно непонятно.

В общем, аллегория, которой посвящена книга, очень хороша, но она остается, как говорят англичане, *pipe dream*. Всемирная классовая борьба и все такое.

**Брѐцмановский джаз – это тезис о том, что нам, как виду, нужно перестать притворяться, что нас интересует «музыка» и «эстетическое наслаждение», а не освобождающий эффект, который они дают.**

## КАК ЖИТЬ

И что дальше? Да ничего – жить, как жили, можно, например, писать книги или хотя бы рецензии на них. И стараться понять что-то новое.

Когда Петер Брѐцман – легенда фри-джаза и живое воплощение свободы – в последние годы жизни делится своими наблюдениями о мире и предложениями, как его изменить, в них нет ничего особенно оригинального, но это не делает их менее интересными для читателя.

АНДРЕЙ ГЕЛИАНОВ

ВСЕМИРНАЯ КЛАССОВАЯ  
БОРЬБА И ВСЕ ТАКОЕ...

«Если вы посмотрите на мир – а я не могу делать свою работу, не смотря на мир, потому что я путешествую повсюду и вижу, как всюду творится какая-то дичь, куда бы я ни приехал, – или можете просто почитать газеты, да. Сейчас не время просто сидеть дома и играть хорошую музыку. Если вы посмотрите на то, что мы творим с нашей планетой, то у нас нет ни минуты, чтобы самодовольно расслаживаться. Так что это все тот же импульс в некотором роде [что и в моей молодости]. Ярость все еще есть, но, конечно, она гораздо более контролируема. Я не разочарован, я бы так не сказал, но иногда я в отчаянии. Нет времени разочаровываться. Нужно работать, и я думаю, что человек определяется тем, над чем он работает. [...]

Мы должны вернуться к основам в некотором смысле; нам нужно немного больше смирения. Я говорю не только про музыкантов, но и про весь этот перераздутый мир, в котором мы живем. Нужен другой, творческий, тип сознания и нужна солидарность, которой сейчас почти нет. Я все понимаю, каждый должен как-то бороться, чтобы выжить в своем маленьком мире, и мы забываем смотреть наружу; мы все в одном дерьме. Давайте объединяться, давайте делать что-то вместе, мы загнали себя в яму, и это продолжалось волнами на протяжении многих лет, но я надеюсь, что вместе мы сможем из нее выбраться. Без таких добродетелей, как солидарность, мы просто не справимся. [...]

Я думаю, в этом и суть: достучаться до хотя бы одной души и помочь ей сдвинуться. Это уже довольно много. Мы не совершим большой революции. Кто совершит? Но у меня есть чувство, что можно изменить что-то, хотя бы чуть-чуть» (гл. 9, подгл. 3, абзацы 12–14).

И его последние слова из интервью «Die Zeit», которое вышло на следующий день после смерти музыканта, превратившись в некролог:

«Мне 82, у меня была очень насыщенная жизнь, и я никогда не расслаблялся. Если играть на инструменте больше не выйдет, то мне придется снова сосредоточиться на изобразительном искусстве. О том, чтобы просто остановиться, не может быть и речи»<sup>16</sup>.

16 [www.zeit.de/kultur/musik/2023-06/peter-broetzmann-freejazz-saxofon-tod/komplettansicht](http://www.zeit.de/kultur/musik/2023-06/peter-broetzmann-freejazz-saxofon-tod/komplettansicht).