

Министерство науки и высшего образования
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»

На правах рукописи



ОВЧИННИКОВ ПАВЕЛ ЛЕОНИДОВИЧ

**МОСКОВСКАЯ ДЖАЗОВАЯ ШКОЛА:
ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ**

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство)

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
кандидат философских наук, доцент
М. Л. Зайцева

Москва, 2023

Оглавление

Введение	4
Глава первая. «Первопроходцы» московского джаза 1920-1940-х гг.: от театральной эксцентрики к первым инструментальным оркестрам	13
1.1. Театрализация и эстрадизация джаза в творчестве В. Парнаха ...	14
1.2. Московские джазовые оркестры А. Цфасмана и А. Варламова: формирование критериев исполнительского мастерства	31
Глава вторая. Тенденции развития московской джазовой школы в период 1950-1960-х гг.	46
2.1. Роль московских джазовых солистов и коллективов 1950-1960-х гг. в процессе институализации джаза в российской музыкальной культуре	47
2.2. Значение московской джазовой школы в развитии фестивального движения и джазового образования 1950-1960-х гг.	62
Глава третья. Направления развития московской джазовой школы в период 1970-1980-х гг.	75
3.1. Включение джаза в советские культурные программы 1970-1980-х гг. как средство институализации и популяризации джаза	76
3.2. Усиление экспериментальной направленности московских джазовых солистов и коллективов 1970-1980-х гг.	87
3.3. Использование художественного потенциала академического искусства в джазовом исполнительстве 1970-1980-х гг.	94
Глава четвертая. Тенденции развития московской джазовой школы в период 1990-х гг. — первых десятилетий XXI века	106
4.1. Выдвижение Москвы в качестве джазового центра страны. Концертная деятельность ведущих джазовых солистов и	

коллективов как фактор изменения слушательских стереотипов	107
4.2. Активизация фестивальной деятельности в Москве в период 1990-х гг. — первых десятилетий XXI века	117
4.3. Джазовая педагогика на рубеже XX-XXI вв. как мощный стимул развития московской джазовой школы	122
Заключение	135
Список литературы	146

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена следующими положениями:

— потребностью осмысления принципов развития современного искусства в условиях многополярного мира, в связи с чем выделено два практических аспекта актуальности изучения феномена московской джазовой школы и выявления ее типологических характеристик с позиций уникальности и, вместе с тем, интегрированности в общую художественную систему поликультурного мира;

— реализацией задачи включения в спектр исследовательского интереса вопросов, связанных не только с определением национальной специфики и интернациональных компонентов в российском джазовом искусстве, но, прежде всего, с историей московской джазовой школы, с деятельностью наиболее ярких ее представителей на разных этапах развития, что позволило оценить их вклад в отечественное искусство XX-XXI вв.;

— необходимостью изучения истории становления джазовой педагогики как фактора совершенствования джазового исполнительства. Востребованная реалиями современного искусства задача профессиональной подготовки джазовых исполнителей была с особой полнотой реализована в московских музыкальных училищах и вузах, до сих пор сохраняющих лидерство по уровню подготовки молодых музыкантов. Для понимания перспектив развития джазовой педагогики и вклада в нее преподавателей московских музыкальных училищ (колледжей) и вузов был проанализирован корпус хрестоматий джазовых стандартов и авторских композиций, методических работ по искусству джазовой импровизации, работе над произведениями джазовой классики. Динамика развития московской джазовой педагогики, исполнительства на современном этапе обуславливает актуальность избранной темы исследования.

Масштабность феномена московской джазовой школы не получила на сегодняшний день должной оценки, осмысление ее генезиса, путей развития в контексте мирового джазового искусства носит фрагментарный характер. Данные доводы предопределяют актуальность избранной темы, ее значимость для осмысления процессов развития отечественного музыкального искусства.

Степень изученности проблемы. Проблематика исследований в области джазового искусства постепенно расширяется и охватывает многие исторические, эстетические, методические аспекты джазового исполнительства. Наиболее активно исследованы вопросы истории и стилистики американского и западноевропейского джаза. Ценный вклад в изучение искусства джаза внесла В. Д. Конен, выявившая сложность определения стилистических особенностей джаза из-за его способности к адаптации с различными национальными традициями. Художественный потенциал джаза был раскрыт в работах Г. М. Шнеерсона, М. С. Друскина. Ценные сведения о художественном значении массовой музыки, путях ее взаимодействия со сферой академической музыки содержатся в трудах А. М. Цукера.

На рубеже XX-XXI вв. повысился интерес отечественных музыковедов к феномену джазового искусства. Культурные смыслы европейского и американского джаза рассмотрены в трудах Ф. М. Софронова, Ф. М. Шака, В. Н. Сырова, пути взаимодействия джаза и академической музыки – в работе А. В. Чернышова. С позиций артистического самовыражения и зрелищности искусство джаза проанализировано в исследовании С. А. Амирхановой, С. С. Соковинова. Стратегия циклического развития джаза выявлена в статье П. К. Корнева.

Помимо исторического и художественно-эстетического ракурсов исследования искусства джаза появляются отдельные работы теоретической направленности. В них освещаются вопросы эволюции гармонического языка афроамериканского джаза (от свинга к бибопу) (диссертация А. Н. Фишер), стилевой специфики джазового свинга (работа И. В. Юрченко), многообразия исполнительских техник в джазовом пианизме (монография Б. Г. Гнилова).

В искусствоведении рубежа XX-XXI вв. начинают разрабатываться отдельные вопросы истории отечественного эстрадного и джазового искусства: первый этап истории джазового искусства в СССР освящен в ряде статей по театроведению (О.Н. Купцова), выявляющих социокультурный контекст экспериментов В. Парнаха, причины «психоза театрализации» (по меткому выражению В. Э. Мейерхольда) в советском искусстве 1920-х гг. Отдельные черты артистического облика В. Парнаха, заложившего основу для развития московской и, в целом, российской джазовой школы, освещены в статьях по музыкальному искусству (А. Е. Петров). Выявлению жанрово-стилевой специфики советской эстрадно-джазовой музыки 1920-1930-е гг. посвящена диссертация К. В. Политковской. Тенденции развития музыкального искусства эстрады в отечественной художественной культуре выявлены в работе Е. Л. Рыбаковой.

Особенно отметим ценное в рамках данного исследования детальное изучение истории становления и развития региональной (Новосибирской) школы российского джаза С. А. Беличенко.

Культурологическому анализу отечественного искусства эпохи «оттепели» и выявлению его стиливых метаморфоз посвящены труды П. Вайля и А. Гениса, диссертация Л. Б. Брусиловской. Выявлению социокультурных инверсий в культуре этого периода на примере массовой песни – диссертация Э. Н. Киласонии. Наиболее яркие фрагменты истории и основные тенденции развития советского джаза в период 1950-1960-х гг. изложены в монографиях современников и непосредственных участников этого движения. Московскому джазу эпохи «оттепели» посвящены разделы «Первые шаги современного джаза», «На перепутье. Первые фестивали», «Биг-бэнды 60-х годов» монографии В. Б. Фейертага «История джазового исполнительства в России». Тема первых джазовых кафе освещена в очерке М. И. Кулля (в 1960-е гг. участника диксиленда Грачева, «нового московского джаз-бэнда» А. Банных) «Послевоенное поколение. Кафе нашей джазовой юности» и его монографии «Ступени восхождения», глава «Побег из Парка Горького» книги «На обратной

стороне звука» В. Пономарева. Тем не менее, социокультурный контекст джазового движения стал тем пространством, в котором проявились разнообразные, подчас разнонаправленные (конструктивные и деструктивные) тенденции развития джаза, полярность которых требует осмысления уже с позиций исторической дистанции.

Для понимания перспектив развития джазовой педагогики и вклада в нее преподавателей московских музыкальных училищ (колледжей) и вузов был проанализирован корпус хрестоматий джазовых стандартов и авторских композиций, методических работ по искусству джазовой импровизации, работе над произведениями джазовой классики Ю. С. Саульского, Г. А. Гараняна, Ю. Н. Чугунова, А. В. Осейчука, Ж. А. Ильмер, Ю. И. Маркина.

Несмотря на значительный объем научных работ по истории и теории джаза, отдельного комплексного исследования, посвященного московской джазовой школе, на сегодняшний день не существует, что подтверждает новизну и актуальность избранной темы.

Объект исследования – творческая (сольная и ансамблево-оркестровая) и педагогическая деятельность представителей московской джазовой школы.

Предмет исследования – особенности московской джазовой школы на всех этапах ее становления и развития.

Цель исследования – определение основных тенденций становления и развития московской джазовой школы как яркого феномена российского искусства и культуры.

Достижению цели исследования способствовало решение спектра **задач**:

— рассмотреть хронологию российского джаза и очертить этапы его развития;

— выявить сущностные характеристики московской джазовой школы в ее генезисе, проанализировать исторические, культурные, социологические предпосылки и условия институализации джаза в советском культурном пространстве;

— определить социокультурные факторы, обусловившие ведущую роль московской джазовой школы периода 1950-1960-х гг. в создании молодежных клубов, любительских объединений и центров изучения джаза, проведении джазовых фестивалей, появлении первых профессиональных учебных заведений эстрадно-джазового профиля;

— изучить творчество ведущих представителей московской джазовой школы 1970-1980-х гг., определить их вклад в формирование аутоимиджа российского джаза;

— очертить особенности развития московской джазовой школы в период 1990-х гг. – первых десятилетий XXI в.

Материал исследования: нотные издания джазовых композиций представителей московской джазовой школы (А. Цфасмана, Н. Левиновского, Ю. Саульского, А. Эшпая, Н. Капустина, А. Товмосяна, А. Козлова, Н. Громина, Г. Лукьянова, Д. Крамера и др.), аудио– и видеозаписи выступлений московских джазовых солистов и джазовых коллективов (джаз-оркестра А. Цфасмана, джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета п/у А. Варламова, джаз-оркестра Центрального Дома работников искусств (ЦДРИ) Ю. Саульского, оркестров Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова, эстрадного оркестра Э. Рознера, Эстрадного оркестра под управлением Олега Лундстрема, «ВИО-66» Ю. Саульского, Эстрадно-джазового оркестра «Мелодия» Г. Гараняна, джаз-ансамблей «Аллегро» Н. Левиновского, «Каданс» Г. Лукьянова, «Арсенал» А. Козлова, «Современник» А. Кролла, «МКС биг-бэнда» А. Кролла, Московского джазового оркестра п/у Игоря Бутмана, Джаз-оркестра Г. Гараняна, Большого джазового оркестра П. Востокова, Оркестра Эйленкрига и др.). Немаловажное значение в подготовке данного исследования оказали публицистические и биографические материалы (интервью, рецензии, воспоминания), связанные с творческой деятельностью представителей московской джазовой школы.

Методология исследования.

В исследовании был применен комплекс методов:

— исторический (для выявления исторических фактов, оказавших влияние на процесс развития московской джазовой школы);

— логический (для определения логики и закономерностей развития московской джазовой школы в контексте российской культуры, выявления диалектики формирования гетеро– и аутоимиджа российского джаза);

— монографический (для воссоздания творческого портрета ведущих представителей московской джазовой школы);

— музыковедческий (для осуществления историко-теоретического анализа джазовых композиций и определения специфики исполнительских интерпретаций);

— аналитический (для выявления особенностей композиторского мышления представителей московской джазовой школы, изучения стилевых особенностей из оригинальных джазовых сочинений и аранжировок);

— аксиологический (при выявлении художественно-эстетической значимости творческого наследия представителей московской джазовой школы).

Усиление коммуникативной функции в искусстве XX-XXI вв. обусловило создание широкого пространства его комплексных исследований за счет дополнения апробированных музыковедческих методов подходами, разработанными в рамках социологии и психологии. В процессе исследования обоснованным стало введение элементов маркетингового анализа джаза, позволяющего рассмотреть механизмы его превращения в бренд. Обращение к методам социологии, психологии, маркетинга позволило найти ответ на вопросы о механизмах развития джазовой эстетики, выявить причины популярности тех или иных проявлений джазового движения, помогло определить перспективность найденных в пространстве джазовой культуры образов, тем, стилистических приемов.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые:

— рассмотрена хронология российского джаза и выявлены этапы его становления и развития;

— выявлены сущностные характеристики московской джазовой школы в ее генезисе, проанализированы исторические, культурные, социологические предпосылки и условия институализации джаза в советском культурном пространстве;

— определены социокультурные факторы, обусловившие ведущую роль московской джазовой школы периода 1950-1960-х гг. в создании молодежных клубов, любительских объединений и центров изучения джаза, проведении джазовых фестивалей, появлении первых профессиональных учебных заведений эстрадно-джазового профиля;

— изучено творчество ведущих представителей московской джазовой школы 1970-1980-х гг., определен их вклад в формирование гетеро- и аутоимиджа российского джаза;

— очерчены особенности развития московской джазовой школы в период 1990-х гг. — первых десятилетий XXI в;

— раскрыты типологические черты московской джазовой школы.

Теоретическая значимость исследования связана с его комплексным характером. Научные результаты проведенной работы могут быть актуальными для изучения современной музыкальной культуры столицы как в одного из важнейших центров российского джазового искусства, так и в плане изучения культурного диалога между регионами. Итоги проведенного историкографического анализа могут быть полезными для дальнейших исследований в области истории и теории джазового исполнительства, джазовой педагогики. Опыт системного анализа московской джазовой школы может быть востребован при решении задач изучения национальных и региональных исполнительских школ.

Практическая ценность работы заключается в том, что результаты диссертационного исследования представляют научный интерес

для специалистов в области искусствоведения, культурологии, философии искусства и культуры. Материалы данного исследования могут быть использованы при подготовке курсов по истории джаза, истории современного искусства в образовательных учреждениях среднего и высшего уровней профессиональной подготовки, а также в рамках получения работниками искусств и культуры дополнительного профессионального образования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Московская джазовая школа является феноменом, органично сочетающим исполнительский, композиторский, педагогический аспекты и занимающим на протяжении своего исторического развития позицию лидера российского джазового искусства.

2. Региональные российские (московская, ленинградская, новосибирская и т.д.) джазовые школы обладают чертами типологического единства, обусловленного общностью социокультурных установок и ценностных ориентиров. Особенности каждой школы проявляются в процессе ее развития.

3. Специфические черты московской джазовой школы наиболее ярко раскрылись на рубеже XX-XXI вв., в период ее доминирования в сфере исполнительства, организации и проведения джазовых фестивалей и концертных программ, в области подготовки молодых специалистов на ведущих столичных джазовых отделениях, кафедрах музыкальных колледжей и вузов.

4. Деятели московской джазовой школы на протяжении всего периода ее становления и развития проявляли особую активность в создании оригинальных направлений, связанных с национальной спецификой («русский джаз», «советский джаз»).

Апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена и была обсуждена на кафедре эстрадно-джазовой музыки Института «Академия имени Маймонида». Результаты исследования были изложены в докладах на Всероссийских и Международных научно-методических и научно-практических конференциях. По материалам исследования опубликовано 3 статьи в научных журналах, входящих в Перечень ВАК Минобрнауки РФ общим объемом

1,34 п.л.

Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры эстрадно-джазовой музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)».

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования, она включает Введение, четыре главы, Заключение, Список литературы из 185 наименований.

Глава первая

«Первопроходцы» московского джаза 1920-1940-х гг.: от театральной эксцентрики к первым инструментальным оркестрам

Первый этап формирования отечественного джазового искусства — время адаптации американских и европейских норм музыкального мышления в пространстве социалистической культуры. Это сложный процесс идеологических дискуссий, художественной цензуры, поиска средств выразительности, отвечающих целям новой культурной политики. В результате усилий деятелей отечественного искусства были сформированы национальные и региональные джазовые школы как системные образования, характеризующиеся специфическими типологическими характеристиками в области творчества и педагогики.

Выдвижению Москвы в качестве центра культурной жизни страны и отечественного джазового искусства способствовало укрепление ее политического статуса в качестве столицы советского государства. Столичный статус Москвы predetermined масштабность культурных проектов. Москва являлась местом притяжения деятелей культуры, настроенных на смелые эксперименты, готовых активно участвовать в обновлении сферы искусства, продвигать свои идеи в прессе. Инициатором внедрения джазовой эстетики в отечественное искусство стали представители столичных артистических кругов: поэт, переводчик В. Парнах, основатель Эксцентрического джаз-бэнда, и Л. Утесов, часто приезжавший на гастроли из Ленинграда в Москву с программами Теа-джаза.

Генезис московской джазовой школы связан с попытками освоения основных художественно-эстетических принципов джаза, интерпретируемого не столько как музыкальный стиль, а, прежде всего, как характерное эмоциональное состояние. Актуализированные в творчестве В. Парнаха приемы эксцентрического танца основывались на импровизационности, столь характерной для джазового искусства, и артистизме. Развитие творческих идей В. Парнаха в деятельности популярного у советских зрителей Теа-джаза Л. Утесова стало импульсом для появления особой ветви отечественного искусства — театрализованного джаза.

В дальнейшем инициативу В. Парнаха и Л. Утесова по развитию советского джазового искусства продолжили А. Цфасман и А. Варламов, способствовавшие развитию инструментального джаза, формированию оригинального джазового репертуара, легализации джаза в отечественном искусстве.

1.1 Театрализация и эстрадизация джаза в творчестве В. Парнаха

В начале параграфа уделим внимание основному понятию исследования. Понятие джазовой школы трактуется нами как феномен, соединяющий три основных компонента: исполнительство, композиторское творчество и образование. Включение исполнительского и педагогического аспектов функционирования школ (фортепианных, духовых, дирижерских и т.д.) характерно для искусствоведческих исследований [1; 77; 82].

Обращение к понятию школы вызвано стремлением рассмотреть столичный джаз как целостную структуру, в которой помимо исполнительской деятельности важную функцию выполняет композиторское творчество. Ведущие мастера джазового искусства часто проявляли не только исполнительский талант, но и незаурядный композиторский дар. Именно этот фактор обусловил включение аспекта композиторского мастерства в трактовку понятия джазовой школы [10; 136]. Благодаря деятельности московских композиторов был создан корпус оригинальных джазовых композиций, легших в основу репертуарной политики

фестивальных и концертных программ. Не менее важной виделась задача обоснования вклада московских педагогов в формирование и развитие джазовой педагогики, успешность которой определяется количеством подготовленных мастеров джазового искусства и выдвигает московскую школу в лидеры российского джазового искусства.

Обратимся к истории формирования московской джазовой школы, первый этап которой связан с вопросами становления исполнительского мастерства и выработкой профессиональных критериев для его оценки.

Девиз «джаз — музыка нации» и утверждение, что подлинный джаз — это американский джаз [25, с. 30] правомочны, если рассуждать о генезисе джаза, возникшего в недрах афро-американской музыки. Однако дальнейшее распространение джаза привело к формированию национальных и региональных джазовых школ как целостных системных образований, обладающих общностью подходов в области исполнительства, композиторского творчества и педагогики.

Цель данного параграфа — выявление сущностных характеристик московской джазовой школы в ее генезисе, анализ исторических, культурных, социологических предпосылок и условий институализации джаза в советском культурном пространстве.

Начальный этап становления отечественного джазового искусства развивает тенденции, сформировавшиеся в рамках московской культуры. Столица являлась местом притяжения деятелей культуры, настроенных на смелые эксперименты, готовых активно участвовать в обновлении сферы искусства, продвигать свои идеи в прессе.

В художественном пространстве молодой советской республики (1920-1930-е гг.) зарождающееся джазовое искусство неизбежно получало идеологическую оценку. Советская идеология оказывалась влиятельным фактором институализации джаза в отечественном искусстве. Оценка художественных процессов в 1920-1930-е гг. часто отражала политические взгляды партийного руководства (труды В.И. Ленина, А.В. Луначарского, Л.Д. Троцкого, Н.И. Бухарина) [48, с. 50]. Историками рубежа XX-XXI вв.

проведена переоценка этих взглядов как «вульгарно-социологических», построенных на утопическом представлении об особой культурной миссии рабочего класса [43, с. 7]. Политика партии в отношении культурных процессов то отличалась либерализмом, результатом которой стала относительная свобода творчества деятелей искусства, то носила ужесточающий, репрессивный характер (с 1930-х гг.). Именно в период либерализации политических взглядов в начале 1920-х годов в Россию стал проникать джаз.

Выдвижение Москвы в качестве столицы молодого советского государства было обусловлено ее удачным географическим положением, развитостью в промышленном плане: на долю Москвы к 1920 г. приходилось около 20% валовой продукции всей страны. Переезд из Петербурга в Москву советского правительства в 1918 г. укрепил политический потенциал столицы, predetermined масштаб задач в области развития искусства и культуры.

Важным фактором появления джаза в советском культурном пространстве стала новая экономическая политика (НЭП), провозглашенная в начале 1921 г., давшая относительную свободу в развитии частного предпринимательства и простор для реализации разнообразных инициатив в сфере искусства.

Москва изначально выступала в качестве центра отечественного джазового искусства. Триумфальное выступление в Москве на сцене Большого зала Государственного института театрального искусства (ГИТИС) 1 октября 1922 г. коллектива, ставшего впоследствии легендарным — «Первого в РСФСР эксцентрического оркестра — джаз-банда Валентина Парнаха» — считается датой рождения российского джаза [98, с. 13].

Личность Валентина Яковлевича Парнаха (1881-1951) в последнее время привлекает внимание исследователей культуры и искусства первых десятилетий XX в., ему посвящены ряд статей по театроведению (Купцова О.Н. [63; 64]), фрагменты трудов по истории российского джаза («Жирафовидный истукан», или Вначале был Парнах» А. Петрова [97], «Первопроходец Валентин Парнах» К. Волкова из 1 тома коллективной монографии «Российский джаз» [106]), в 2011 г. был создан документальный фильм «Валентин Парнах: не здесь и не теперь»

(реж. М. Басов, композитор Р. Столяр, 2011). Историками театра изучаются архивные документы, на основании которых составляются подробные описания хореографических новаций Парнаха, выявляются контакты между советскими и западноевропейскими театральными школами 20-х годов XX в.

Интерес театроведов к экспериментам В. Парнаха неслучаен: контекстом его творчества была «театральная лихорадка» времен НЭПа (Мейерхольд дал меткий диагноз 1920-м годам в советском искусстве как «психоза театрализации») [74, с. 318]. Причиной данного явления стала ситуация, связанная со сложным эпидемиологическим состоянием населения к началу 1923 г. Были закрыты почти все музеи, культурная жизнь протекала преимущественно в театрах. В это время под ведомством Народного комиссариата просвещения РСФСР (Наркомпроса) находилось свыше 1500 театров, а бюджетные средства, выделяемые на нужды театров, составляли 10% от общего бюджета страны [145, с. 80]. Появляется новый зритель, жадный до впечатлений, «оглушенный громадными событиями», поэтому в театре, как полагал А. Луначарский, не должно быть никаких «сверчков» и живописных деталей, только эксцентрика, плакатность: «Все приподнято, все на котурнах, все в рупор. Таков грядущий театр, по крайней мере, ближайшего времени» [67, с. 114]. Оригинальное решение задачи привлечения публики смелостью художественных музыкально-театральных экспериментов дает В. Парнах.

В фокусе нашего внимания находится, прежде всего, В. Парнах и его вклад в популяризацию искусства джаза у московской публики, роль артиста в становлении столичной джазовой школы. Парнах — поэт, переводчик, знаток нескольких европейских языков (французского, немецкого, итальянского, испанского) — изобрел на основе фонетического подхода ставшее традиционным для русского лексикона написание слова «джаз». В отличие от русской транскрипции слово «Jazz» произноситься на испанском как «хасс», на немецком — как «йацц» [106, с. 8]. Именно Парнах перед выступлениями читал краткие лекции о джазе, публиковал наряду со сборниками стихов первые краткие заметки о современном европейском искусстве: «Древность и современность в слове и

движении» [93], «История танца» [94], «Жирафовидный истукан: 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки [95].

Предпосылкой появления джаза в советском искусстве стали впечатления советских граждан от зарубежных поездок, в которых была возможность послушать американские джазовые коллективы. В частности, в Париже, услышав игру джазовых коллективов, Парнах испытал эстетический шок, его поразила открытость и искренность сценического поведения артистов, острота и свежесть новых танцевальных ритмов. Отразив свои впечатления в очерке «Новое эксцентрическое искусство» (1922), он отметил в нем свое решение сотворить подобное в Москве [95, с. 152].

Парнах называл свой московский джаз-банд «эксцентрическим», подчеркивая синтетический характер сценического действия, включающего помимо музыкального ряда цирковые (акробатические), театральные (пантомима, жестикуляция), танцевальные элементы [95, с. 154]. В первый состав джаз-банды входили участники, не являвшиеся профессиональными музыкантами: Е.И. Габрилович (пианист, прославившийся в дальнейшем на поприще драматурга), Г.И. Гаузнер (шумовик) и А.И. Костомолоцкий (ударник). Позднее в состав вошли духовики-красноармейцы из военных оркестров. В. Парнах, не игравший на музыкальных инструментах, выступал с чтением стихов и танцами.

Бросая вызов традициям, он уходит от привычного звучания симфонического оркестра / камерного ансамбля и обращается к эпатажирующей публику звучаниям модных и экзотических инструментов, вводя их в состав джаз-банды. В письме к В. Мейерхольду с просьбой ускорения визы в Россию, Парнах подчеркивал синтетический характер проектируемого оркестра: «Я хочу провезти в Москву инструменты нового негро-американского оркестра Jazz-band (особую систему барабана и гонгов; саксофон; банджо), оркестр синкоп и диссонансов, представляющий огромный интерес для эксцентрического театра, цирковых постановок, представлений на площадях, народных манифестаций и увеселений. Играть на них сумет барабанщик, тромбонист, мандолинист. Jazz-band в то же время — мимический оркестр» [101, с. 2].

Оригинальный стиль выступлений джаз-банды Парнаха преимущественно связывают с западной культурой, носителем которой его порой воспринимали как современники, так и историки джаза конца XX в. [117, с. 18]. После отъезда в 1915 г. в Париж Парнах вдохновлялся новой эстетикой французской городской культуры начала XX в., зрелищностью уличных представлений и яркостью развлекательных программ в кафе. Следствием этого увлечения стала эволюция творческих взглядов молодого поэта: «После войны, — вспоминал Е. Габрилович, — в парижских кафе зазвучала новая музыка, появились ошеломляющие непривычные тембры... Вот это увлечение новой графикой, живописью, жестами, интонациями, танцами и привело, как мне представляется, Парнаха к джазу» [64, с. 305]. Парнах в эти годы (1915-1922) принимал участие в творческих программах авангардных литераторов, в его круг знакомых входили видные деятели западноевропейского искусства: Ф. Леже, П. Пикассо (автора портрета В. Парнаха), Т. Тцара, Л. Арагон, А. Бретон, П. Элюар. В августе 1941 г. Парнах выступил в качестве одного из инициаторов открытия в Париже русского литературно-художественного кабаре «Палата поэтов».

В кругу деятелей дадаизма в этот период формируется идея, чрезвычайно близкая исканиям Парнаха: в новом искусстве необходим поиск новой выразительности, основанной на синтезе музыки, поэзии и танца, на доминировании в сценическом действии экспрессивных спонтанных телесных движений и жестов [94, с. 50]. Искания деятелей авангарда изменили представления о драматургических приемах сценического действия: требования реализма и логики уступают место приемам, основанным на мгновенной художественной реакции и спонтанности.

Импульсом для создания новой концепции музыкально-сценических выступлений стали не только впечатления о новой послевоенной парижской культуре, но и предшествующий российский опыт Парнаха, который с 1913 по 1914 гг. активно посещал занятия в студии В. Мейерхольда, увлекался цирковым искусством. Именно Мейерхольд поддержал художественные новации артиста по

его возвращении в 1922 г. в Россию. Уехавший в Париж из Петербурга, Парнах решает вернуться в Москву и сделать ее столицей российского джаза.

В формирующееся искусство московского и — шире — российского джаза В. Парнах привносит эксцентрику, основанную на введении элементов танца, пантомимы, жестикуляции. Ударник Александр Костомолоцкий, ставший позднее актером Театра Мейерхольда и Театра Революции, был единственным в составе ансамбля, кто был загримирован и одет в эксцентрический костюм (огромный шейный бант и гипертрофированно широкий пиджак). Фигура ударника всегда выделялась на сцене: он находился в самом центре ансамбля, к его инструментально-исполнительской функции всегда добавлялась роль артиста-мима.

Парнах обосновывал свое понимание джаза как синтетического действия, основанного на новых танцевальных ритмах, на эмоциональном раскрепощении человека, пережившего ужасы войны: «Сразу же после войны тягостную тишину, царившую в европейских городах, взрывают громopodobные звуки джаза. Европу снова охватывает мания танца. Мир содрогается от синкопированных ритмов и порывистых движений танцующих» [94, с. 75]. Обреченные на неподвижность в военных окопах люди устремляются в стихию танца: «подобно дикой орде» шимми, фокстрот, уанстеп, тустеп, завоевывают страны [94, с. 76]. Все это радикально отличалось от традиционной системы выразительности классического балета и чрезвычайно привлекало Парнаха: новая музыка, в основе которой — стихия «ломаного» ритма, изобилующего синкопами и провоцирующего причудливые, «механически точные, как работа машин» [95, с. 153] движения танцоров.

Джазовый ритм как наиболее специфичный элемент нового музыкального мышления возникает как специфическое преломление ритмов города и индустриальной среды, их общими чертами становятся «нервозность, хаотичность, динамичность, активность движения и яркая контрастность» [144, с. 15]. Показательно, что трактовка джаза не только как музыкального стиля, но и как особого эмоционального состояния содержится в эссе Ф.С. Фицджеральда —

основоположника литературного джаза — «Отзвуки века джаза» (впервые опубликовано в ноябре 1931 г. в журнале «Scribner's Magazine»). В этом эссе автор дает знаменитую характеристику XX столетия как «века джаза» и объясняет многогранность стилеобразующего термина: «Слово “джаз”, которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку. Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта» [127, с. 40].

Основой трансформации системы выразительных средств становится ритмическая и кинетическая энергия. Возникает множество новых синтетических форм сценического действия [76, с. 354]: «стихи-танцы» П. Альбера-Биро, «словопластические танцы» Е. Бучинской. «Иероглифы танца» В. Парнаха занимают достойное место в этом ряду. Близкие к творческой позиции Парнаха дадаисты полагали, что для обретения нового синтеза интермедийных музыкально-танцевальных форм полезно обратиться к опыту «примитивных» народов [26, с. 427]. Открытия в антропологии и этнологии начала XX в. изменили представления о значении жеста и танца в архаических культурах, в которых «жест не являлся побочной репрезентацией, но самостоятельным элементом выразительности, продуцирующим, а не репродуцирующим значение» [26, с. 428]. В статьях о джазе В. Парнах также отмечает архаические корни джаза: «Музыка стран Востока изобилует синкопами, потрясающими нас в современной американской музыке, идущей от негров. Древние синкопы и связанные с ними формы языка, стихосложения, музыки, театрального и танцевального движения, преображённые современной цивилизацией, ринулись в нашу жизнь» [93, с. 155]. Действительно, искусство начала XX в. стремится к диалогу с традициями архаических культур, прежде всего, африканской и латиноамериканской. Популярные латиноамериканские танцевальные жанры (танго, сальса, самба, румба) стали импульсом для развития многих направлений массовой музыки XX в. [96, с. 180].

Прихотливый ритм, основанный на сочетании регулярной и нерегулярной акцентности, связанный с танцевальностью, существенно отличал неевропейскую музыку от академической европейской. В музыкальных культурах Африки и Латинской Америки ритм доминировал в системе интонационно-ритмической организации музыки, был тесным образом связан с физиологией и обостренной эмоциональностью восприятия [130, с. 27]. «Ритмические эмоции», связанные с телесным удовольствием от движения, выделяются В.Н. Холоповой как преобладающие в процессе восприятия массовой музыки [129, с. 134]. Танец-движение, перешедший в практику массовой культуры начала XX в. от неевропейских культур, становится одной из основных формой художественного творчества всего столетия [59, с. 78].

Вдохновленный исканиями зарубежных и отечественных артистов, Парнах, по воспоминаниям современников, вернулся в Москву «с мечтой о новом искусстве, о чудесных и странных звучаниях, о необычных пластических и танцевальных жанрах» [98, с. 3]. Парнах привез множество мелких ударных инструментов (перкуссия): трещотки, бубны, барабаны, тарелки для усиления ритмической звучности ансамбля. Экзотическую нотку звучанию джаз-банда придавал тембр флекساتона, привезенного из Парижа. Инструмент произвел ошеломляющее впечатление на публику своим заунывным вибрато. Не менее потрясающим было восприятие аудиторией звучания засурдиненной трубы (сурдины были доставлены Парнахом также из Европы).

Парнах изобрел особый тип одиночного мужского танца и особую систему записи движений [2, с. 36]. Ему принадлежит авторство нескольких танцевальных номеров, наибольшую популярность среди них приобрел «Жирафовидный истукан», исполненный Парнахом во время премьерного концерта «I-го эксцентрического оркестра РСФСР» в Доме искусств, 01.10.1922 г.). Восторг был «ураганной силы», танец Парнаха стал сенсацией, вызванной, по воспоминаниям Е. Габриловича, смелостью хореографических находок: «Это были движения вдоль и вглубь сцены с размеренными механическими подергиваниями. В определенный момент он падал на пол и продолжал свой танец, уже лежа на

спине и дергая в воздухе ногами» [64, с. 303]. Одетый в черный костюм с белой манишкой, худощавый, артист производил неизгладимое впечатление новизной танцевальных движений, в чем-то близких биомеханике.

Парнах, не обладавший навыками классического хореографического образования, создал оригинальные приемы выразительности, которые стали частью не только его артистического имиджа, но и, отчасти, сценического облика джаз-банда. Впечатленный танцем Парнаха, Мейерхольд пригласил ансамбль в свой театр, таким образом, Эксцентрический джаз-банд В. Парнаха стал первым джазовым коллективом, официально получившим работу в российском государственном учреждении.

Танцы Парнаха являлись «спонтанной визуализацией музыкально-сценического действия» [116, с. 56], они основывались на импровизационности и ярком артистизме, что отвечало тенденциям времени. В пространстве культуры начала XX в. высоко ценилась импровизационность как основа эстетики современного искусства (живопись абстрактных импрессионистов, танцы дадаистов, «свободные танцы» Л. Фуллер и А. Дункан). Родоначальница современного танца А. Дункан использовала различные техники импровизации для создания сценического образа [72, с. 98] и отмечала, что ее процесс обучения танцу «не был системой. Я следовала фантазии и импровизировала, обучая любому образу, что приходил в мое сердце» [34, с. 19]. Импровизационность присуща и искусству джаза. Однако этот аспект импровизационности не был задействован еще в эксцентрическом джаз-банде: музыканты играли только по тем нотам, которые привез из Франции В. Парнах (издания сочинений Д. Мийо, джазовые клавиры, сборники популярных фокстротов и шимми).

Оценив «цирковую» зрелищность и яркость сценического имиджа джаз-банда, этого «оркестра-переполоха», Мейерхольд использовал его в эпизодах спектакле-ревю «Даешь Европе!» («Д. Е.») на текст И.Г. Эренбурга и Б. Келлерман (1924 г.) [165]. Специально для спектакля был составлен эпизодический танцевальный сольный номер Парнаха на музыку фокстрота «Японский песочный человек». В рецензиях отмечали «отличную технику,

замечательную точность темпа и выверенность ритма резко угловатых, геометричных танцев В. Парнаха» [73, с. 156]. Несмотря на охлаждение отношений между Мейерхольдом и Парнахом, артистическая карьера джазового энтузиаста продолжилась. В дальнейшем Парнах преподавал в драматической студии рабочего театра Пролеткульта. Уроки модных в то время фокстротов у «щуплого, исходящего улыбкой» Парнаха вспоминал впоследствии С. Эйзенштейн [142, с. 267]. Последний концерт джаз-банда был дан в 1926 г. Записи выступлений не сохранились.

Обобщая анализ достаточно краткой, но яркой судьбы джаз-банда В. Парнаха, отметим, что новации лидера коллектива основывались на смелом эксперименте. Результатом этого эксперимента не стало создание оригинальных джазовых сочинений и формирование джазовой стилистики. На первом этапе это было лишь приближение к основным художественно-эстетическим принципам джазового искусства.

Яркий артистизм концертных выступлений первого джазового коллектива СССР дал импульс для формирования особого направления джазового искусства — театрализованного джаза. Его характерными чертами являются зрелищность, близость к театральному искусству. Напомним, что на становление стилистики джаза во многом повлияли традиции минстрел-шоу, в которых соединялись приемы из сферы музыки, танца, акробатики. Анализируя психосемантический язык театра, В.Г. Буданов и Т.А. Сеницына симптоматично сравнивают актера с джазовым музыкантом, выделяя общность принципов импровизации и вариативности для этих сфер творческой деятельности [15, с. 153]. В дальнейшем джаз выполнит важную роль в визуализации исполнительского пространства и возникновении жанра инструментального театра. Как отмечает В. О. Петров, «экспрессивная действенность джаза привела к театрализации инструментальной музыки в целом» [99, с. 102]. Показательно, что артистический талант В. Парнаха был задействован в съемках фильма «Веселые ребята» Г. Александрова (1934), где маэстро играет роль джазового музыканта. Эксцентрическая манера пионера

джаза и его джаз-банда стала фундаментом для формирования специфической линии российской джазовой культуры — театрализованного джаза.

Независимо от экспериментов В. Парнаха в 1920-х гг. вел поиски в области синтеза театра и джаза знаменитый артист Леонид Утесов (Лазарь Вайсбейн). Его деятельность в этот период связана преимущественно с Ленинградом, в котором молодой артист обосновался в 1922 г., а также с многочисленными гастролями в Москве. В Ленинграде в конце 1920-х гг. реализовалась его мечта о создании оригинального оркестра, который по замыслу Утесова «не должен быть похожим ни на один из существующих» [124, с. 198]. В автобиографии «Спасибо, сердце!» Л. Утесов отмечал, что при создании оркестра пытался воплотить идею, созревавшую в его душе с первых сценических опытов: «я прихожу в джаз из театра и приношу театр в джаз» [124, с. 200]. Усилиями Утесова был создан оркестр «Теаджаз» (сокр. от «театрализованный джаз»), премьерное выступление которого состоялось 8 марта 1929 г. на сцене ленинградского Малого театра.

Введение элементов актерской игры в инструментальное исполнительство оказалось непростым делом: Утесов вспоминал, как сложно было заставить тромбониста опуститься на одно колено, признаваясь в любви не словами, а голосом инструмента. Осип Гершкович при этом возмущался, говоря, что не для этого он заканчивал консерваторию и «это унижает его достоинство» [цит по: 124, с. 203]. Однако именно новизна жанра и сценических решений стала причиной грандиозного успеха проекта. Традиционно слушатель воспринимал оркестр как единый механизм, лишенный динамики человеческих взаимоотношений. В оркестре Утесова оркестранты могли ходить по сцене, вступать в диалоги, спорить, мириться, таким образом «музыкальные инструменты как бы очеловечивались, приобретая индивидуальность» [124, с. 203]. Ролевое разделение оркестра («Веселый Ося», «мрачный пессимист») поддерживалось темброво-колористически, но при этом игроки стремились сохранить стилистическое единство выразительных средств, прежде всего, благодаря типичным метроритмическим моделям (синкопы, полиритмия и полиметрия). Лучшим аранжировщиком утесовского оркестра был пианист Леонид Андреевич

Дидерихс, выпускник Ленинградской консерватории, вместе с Львом Обориным прошедший стажировку в Европе, хорошо знавший творчество Дюка Эллингтона и умело использовавший приемы джазовой инструментовки.

Эстрадизация советского джаза на начальном этапе его формирования способствовала появлению феномена эстрадно-джазового искусства. Эстрадизация джаза имела свои обоснования: именно эстрада воплощала «легкость и жизнерадостность мировосприятия, открытое и прямое обращение к массовой аудитории как к “своей”, родной среде — ровесников и современников» [52, с. 183]. Все это отвечало стремлениям деятелей джазового искусства к нахождению актуальных для современников тем и образов, ритмов и мелодий, к расширению диапазона культурной коммуникации. Элементы развлекательности, гротесковости, ироничности в эстрадных концертных программах понижали «градус» серьезности и создавали эффект карнавализации, близости к смеховой культуре, что способствовало привлечению массового зрителя. Вместе с тем эстрадность джазовых программ позволяла достичь эффекта деидеологизации, приглушая протестные и критические смыслы отдельных концертных номеров и способствуя легализации джаза.

Эстрадно-джазовое искусство 1930-1940-х гг. часто представляло собой своеобразный *Gesamtkunstwerk*, в котором музыкальное начало объединялось с театральностью (артистизм сценического поведения), словом (литературное начало). Театральная эксцентрика советского эстрадно-джазового искусства постепенно вытеснялась стремлением к освоению стилистики джазовой музыки, его свинговой основы, снижением доминирующей роли вокала и актерской игры в концертных программах и переходу оркестра от аккомпанирующей функции к приоритетной. Этому во многом способствовало изменение в середине 1920-х гг. негативного отношения партии к приезду в страну зарубежных джазовых коллективов. Концерты секстета «Jazz Kings» в московском Доме Литераторов и кинотеатре «Малая Дмитровка», оркестра Сэма Вудинга в рамках ревю «Шоколадные ребята» продемонстрировали не раскрытые еще в советском искусстве возможности джазовых оркестров.

Эксперименты московского джаз-банды В. Парнаха и ленинградского оркестра «Теаджаз» Л. Утесова близки по своей направленности к раскрытию коммуникативных возможностей эстрадного искусства в разнообразных синтетических формах, в стремлении наполнить музыкальный ряд сочинений эксцентрическими театральными приемами. Джазовый колорит здесь несла скорее не столько музыка (в репертуар утесовского оркестра входили не только джазовые инструментальные аранжировки, но массовая песня и т.д.), а тип инструментария и общая установка на импровизационную свободу и сценическое раскрепощение артистов.

Эксцентрическое направление джазового исполнительства имела продолжение в отечественном искусстве: если Утесов выступал преимущественно в Ленинграде и Москве, то его харьковский последователь Б. Б. Ренский с театрализованными постановками джазового оркестра гастролировал по всей стране (Урал, Сибирь, Поволжье). В 1933 г. в Москве был организован Джаз-театр под управлением Николая Березовского, оркестр развивал тот образ джазового действия, который был сформирован Л. Утесовым. Артист оркестра имел возможность выразить себя не только как исполнитель (вокалист, инструменталист), но и как актер. Появляются Первый женский Теаджаз (Москва, 1934) и «Теаджаз-буфф» (Ленинград, 1936).

Среди множества подражателей стиля утесовского Теаджаза, появившихся в пространстве советской культуры 1930-е гг., все же имя его основателя остается непревзойденным по уровню артистизма участников оркестра и яркости музыкально-театральных миниатюр на злободневные темы. Программы Теаджаза Л. Утесова представляли собой форму эстрадно-музыкальных ревю, театрализованных постановок с единым сюжетом («Теаджаз», 1929, «Джаз на повороте», 1930). В них были задействованы в качестве актеров музыканты джазового оркестра. Эта модель музыкально-театральных постановок получила массовое развитие в советской эстрадно-джазовой музыке, стала истоком российских музыкально-театральных шоу.

На развитие московской школы оказала влияние творческая установка, присущая именно Л. Утесову. Парнах и Цфасман (уже звучавший в конце 1920-х гг.) отличались космополитизмом, их репертуар составляли американские и европейские хиты, которые должны были стать частью культурного багажа советского человека. Утесов же стремился создать тип советского джаза, в котором найдут свое воплощение национальные традиции различных этносов страны Советов. С иронией Утесов говорил о самой объемной части репертуара своего оркестра — «песни различных народов», где одесские, грузинские, еврейские песни обретали современное звучание благодаря джазовой аранжировке, во многом еще «ученической» [106, с. 16]. Утесов трансформирует систему восприятия джаза как «синкопированной музыки», смещая акценты с метроритмической специфики джазовых композиций на интонационный строй, на тип мелодизма. Неслучайно эта разновидность эстрадного искусства получила название «советский джаз», «песенный джаз» [102, с. 69].

Предпосылкой доминирования массовой песни в советской эстраде 1920-1930-х гг. стала послереволюционная стратегия развития музыкального искусства. 1925 год стал датой появления в Московской консерватории творческого объединения «Производственный коллектив» («Проколл»), участники которого выдвинули цель создания композиций, ориентированных на массового слушателя. Именно в лексиконе проколловцев впервые появляется термин «массовая песня» [19, с. 252], которая должна была выполнять широкие культурно-просветительские и пропагандистские задачи. В 1930-е гг. термины «(советская) массовая песня», «эстрада» прочно утвердились в российском художественном обиходе, перед союзом композиторов была поставлена задача создания «высокоидейных произведений, развивающих лучшие традиции национальных культур СССР» (Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 23.04.1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций»). Песни И. Дунаевского, Н. Богословского в полной мере отвечали задачам, поставленным партийным руководством страны перед деятелями искусства. Многие песни этих композиторов входили в репертуар Л. Утесова.

Постепенно джаз начинает проникать в киноиндустрию: эксцентрический комедийный акцент в оркестровых миниатюрах стал визитной карточкой утесовского оркестра на съемках фильма «Веселые ребята», в первых афишах и оригинальных титрах названного музыкальной джаз-комедией. Проникновение джаза в кинематограф и песенное искусство расширяло его возможности осуществления культуротворческой функции.

Если первоначально джаз в советском культурном пространстве воспринимался преимущественно сквозь призму театральной эксцентрики, то постепенно музыканты осваивали свинговую, гармоническую основу джаза. Этому во многом способствовало смягчение в середине 1920-х гг. политики партии по поводу гастролей зарубежных джазовых коллективов. В Россию приезжают джазовые коллективы. 1926 г. в Москву приезжали секстет «Jazz Kings» (барабанщик Б. Пэйтон, тромбонист Ф. Уитерс, кларнетист С. Беше и др.), выступивший с концертом в кинотеатре «Малая Дмитровка» и в Доме литераторов (ныне театр «Ленком»), негритянская певица Коретти Арле-Тиц и негритянское ревю «Шоколадные ребята» (Chocolate Kiddies), в котором участвовал оркестр Сэма Вудинга. В то время он считался самым модным джазовым коллективом, популярным не только на родине — в Филадельфии, но и в Нью-Йорке, активно гастролирующим по Европе. В Россию музыканты, ничего не знающие о советской стране, даже побоялись взять семьи, но их российский тур по гонорарам и восторгу публики оказался даже успешнее, чем европейские гастроли. Аркадий Котлярский, ставший впоследствии ведущим солистом оркестра Утесова, признавался, что после концерта Вудинга «меня била дрожь, меня лихорадило: я заболел джазом, и как оказалось — неизлечимо» [60, с. 6].

В 1928 г. в газете «Правда» (18 апреля) появляется знаменитая статья М. Горького «О музыке толстых». Мнение маститого советского писателя об американском джазе, который Горький слышал в Италии, породило волну неприятия и критики молодого советского джазового течения, а также обострило дискуссии о том, каким же должен быть советский джаз. Одобрение вызывал лирический и оптимистический стиль Теа-джаза Л. Утесова, выступления

которого наполнены «бодростью, жизнерадостностью, смехом, весельем» (из рецензии С. Геца, опубликованной в харьковской газете после гастрольных выступлений Теа-джаза Л. Утесова [цит по: 106, с. 17]). Преодолению волны негативной критики Утесову как руководителю джазового коллектива помогла его высокая популярность как актера после выхода в свет кинофильма «Веселые ребята» (1934). Грамзаписи выступлений Теа-джаза Л. Утесова в период 1932-1934 гг. демонстрируют стремление артиста раскрыть, прежде всего, потенциал эстрадного искусства: количество эстрадных номеров вчетверо превосходит объем репертуара, в котором можно выявить хотя бы отдаленные черты «наивной, неуклюжей, но искренней» джазовой импровизации [78, с. 29].

Обобщая вышеизложенное, подчеркнем что деятельность В.Я. Парнаха имела символическое значение для становления московской и, в целом, советской джазовой культуры. Именно с даты его выступления в составе эксцентрического джаз-банда началась история российского джаза. Стремившийся адаптировать стилистику французских и американских джазовых ансамблей к реалиям нового советского искусства, он придал художественным поискам свойственный авангарду радикализм. Танцы В. Парнаха под звучание Эксцентрического джаз-банда строились на принципах хореографической импровизационности, провозглашенной основой эстетики современного танца, в музыкальной части импровизационность еще не была раскрыта: участники джаз-банда исполняли композиции по нотам, привезенным артистом из Европы.

В основе экспериментов В. Парнаха — отказ от традиционной академической системы презентации музыкальных сочинений и поиск оригинальных сценических решений. Его синтетический художественный проект отличается полиморфность (взаимодействие музыки и танца), акцент на перформативности как действию «здесь и сейчас», подразумевающим одномоментность творческого импульса, рождения и фиксации художественного смысла и его восприятия.

Эксцентричность джаз-банда В. Парнаха нашла продолжение в творчестве Л. Утесова, работавшего как в Москве, так и в Ленинграде. Концертные

программы московского Эксцентрического джаз-банда В. Парнаха и ленинградского оркестра «Теаджаз» Л. Утесова стали образцом особого направления отечественного искусства — театрализованного джаза, характерными чертами которого стали зрелищность, установка на сценическое раскрепощение артистов, импровизационную свободу, задействование приемов джазовой инструментовки. Сближению с эстрадным искусством программ «Теаджаза» способствовало включение в репертуар помимо джазовых инструментальных композиций массовых песен, сделавших творческий коллектив особенно популярным у советской публики и косвенно способствовавших легализации джаза в отечественном искусстве.

По материалам параграфа осуществлена публикация автора [87]

1.2 Московские джазовые оркестры А. Цфасмана и А. Варламова: формирование критериев исполнительского мастерства

1930-е гг. — время интенсивного вхождения джаза в московское культурное пространство. В 1932 г. была распущена Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), внесшая свою негативную лепту в борьбу с распространением джаза. Но трудности этим не завершились: впереди был «период тишины» (1935-1937 гг.), в который не осуществлялись записи джазовой музыки, и самый ожесточенный этап «классовой борьбы с джазом» [155] (1938-1939 гг.). Утесов сделал уклон в сторону массовой песни (в 1935 г. он с Теаджаз-оркестром переехал в Москву и ежегодно проводил премьерные постановки новых музыкально-театральных программ: «Песни моей Родины», «Шутя и играя» и др.), а оркестр Цфасмана продолжил свое развитие именно как джазовый инструментальный коллектив.

Популяризации джаза в 1930-е гг. способствовали выступления джаз-оркестра Всесоюзного радио, активно выступали в столице джазовые коллективы

А. Цфасмана, после дебюта в 1934 г. набрал популярность «Джаз Александра Варламова», В. Н. Кнушевицкий — выпускник Саратовской консерватории — проводил масштабную работу по составлению и редактированию джаз-оркестротеки (сборников оркестровых сочинений для джаз-оркестров, преимущественно это были рапсодии на народные темы), в 1936 г. создан Государственный джаз-оркестр СССР (худ. рук. М. Блантер, муз. рук. В. Кнушевицкий).

В советской прессе начинается дискуссия о джазе и его месте в советском искусстве: газеты «Известия» и «Правда» публикуют полемические заметки А. Берлина, А. Броуна, заместителя Председателя комитета по делам искусств Б. Шумяцкого и Председателя комитета по делам искусств П. М. Керженцева с характерными названиями «Джаз или симфония?», «Против ханжей и святош», «О брани в музыке», «Мелокобуржуазная развязность» и т.д. Острота полемики была вызвана пониманием ситуации в советской музыке, когда высокий исполнительский уровень джазовых коллективов, исполняющих композиции, не отличающиеся высотой идейного содержания, «угрожающе теснят позиции академического симфонического искусства» [126, с. 103-104]. Действительно, популярность джаза благодаря активной гастрольной политике московских и ленинградских коллективов была настолько высокой, что к середине 1930-х гг. в СССР почти во всех советских дворцах и домах культуры были свои ведомственные ансамбли: джаз поваров, химиков, железнодорожников, краснофлотский джаз и т.д. Джазовые коллективы выступали в массово строящихся кинотеатрах (теа-джаз Б. Ренского два года выступал в кинотеатре «Первый» в Москве). В 1936 г. Комитет по делам искусств при Совнарком СССР принял резолюцию об организации джазовых оркестров во всех советских республиках, что способствовало стремительному расширению географии советского джаза и ускорению процесса его институализации в искусстве. Одними из первых новых республиканских коллективов стали армянские и азербайджанские джазовые оркестры.

Становлению московской джазовой школы способствовал прогресс в формировании значительного объема отечественного эстрадного и джазового репертуара, созданного усилиями советских композиторов (И. Дунаевского, Н. Богословского, бр. Покрасс, М. Блантера, А. Цфасмана, А. Варламова и др.). Популяризации достижений советских джазовых музыкантов способствовали трансляции на радио и тиражирование в грампластинках студийных записей произведений, ставших классикой российского джаза.

Этот был период, о котором А. Цфасман говорил: «прошла пора педантичного списывания с пластинок, все больше работали мы над отечественным репертуаром. Нас увлекало это творчество, и порой мы находили такие приемы и краски, которые я до этого нигде не встречал» [106, с. 35]. С оркестром п/у А. Цфасмана активно сотрудничал в эти годы певец Аркадий Погодин, выступавший с оркестром ежевечерне в кинотеатре «Художественный», в выходные по вечерам — на радио. Были осуществлены их совместные записи популярных песен в джазовой обработке «Я жду письма» (А. Цфасман — В. Трофимов), «Возврата нет» (Я. Хаскин — В. Крахт), «В парке Чаир» (К. Листов — П. Арский), «Счастливый дождик» (А. Цфасман — П. Бурыкин). Последняя композиция была неизменным спутником всех московских футбольных матчей, открывала их начало, что стало довоенной традицией и других российских чемпионатов (на концерте «Грустить не надо» 1985 г. эта песня была артистично исполнена Е. Мироновым).

Если популярный в стране «Теаджаз» Л. Утесова был образцом коллектива, в котором оркестр выполнял аккомпанирующую функцию и приоритет отдавался вокалу и актерской игре, то благодаря гастролям американских джазовых коллективов в российской творческой среде укрепилась идея создания оркестров, способных осуществлять программы исключительно инструментальной джазовой музыки.

Первопроходцем этого направления российского джазового искусства стал московский коллектив «АМА-джаз» Александра Цфасмана (1926). Спустя год в Ленинграде появляются «Первый концертный джаз-банд» Л. Теплицкого и Джаз-

капелла Г. Ландсберга и Б. Крупышева. Первый септет Цфасмана (саксофонисты Н. Буров и А. Трахтенберг, трубач А. Романенко, тромбонист А. Миловидов, барабанщик И. Бачеев) получил поддержку участвующего нотного издательства «Ассоциация московских авторов» (АМА), что отразилось на названии коллектива. В этом издательстве молодой музыкант еще до организации джазового ансамбля издавал свои первые фокстроты («Джимми», «Скай-трот», «Эксцентрический танец», вальс-бостон «Грустное настроение» и др.).

Цфасмана и Теплицкого сближает стремление придать академический характер звучанию джазовых бэндов. Не терпевший дилетантства А. Цфасман, выпускник Московской консерватории, во время репетиции тщательно прорабатывал штрихи, добивался «единого дыхания» во фразировке и артикуляционной четкости в исполнении синкоп. Музыкант делал изысканные аранжировки популярных мелодий, но также создал множество оригинальных композиций для своего оркестра. АМА-джаз был настолько популярным, что в 1928 г. ему предложили сделать первую запись на радио, в дальнейшем — на граммпластинку. Эта пластинка считается первой джазовой грамзаписью, на ней запечатлено исполнение чарльстона с «Алиллуйя» В. Юенса и пьесы «Семинола» Г. Уоррена в оркестровке А. Цфасмана.

Признание исполнительского уровня джазового оркестра А. Цфасмана подтверждает факт его выдвижения в лидеры джазового искусства во второй половине 1930-х годов. В Москве, начиная с 1936 г., проводились «Вечера джазов», на которые приезжали российские и зарубежные коллективы. В этом «джазовом параде» Е. Габрилович, составлявший с Цфасманом в юности популярный таперский дуэт, выделял исполнительское мастерство и высокое качество АМА-джаза и появившегося ему на смену в 1932 г. оркестра «Московские ребята» (официальное название: «Джаз-оркестр п/у А. Цфасмана»).

Цфасман был не только выдающимся джазовым пианистом (известен шуточный отзыв о пианистическом мастерстве А. Цфасмана его второй жены: «Был бы пианистом уровня Гилельса, так нет же — связался с эстрадной шпаной» [цит.по: 106, с. 38]), но и великолепным аранжировщиком. Помимо него в

подготовке аранжировок участвовали музыканты его оркестра Э. Гейгнер, М. Гинсбург, Н. Ваганов и Т. Ходорковский. Стиль оркестровой аранжировки был настолько оригинальным, что выделял звучание цфасмановского оркестра от остальных коллективов. Все инструментальные (в том числе и фортепианные) соло были заранее выписаны и тщательно отрепетированы. Особой популярностью пользовались авторские композиции Цфасмана «Звуки джаза», «На берегу моря», «Я сегодня грущу», «Неудачное свидание». До начала 1930-х гг. в программу выступлений входили инструментальные и вокальные номера (с оркестром сотрудничали И. Рович, П. Михайлов, А. Погодин, Р. Сикора и др.), порой вводили номера танцоров-степистов.

Оркестровые пьесы Цфасмана быстро завоевывали признание и на них быстро сочинялись тексты. Композиции в исполнении оркестра А. Цфасмана отличаются равновесием вокального и инструментального начал, а порой и вовсе напоминают инструментальные миниатюры с вокальными фрагментами: в них присутствует длительное вступление, продолжительные проигрыши между куплетами и эффектные оркестровые концовки (танго «Тебя здесь нет», «В дальний путь», «Ты вновь вернулась» и др.). Для студийных записей Цфасману пришлось отказаться от идеи постоянного оркестра, теперь коллектив собирался под конкретный художественный проект с участием приглашенных звезд российского джаза: трубача В. Быкова, М. Савыкина и Г. Иванова, саксофонистов А. Ривчуна и А. Савонина, тромбонистов И. Давида Т. Кохонена и др.). В период с 1938 по 1940 гг. оркестром А. Цфасмана было осуществлено свыше семидесяти записей аранжировок популярных джазовых мелодий (мелодия «Some of these Days» Ш. Брукса стала основой аранжировки под названием «Последний летний день», «Stardust» Х. Кармайкла — аранжировки «Мерцающие звезды» и др.).

Цфасман и Варламов стали мастерами, выдвинувшими московские джазовые оркестры в лидеры довоенного джазового искусства. Особое внимание Цфасмана и Варламова к оркестровому звучанию и художественному уровню оригинальных композиций и аранжировок зарубежных мелодий предопределило успех развития направления симфонического джаза. Во многом этому

способствовала академическая школа музыкального образования, полученная Цфасманом — выпускником Московской консерватории им. П. И. Чайковского и Варламова, поступившего из Симбирска в ГИТИС, но в итоге ставшего выпускником музыкального училища им. Гнесиных, учеником Р. Глиэра (теория музыки) и М. Гнесина (композиция).

Варламов был зрителем легендарного премьерного концерта В. Парнаха в 1922 г., посещал по совету гнесинского педагога Д. Р. Рогаль-Левицкого в 1926 г. московские гастрольные концерты американских джазовых коллективов, чтобы проанализировать особенности инструментовки, манеру игры. Неизгладимое впечатление на молодого музыканта производит рассказ К.С. Станиславского, которому Е. Ф. Гнесина решает показать учеников вокального отделения, аккомпаниатором которых был тогда А. Варламов. Однажды в Америке при встрече Станиславского, Немировича-Данченко, Рахманинова, Коровина было решено посетить ресторан, в котором играл негритянский джаз-бэнд. Рахманинов с увлечением стал рассказывать о джазе, об умении джазовых музыкантов подхватывать музыку «на лету», импровизировать, тут же предложил им свою мелодию, сыграв ее на рояле. Спустя несколько минут музыканты не только сыграли рахманиновскую мелодию в оркестровом изложении, но и сделали несколько виртуозных вариаций. Варламов был потрясен и решил: «вот как надо играть, вот какими должны быть музыканты!» [115, с. 347]. В оркестре «Танго-джаз» (1933) и джаз-оркестре Всесоюзного радиокомитета А. Варламов заложил основы высочайшей профессиональной культуры музыкантов, что в дальнейшем было развито новым руководителем джаз-оркестра А. Цфасманом.

Благодаря притоку консерваторских выпускников в российский джаз стало возможно решение сложных задач по быстрому вхождению в стилистику джазовой музыки, совершенствованию оркестрового письма и оркестрового звучания. Результатом этих достижений стало изменение функции джазовой музыки в советском искусстве. Развлекательная функция джаза постепенно вытеснялась стремлением «узаконить» его в пространстве «серьезной музыки», приблизив его к академическому искусству по уровню профессионализма: «джаз

— это не “фокусничанье”, не трюкачество, не веселое времяпрепровождение, а музыка, настоящая музыка, одна из областей музыкального искусства. Наша задача — поставить джазовую музыку на прочный профессиональный фундамент, “дать” ей консерваторский диплом, освободиться от любительщины» (А. Цфасман) [25, с. 89].

1939-1941 гг. — время наивысшего успеха А. Цфасмана и А. Варламова, основателя оркестра Всесоюзного радиокомитета (1937). Цфасман возглавил данный оркестр, уступив место руководителю Государственного джаз-оркестра СССР Варламову. В конце 1930-х гг. Цфасман решает сосредоточить свои усилия на работе с оркестром для создания студийных записей. Его устремления в этот период шли вразрез с установкой на доминировании вокалистов в составе эстрадных коллективов и песенно-театральных форм в концертных программах. Движение «против течения» тенденции выдвигания массовой песни в качестве идеологического ориентира современного эстрадного искусства представлялось современникам чудачеством, но в дальнейшем последствия этого решения и обусловили тот особый вклад, который внес А. Цфасман в развитие российского джазового искусства.

Оркестр под управлением А. Цфасмана в этот период демонстрирует новое для российского джазового искусства владение не только диксилендовой стилистикой звучания джаз-бендов (ее стремились сохранять ленинградские джазовые оркестры), но и свинговой манерой, отражающей специфический тип художественного мышления и основанной на особой системе выразительности (специфические ритмоформулы как средство временной организации свингового джаза). Свинг можно воспринимать как специфический метроритмический «алгоритм», восприятие которого основывается на сложных иррациональных механизмах [144, с. 15]. Подобный свинговому «раскачиванию» прием встречается в академической музыке — рубато. Полную аналогию рубато и свингования провести невозможно, так как они принадлежат различным музыкальным культурам и основываются на разных принципах: рубато предполагает темповые изменения, а свингование — темповую стабильность при

одновременности существования несовпадающих хронометрически ритмоформул мелодической линии и гранд-бита. Исследователи связывают распространение свингового джаза с усилением полиморфности культуры, все более ориентированной на синтез различных языковых кодов, обращающейся к ресурсам иррациональных механизмов познания, высвобождению психомоторики, обладающей большим компенсаторным потенциалом [144, с. 16]. Творчество А. Цфасмана синтетично: в нем используются приемы и техники академической и эстрадной музыки, особую роль играет принцип концертности как базового принципа выражения творческого начала, в котором превалирует «артистизм, импровизационность, атмосфера праздничной приподнятости» [11, с. 56].

Важной составляющей композиторского стиля А. Цфасмана является его избирательность в многообразной сфере образно-эмоционального содержания музыкальных образов сочинений. В них почти не найти трагической обостренности чувств, острых драматических коллизий. Публика называла его композиции «искрящейся музыкой», отмечая приподнято-праздничный характер многих его произведений. Показательна история аранжировки А. Цфасмана, получившей всенародное признание и популярность благодаря выражению в ней доминирующей для композитора сферы тонкой душевной лирики, отстраненной от трагических коллизий и болезненных переживаний: в середине 1930-х гг. особой популярностью пользовалась песня «To ostatnia niedziela» («Последнее воскресенье», танго) польского композитора Ежи Петербургского. Это танго, поэтический сюжет которого основан на драматической истории расставания, приобрело в Европе мрачную славу «танго самоубийц». В России танго получило сразу несколько вариантов исполнения на русском языке. В отличие от версии молодой Клавдии Шульженко («Песня о юге») и джаз-квартета А. Резанова («Листья падают с клена»), аранжировка танго Е. Петербургского под названием «Расставание» А. Цфасмана была более динамичной по темпу, экспрессивной, ритмически четкой и короткой по тексту (сл. И. Альвека, вокальную партию исполнял Павел Михайлов). Эта аранжировка в дальнейшем получила новое

название (по началу песни) — «Утомленное солнце». Из-за огромного спроса покупателей запись цфасмановской аранжировки танго «Утомленное солнце», сделанная на Центральной студии звукозаписи в 1937 г., была массово растиражирована на трех российских заводах (Апрелевском, Ленинградском, Ногинском). Вскоре Танго в аранжировке Цфасмана зазвучало в каждом дворе, оно стало символом довоенного времени и в дальнейшем именно запись оригинального исполнения цфасмановского оркестра и П. Михайлова было умело использовано режиссером Н. Михалковым в фильме «Утомленные солнцем» как ностальгический лейтмотив (1994).

«Мажорная», оптимистическая образность композиций и аранжировок А. Цфасмана, созданных в самый драматический период советской истории (1930-е годы), на наш взгляд, результатом увлеченности композитора творчеством: «работать в джазе и не любить его — невозможно. Где угодно можно, а здесь нет» [106, с. 35], а также отражением творческого кредо композитора. Цфасман отмечал, что композиторы должны стремиться создавать такие произведения, которые «трогают и волнуют своей задушевностью, увлекают и веселят темпераментом, выдумкой, озорством» [155]. Подобная установка находила свое воплощение в творениях многих кинорежиссеров, композиторов, художников, фотографов. Историки видят в этом продолжение энтузиазма послереволюционных лет, давая периоду 1920-1940-х гг. название «эпоха оптимизма» в советском искусстве [156]. Финал «эпохи оптимизма» приходится на вторую половину 1940-х годов, его своеобразным воплощением являются популярная Джазовая сюита для фортепиано с оркестром («Снежинки», «Лирический вальс», «Полька» и «Быстрое движение») 1945 г.

Цфасман и Варламов заложили основы инструментального джаза, который не был таким масштабным, как театрализованно-песенное направление. Их коллективы отличались высочайшим профессионализмом, виртуозным владением исполнительскими техниками, оркестровый стиль характеризовался филигранностью джазовых аранжировок, освоением джазового контрапункта,

джазовых фразировок, обилием импровизационных соло. Их достижения станут основой развития советского джаза в 1950-е гг.

Годы войны стали временем испытаний для советского искусства, периодом обретений и потерь для джазового искусства. В первых военных выпусках газеты «Советское искусство» отмечалась особая роль музыки в укреплении патриотических настроений советского народа и сообщалось, что ближайшей задачей культурной политики станет издание для джаз-оркестров сборников антифашистских песен Д. Кабалевского и А. Цфасмана [25, с. 50]. Н. Минх, возглавивший джаз-оркестр ленинградского радио, активно выступает на фронтах Кронштадта и Ленинграда, Государственный джаз-оркестр РСФСР Л. Утесова в первые дни войны с программой «Бей врага!» с успехом выступает в московском летнем театре «Эрмитаж». В октябре 1941 г. под Вязьмой в окружении немецких войск трагически гибнет почти весь состав Государственного джаз-оркестра СССР. Художественный руководитель оркестра А. Варламов, оставшийся в Москве, принял решение сформировать новый коллектив «Симфоджаз при Всесоюзной студии эстрадного искусства». Гастрольная деятельность этого коллектива, возглавляемого А. Варламовым, была не продолжительной из-за ареста руководителя в 1943 г.

Основную роль в становлении московской джазовой школы в период 1940-х гг. играл А. Цфасман, все военные годы являвшийся бессменным руководителем джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета. В годы войны радиокомитет был эвакуирован в Куйбышев (ныне — Самара), оркестру было выделено несколько помещений в куйбышевской общеобразовательной школе.

Ведущими музыкантами оркестра были блестящие виртуозы-саксофонисты Э. Гейгнер, А. Ривчун, А. Тевлин, Н. Крылов, трубачи В. Зотов, М. Фрумкин, ударник Л. Олах, скрипачи Б. Колотухин и В. Дьяконов. Среди перечисленных имен особенно отметим Александра Борисовича Ривчуна (1914-1974, который стал основоположником российской школы игры на саксофоне. Он проявил себя не только как артист, выдающийся деятель отечественного джаза, но и как педагог, автор ценных методических пособий «Школа игры на саксофоне» (1964,

[178]) и «40 этюдов для саксофона» [179], способствующих формированию и развитию исполнительской культуры саксофониста. Эмиль Давидович Гейгнер был одним из ярких солистов-импровизаторов. В его игре на альт-саксофоне, как отмечает А. Н. Баташев, «были заложены “зерна” будущих джазовых стилей [9, с. 102]. По возвращении в Москву в конце 1942 г. оркестр ВРК делает записи военных песен А. Цфасмана («Веселый танкист», «Моя любовь», «Мне все равно» и др.), выступает на призывных пунктах, заводах, фабриках. Все музыканты оркестра в дальнейшем получили звание ветеранов войны, что свидетельствует о признании заслуг коллектива в победе над немецкими оккупантами.

Деятельность А. Цфасмана способствовала активизации творческих контактов советских и зарубежных джазовых лидеров и коллективов: в 1944 г., в период улучшения советско-американских отношений, он посвящает свое Интермеццо для кларнета и фортепиано (1944) Бенни Гудмену, отправляет ему ноты и тот исполняет его сочинения на своих концертах. В конце войны на советские экраны выходит фильм «Серенада Солнечной долины» с музыкой Гленна Миллера. Темы, оркестровка, особенности формообразования ведущих композиций фильма впечатлили музыкантов, многие из них надолго вошли в репертуар джаз-оркестра А. Цфасмана. В августе 1945 г. руководитель оркестра, пианист-виртуоз впервые в СССР исполняет партию фортепиано в «Rhapsody in Blue» (1924) Дж. Гершвина (Большой зал Московской консерватории). В первом отделении концерта была исполнена симфония А. Копленда, второе отделение полностью было посвящено джазу. После исполнения Рапсодии Цфасман произнес единственную фразу: «Джаз, кажется, победил!» [25, с. 62].

Отметим близость творческих позиций Гершвина и Цфасмана, проявляющуюся в стремлении соединить традиции академической и джазовой музыки, что придает их сочинениям броскость, яркость и оригинальность. Композиторов объединяет обращение к жанру фортепианного концерта (Концерт Фа мажор Д. Гершвина, 1925, Концерт для фортепиано и джаз-оркестра А. Цфасмана, 1941) как к жанру, открытому к эксперименту, неординарным композиторским решениям, жанру — «прорыву», жанру — «открытию» [22,

с. 53]. Цфасман максимально эффектно раскрывает выразительный потенциал рояля как полноценного участника джазового коллектива, его Концерт для фортепиано и джаз-оркестра (1941), Концерт для фортепиано и эстрадно-симфонического оркестра (1965), фантазии для фортепиано-соло отличаются виртуозностью, приближенностью к «блестящему стилю» концертных сочинений эпохи романтизма.

С 1946 г. в советской культуре начинается процесс, с одной стороны, восстановления отечественного искусства и образования (введение обязательного семилетнего образования, расширение сети высших учебных заведений, открытие вечерних и заочных форм обучения), а другой — ужесточения борьбы с безыдейностью и буржуазной идеологией. Центральный комитет коммунистической партии (ЦК ВКП (б)) рядом Постановлений наметил вектор изменений идеологии, инициировал борьбу с «космополитами» во всех областях искусства [158], обличая «произведения, культивирующие несвойственный советским людям дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада» (Постановление «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» от 14.08.1946 г.), призывая отказаться от зарубежных пьес с сомнительной моралью и обратиться к отечественным сочинениям (Постановление «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» от 26.08.1946 г.), осуждая «безыдейные» творения режиссеров и композиторов, искажающих советскую действительность (Постановления «О кинофильме „Большая жизнь“» 4.09.1946 г., «Об опере „Великая дружба“» 10.02.1948 г.).

Критике подвергаются маститые академические композиторы за приверженность к «формализму» (Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Н. Мясковский), начинается новая волна гонений на джаз — эпоха «разгибания саксофонов» (с 1948 вплоть до 1953 г.). Ряд музыковедов дает негативную оценку джазу с позиций эстетики и искусствознания (статья 1948 г. «Вредный суррогат искусства» Г. Шнеерсона, заведующего музыкальным отделом Литмузагенства Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Показателен труд В. Городинского «Музыка духовной нищеты»,

вышедший в 1950 г., в котором автор, развивая идеи И. Сталина и М. Горького и отталкиваясь от выступлений А. А. Жданова на совещании советских деятелей музыкального искусства в январе 1948 г., определяет джаз как «музыку умственной скудости», «коктейль музыкальной сивухи, подслащенной и подкрашенной всякого рода примесями», оказывающей на человека одурманивающее воздействие [27, с. 88]. Многие джазовые коллективы переименовывают, что порой более соответствует их преимущественно эстрадной направленности. Цфасмана увольняют из оркестра Всесоюзного радиокомитета (музыканты оркестра переходят в джаз-оркестр под управлением А. Шульмана, площадкой их выступлений была гостиница «Метрополь»), он возвращается к руководству эстрадно-симфоническим оркестром в саду «Эрмитаж».

Запрещают популярные зарубежные танцы (танго, фокстроты, румбы и др.), пропагандируются бальные танцы (па-де-грасс, па-де-патинер). Джаз уходит «в подполье»: джазовые композиции начинают переименовывать в «эстрадные». Джаз можно исполнять лишь в передачах, посвященных культуре «загнивающего» Запада, или в ситуациях пародийного характера: Цфасман использовал этот прием при написании музыки к спектаклю «Под шорох твоих ресниц» Театра кукол С. Образцова.

Джазовая стилистика проникает в киномузыку: в 1949 г. выходит фильм «Встреча на Эльбе» с музыкой Д. Шостаковича, порой стилизованной под джазовую музыку (эпизод в баре с американскими военными). В записи музыки к фильму был приглашен А. Цфасман. Позднее он написал музыку к фильмам «Веселые звезды» (1954, соавтор — И. Дунаевский), «Секрет красоты» (1955). Особой популярностью пользовался его «Фокс марш» из кинофильма «За витриной универмага» (1956).

Фортепианные и ансамблевые сочинения А. Цфасмана 1950-х годов сохраняют стилистику композиций зрелого периода: безупречность аранжировки, обилие блистательных пианистических соло, гармоничность ансамблевого звучания, ювелирная отделка инструментальных партий (Фантазии на темы песен Блантера, «Танцующие пальцы», «Ожидание», «Всегда с тобой», «Веселый

вечер», «Я люблю танцевать» и др.). Оценка вклада А. Цфасмана в развитие российского джаза подтверждает установка его памятного знака на «Площади звезд» в Москве (1998).

Начальный период становления московской джазовой школы, связанный с экспериментальной деятельностью поэта, переводчика В. Парнаха, основателя Эксцентрического джаз-банда, характеризуется зарождением направления театрализованного джаза. Импульсом внедрения В. Парнахом элементов джаза в советское культурное пространство стал пережитый им в Европе эстетический шок от новизны танцевальных ритмов, непосредственности сценического поведения артистов джаз-бендов, их мгновенной художественной реакции, а также осознание артистом соответствия джазовой лексики мироощущению современного человека.

Тенденция театрализованного джаза в дальнейшем была продолжена в деятельности ленинградского оркестра «Теаджаз» Л. Утесова, часто гастролировавшего в Москве. Оркестр в выступлениях В. Парнаха и Л. Утесова играл еще не доминирующую роль, а являлся частью синтетического проекта, в котором импровизационные приемы применялись преимущественно в сфере пластики или актерской игры.

Из-за идеологического давления на советский джаз в первой половине XX в. он трансформировался в эстрадное движение, массовое, но полиморфное по уровню профессионализма и близости джазовой стилистике. Его единичные образцы представляли собой официально одобренные джазовые коллективы, где джаз вписывался в эстрадное направление своей лирической образностью и впечатлял высоким уровнем профессионализма.

Ярчайшим примером такого коллектива, сформировавшего направление инструментального джазового исполнительства в рамках отечественного джазового искусства, стал московский коллектив «АМА-джаз» А. Цфасмана.

Благодаря его деятельности по созданию оригинальных джазовых композиций начался процесс формирования отечественного репертуара у джазовых исполнителей и постепенное вытеснение развлекательной функции джаза, сближение с миром академической музыки по уровню профессионализма в сфере композиции и исполнительства.

С деятельностью джазового оркестра А. Цфасмана связано постепенное вытеснение доминирующей роли вокала и актерской игры и усиление инструментального начала в выступлениях джазовых коллективов. Композитор способствовал формированию аутоимиджа советского джаза, в котором его гетерогенное начало (метроритмические формулы американского джаза, приемы формообразования европейской академической музыки) оттеснялось национальными традициями. Мелодизм песен и оркестровых сочинений А. Цфасмана имеет характерный национальный облик, близок традициям русских народных песен, романсов, что позволило адаптировать новое джазовое искусство к слушательским ожиданиям и привычкам советского слушателя.

Для выяснения преемственности путей развития московской джазовой школы и определения новаций, продиктованных сменой идеологической обстановки в сфере культурной политики страны, необходимо обратиться к истории развития отечественного джазового искусства в эпоху «оттепели», чему и будет посвящена следующая глава исследования.

По материалам параграфа осуществлены публикации автора [83; 84].

Глава вторая

Тенденции развития московской джазовой школы в период 1950-1960-х гг.

Период «оттепели» стал временем разрушения стилевой монолитности сталинской эпохи, формирования новых ценностных ориентиров в социокультурной жизни. Характерной чертой культуры и искусства стала мозаичность, стремление к отказу от устаревших идеологем, поиску новых форм художественного самовыражения. Идея свободы в период «оттепели» приобрела масштаб социального и художественного порядка, она захватила общество и была акцентирована в системе эстетических ориентиров нового направления джазового искусства, именно с этого времени получившего название «современный джаз» (джаз модерн [modern]).

В отличие от западноевропейской культуры середины XX в., все чаще обращаясь к критике и протесту против ценностей буржуазного мира и потребительского общества, советский джаз периода оттепели для соотечественников, напротив, был выходом в западное мироощущение и буржуазность. Ярким феноменом эпохи «оттепели» стала молодежная субкультура стиляжничества, в которой нашла своеобразное воплощение джазовая эстетика.

Проведение в Москве Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 г. стало импульсом для развития отечественного джазового искусства. Смягчение идеологического давления на джазовое искусство способствовало появлению молодежных джазовых кафе, клубов, проведению джазовых фестивалей. Москва выступала в качестве ведущей площадки для фестивальных мероприятий, в которых принимали участие как коллективы традиционного джаза, так и оригинальные составы. Московская и ленинградская джазовые школы

сближались в этот период по своей направленности на развитие «мейнстримных» направлений и, в то же время, стремлении освоить авангардные композиторские техники, новаторские исполнительские приемы. Понимание специфики джазового исполнительства и необходимости профессионального образования участников джазовых коллективов способствовало активизации инициатив по созданию первых специализированных классов и отделений в музыкальных училищах, вплоть до появления отдельных средних профессиональных учреждений (Студия «Замоскворечье», Московский колледж импровизационной музыки и др.). Заслугой педагогов первых джазовых отделений стало создание не только программ по истории джазового искусства, но, что самое существенное — разработка методов развития импровизационных навыков джазовых музыкантов (Ю.П. Козырев).

2.1 Роль московских джазовых солистов и коллективов 1950-1960-х гг. в процессе институализации джаза в российской музыкальной культуре

Для характеристики культурного переворота 1950-1960-х гг. публицист-шестидесятник Эмиль Владимирович Кардин (псевдоним В. Кардин) использовал термин «эстрадизация», определяя ее в качестве культурного механизма размывания критериев «высокого» и «низкого» в искусстве, негативно оценивая устранение границ между подлинным творчеством и его профанацией, халтурой, когда в концертной программе «талант и бездарность шагают бок о бок. С истинным сатириком соседствует натужный хохмач» [44, с. 196].

Однако эстрадизация советского искусства имела и позитивную сторону: благодаря поэтическому «буму» 1950-1960-х гг., охватившему не только Москву и Ленинград, но и Горький, Свердловск, Новосибирск, широкий размах приобрела лирическая «волна», широко раздвинувшая горизонты человеческих переживаний и придавшая им глубоко личностный, и в то же время, общечеловеческий смысл. Выдающимся итогом деятельности поэтов эпохи оттепели стало обретение

невиданного ранее диапазона культурной коммуникации благодаря соединению, как отмечал И. В. Кондаков, «в “эстрадной поэзии” исповеди и проповеди, интимности интонации и глобальности обобщений; умению видеть высокое в низком, необычайное в обыденном, гражданское в личном — все это рождало особый эффект единения поэта с огромной, всесоюзной аудиторией и публичного рождения лирики — на площади, “наедине со всеми”» [52, с. 191].

Стилевая монолитность сталинской эпохи, выдвинувшей в 1930-е гг. соцреализм в качестве основного направления развития искусства, сменилась в период оттепели разнообразными ориентирами творчества, когда «на растерявшегося зрителя и читателя обрушилось западное искусство разных эпох и направлений» [16, с. 30]. Мозаичность становится качеством культуры эпохи «оттепели». Возникают космополитические идеи, попытки вписать русскую историю в общеевропейский контекст. Народы, как горячо отстаивал в дискуссиях И. Эренбург, «разделяют не мысли, а слова, не чувства, а форма выражения этих чувств: нравы, детали быта» [143, с. 112]. Для характеристики мироощущения советского человека послевоенного поколения в историографии используется понятие «воображаемого Запада» (Юрчак А.), определяемого как «придуманная ментальная конструкция» [152, с. 161], основанная на достаточно условном представлении о западной культуре, обществе и приводящая к децентрализации мира социализма внутри индивидуального сознания, к выстраиванию отношений с властью на основе конфронтаций или конформизма.

Культурным шоком поколения стали трофейные фильмы: «Серенада Солнечной долины» (1941, США, реж. Хамебрстон Б.), «Джордж из Динки-джаза» (1940, Великобритания, Варнель М.), «Девушка моей мечты» (1944, Германия, реж. Якоби Г.), повлиял на стилизм: как отмечал В. Козлов в книге «Стиляги», «мир, созданный Голливудом, оказался более привлекательным не только для американцев, но и для зрителей во всем мире, включая СССР» [51, с. 91]. Фильм «Серенада Солнечной долины» стала для Н. Левиновского, будущего основателя джаз-ансамбля «Аллегро», «лучом света» в «потемках» профессионального образования начала 1960-х гг., где полностью отсутствовали

учебные дисциплины, связанные с искусством джаза и импровизации, когда в стенах консерватории одно упоминание о джазе «считалось преступлением» [65, с. 53]. Впечатленный звучанием оркестра Гленна Миллера, Левиновский многократно смотрел фильм, чтобы запомнить свинговую манеру звучания оркестра, насладиться знаменитым миллеровским «кристалл-хорус».

Оттепель стала началом раскрепощения общества, трансформации мировоззрения человека, допускающего право на частную жизнь, на разнообразие мнений и оценок [30, с. 201]. Данный период ознаменовался специфическим преломлением джазовой эстетики в стилижничестве — молодежной субкультуре со своим сленгом, стилем одежды, музыкальными предпочтениями, поведенческими моделями. «Рок-н-ролльная культура» стала частью неофициального дискурса молодежи [35, с. 403]. Прослушивание и исполнение рок-н-ролла было проявлением «пассивного конформизма перед государственной властью, игнорирования ее идеологических моментов и одновременного вовлечения в совершенно несовместимые (с идеологией социализма) практики и действия за спиной официальной власти» [152, с. 36].

Образ стилиаги — любителя джаза — стал скандальным, провокационным социальным и культурным феноменом 1960-х гг. Яркий типаж стилиаги использовался в публицистике, ему посвящены щедро иллюстрированные советскими карикатуристами многочисленные заметки и фельетоны в периодике советских газет и журналов (сам термин «стилиаги» появился впервые в сатирическом журнале «Крокодил»). Стилиага был «идеальной эмблемой “оттепели”»: он индивидуалист, но при этом — элемент нового советского общества, которое, обретя свободу самовыражения и сорвав железный занавес, может раз и навсегда оставить позади свое тяжкое прошлое, стилиага — любимец истории: он словно завис во времени как квинтэссенция возможностей, квинтэссенция надежды» [8, с. 133]. Этот образ достаточно разработан в литературе того времени (В. Аксенов [4], В. Козлов [51], Г. Литвинов [66] и др.) Наиболее ярко — в творчестве В. Славкина, автора сборника пьес «Памятник неизвестному стилиаге» (1996, [114]) и знаменитой пьесы «Взрослая дочь

молодого человека» (1979, [113]). Эта пьеса до сих пор вызывает интерес режиссеров. Показательна постановка в театре «У Никитских ворот» (2019 г.). Режиссер постановки — М. Розовский, свидетель тех времен, с 1958 г. являвшийся руководителем Эстрадной студии «Наш дом» при Московском университете. На предпремьерном показе он поделился воспоминаниями о тех годах, исполнил один из джазовых стандартов, продемонстрировал кадры кинохроники, снятые в гастрольных поездках «Нашего дома» по стране, которые помогли зрителям ощутить творческую атмосферу шестидесятых годов.

Не обладая протестным потенциалом, масштабами и степенью социокультурного влияния контркультуры, стилиажничество, тем не менее, способствовало формированию новых типажей персонажей, новых сюжетных мотивов и образов, которые станут востребованными на рубеже XX-XXI вв. В фильме «Стиляги» (2008) образ молодых бунтарей, по мнению режиссера и сценариста В. Тодоровского помогает раскрыть идею о «вечной потребности человека быть свободным. Быть не таким, как все. Идти против течения» [174]. Имидж «стиляг из Москвы» (название шестого альбома группы «Браво», запись 1990, выпуск 1991 г.) стал ведущим в творчестве коллектива и его солиста В. Сюткина.

Одним из перспективных направлений изучения социологических и психологических аспектов восприятия джаза является архетипический маркетинг. По мнению А. Э. Соловьева, джазового трубача, выпускника философского факультета МГУ, ведущего джазовых программ на радиостанции «Эхо Москвы», обращение к понятию бренда позволяет сдвинуть оптику исследовательского взгляда и увидеть в джазе реализацию определенных ожиданий аудитории, обладающей специфическим комплексом поведенческих стереотипов, реакций и ценностей [171]. В авторитетном труде М. Марка и К. Пирсона «Герой и Бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов», основанном на положении К. Г. Юнга, что архетип — это не конкретный образ, а тенденция к формированию репрезентации мотива, излагается концепция о корреляции архитектоники и семантики художественных произведений с системой архетипических образов.

Авторы приводят классификацию из 12 основных архетипов (Творец, Заботливый, Правитель, Шут, Славный малый, Любовник, Герой, Бунтарь, Маг, Простодушный, Искатель, Мудрец) [69, с. 26].

Для объяснения тенденции стилевой трансформации советского джаза в период 1950-1960-х гг. воспользуемся идеями из области архетипического маркетинга. Историю джаза можно рассмотреть с позиций динамики архетипических ориентиров. Джаз эпох диксиленда и свинга нес гедонистическую, развлекательную функцию и репрезентировал образы, соответствующие архетипам Шута, Простодушного и Любовника. Как отмечает А. Соловьев, «на границе между классическим (традиционным) и современным джазом появляется тень Искателя, Творца и даже Бунтаря (ранний би-боп и прогрессив, а также экспериментальный кул и «третьего течения» [third stream])» [171].

В период оттепели идея свободы и творческого раскрепощения нашла свое художественное воплощение в новом направлении джазового искусства — «современном джазе» (джаз модерне [modern]). В классическом джазе идея свободы была сбалансирована условиями коммуникации, солирующие партии способствовали решению творческих задач ансамблевого звучания. Вертикаль коммуникационных проекций в классическом джазе преобладала над горизонталью. В современном джазе наметилась тенденция переменного лидерства, креативного взаимодействия солистов, чьи соло выделяются в пространстве ансамблевого звучания и образуют многочисленные коммуникативные пирамиды (наиболее ярко она проявится в стиле фри-джаз [free jazz]). В данном случае горизонталь коммуникационных проекций начинает преобладать над вертикалью, оказывая на общую архитектуру порой деформирующее и разрушительное влияние.

Отличительной чертой советского джаза периода оттепели от западноевропейской культуры середины XX в. стало отсутствие протестного начала. Свойственное для деятелей западноевропейского музыкального искусства середины XX в. критическое, а часто и протестное отношение к буржуазным

ценностям [14, с. 18] постепенно вытеснялось. Напротив, джаз воспринимался как средство возможного сближения с западной культурой. Характер восприятия культурного явления в данном случае был обусловлен его компенсаторными предпосылками: как отмечали М. Марк и К. Пирсон, «несбывшиеся желания могут привести к тому, что люди будут реагировать на более глубоком уровне на то, по чему они тоскуют, а не на то, что у них уже есть» [69, с. 73].

Джаз внес свою лепту в раскрепощение общественного сознания: прежде запретные явления (джаз, Пикассо, Антониони, Хемингуэй) проникали в советскую культуру и создавали противовес идеологии и политике СССР, напоминали о тех скрытых резервах, которыми уже обладала отечественное искусство.

Казалось, что время гонений на джаз должно было завершиться. Однако нарочитая деидеологизация джаза воспринималась зачастую как оппозиция и отторжение идеалов советского общества. Эту сторону официального отношения к джазу раскрыл писатель, драматург, сценарист В. П. Аксёнов, судьба которого была тесно связана с джазовой музыкой: он был восторженным слушателем концертов оркестра О. Лундстрема, стилижничал в Ленинграде. В творческом наследии писателя содержится ряд статей и повестей, посвященных анализу джазового движения, осмыслению эстетики российского джаза: статья «Простак в мире джаза» (1967), повести «Звездный билет» (1961) и «В поисках грустного бэби» (1987), роман «Ожог» (1975). Используя антитезы «железный занавес — свобода», писатель выделяет особую значимость джаза для его современников: «Для моего поколения русских американский джаз был безостановочным экспрессом ночного ветра, пролетающего над верхами "железного занавеса"... Перенесясь в Европу, особенно в ее восточную часть, джаз становился чем-то большим, чем музыка, он приобрел черты идеологии, вернее, антиидеологии» [5, с. 112]. Джаз разрывает идеологические оковы, так как его духовной основой является свобода: «Почему нацисты и коммунисты ненавидели джаз? — размышлял В. Аксёнов. — Может быть, из-за склонности к импровизациям? Джаз приходил к нам с Запада, он читался в контексте какой-то смутной свободы. Он

был запретным плодом. Играть и любить джаз было, кроме наслаждения, ещё и сопротивлением» [5, с. 114].

Современник и участник джазового движения 1950-х гг. В.П. Аксёнов в романе «Ожог» создает образ джазового музыканта саксофониста Самсона Саблера, прототипом которого, по мнению биографа писателя, стал не только сам литератор («Если бы Вася не стал писателем, то явно бы стал играть джаз» [100, с. 98]), но и его друг, саксофонист Алексей Козлов. В финале романа выступление группы Саблера прерывают дружинники [4, с. 429], словно отражение эпизода биографии писателя, когда в начале 1970-х гг. был сорван вечер писателя в Центральном Доме литераторов именно в момент выступления джазового саксофониста А. Козлова [100, с. 189]. Для него джаз — это «больше, чем стиль, это образ жизни. Не может быть джаза без драйва, без синкопы, без импровизации. Но всё это — лишь музыкальные способы выразить главное — нонконформизм как художественный и — шире — жизненный принцип» [50, с. 39].

Сила идеологического воздействия на советское джазовое искусство в период 1960-х гг. обусловлена не только тем, что к нему охладел Н. Хрущев, но и проблемами, связанными с первыми эпизодами внезапной эмиграции джазовых музыкантов в период гастрольных зарубежных поездок. Оставшихся в Японии и вывезенных позднее в США саксофониста Б. Мидного и контрабасиста И. Беруштитса клеймили советские газеты (статья «Вот кто будет играть в их джазе» Т. Тэсс, 1964). Позднее страну покинули В. Пономарев, Р. Кунсман, Н. Левиновский и многие другие. Причины эмиграции — предельная сложность занятий джазовым исполнительством в СССР — не освещались. Создавалась сложная ситуация для тех, кто остался в стране: каждая книга, статья, написанная бывшими советскими музыкантами и вышедшая за рубежом, ударяла по тем, кто пытался развить отечественное джазовое искусство. «Нам говорили, — вспоминал А. Козлов, — вот вы заодно с ними. И перекрывали кислород» [50, с. 40]. Джазовое исполнительство не считалось профессией в советской действительности. Как отмечал джазовый трубач В. Пономарев, звезда кафе

«Молодежное», перед отъездом в США, «я просто хочу оставаться с этой музыкой, чем бы мне это в будущем ни грозило» [104, с. 47].

Западная музыка, как отмечает искусствовед, критик Т. Чередниченко, во многом способствовала формированию идентичности послевоенного поколения [134, с. 72]. Однако необходимо также учитывать вопросы национальной и региональной идентичности, повлиявшие на формирование советской культуры и искусства. Подчеркивая, что «джаз — это интернациональное искусство» [3, с. 75], В. Аксёнов между тем размышлял об аутоимидже советского джаза, находя его корни в классической русской литературе, в творчестве Ф. Достоевского: «Фольклор вовсе не обязателен для того, чтобы играть по-русски. Нужно просто быть русским в душе, глубоко чувствовать дух России, и тогда будет русский джаз. Вы спрашиваете, почему драматизм, надрыв, меланхолия? Потому что русский джаз идёт от Достоевского» [3 с. 114]. «Стиляга» А. Козлов вторил своему другу Аксенову, отмечая, что увлечение американской музыкой не означало низкопоклонничества, параллельно у артиста шел процесс изучения русского фольклора, православных духовных традиций [50, с. 50].

Импульсом для развития джазовой культуры в России стал «прорывной» 1957 г. — год проведения в Москве 6-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Помимо оркестра М. Леграна свои программы демонстрировали диксиленд «Южный крест» (Австралия), группа «Нью-Орлеан Рома» (Италия), джазовый секстет под управлением К. Комеды (Польша), джазовый квартет под управлением Г. Ормслева (Исландия) и др. Значительный вклад в совершенствование отечественного джазового исполнительства в этот период внесли джазовые радиопередачи «Голоса Америки». После падения «железного занавеса» в СССР стала просачиваться зарубежная литература, для музыкантов — ноты, которые распространялись небольшими тиражами самиздатовским способом. Все эти факторы в сумме создали условия для джазового «бума» 1960-х гг.

Московские коллективы добиваются значительных успехов на джазовых фестивалях. Серебряную медаль на фестивале 1957 г. завоевал джаз-оркестр

Центрального Дома работников искусств (ЦДРИ) Ю. Саульского, продемонстрировавший высочайший уровень исполнительского мастерства. Юрий Саульский, выпускник теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, продолжил линию А. Цфасмана по критериям исполнительского профессионализма среди своих оркестрантов. Фестивальное выступление 1957 г. оркестра Ю. Саульского, между тем, было отмечено критикой в газете «Советская культура». Авторами статьи в деятельности молодежного оркестра ЦДРИ был выявлен «пагубный пример утери самостоятельности», подвергнут критике «вызывающий» внешний вид оркестрантов: «мы с отвращением наблюдаем за длинноволосыми стилистами в утрированно узких брюках и экстравагантных пиджаках» [106, с. 112].

В рамках Всемирного молодежного фестиваля 1957 г. стихийно сформировался джазовый конкурс с обилием импровизационных программ, в которых принимали участие небольшие коллективы. Среди российских малых ансамблей выступали в основном прибалтийские коллективы: ансамбль «Метроном» (Таллин) и Молодежный секстет рижского радио. Это неслучайно: Москва, Ленинград и столицы прибалтийских республик в период оттепели выступают в качестве центров развития джаза.

Доминирование в джазовой музыке небольших по составу участников коллективов стало результатом тех изменений, которые произошли в американском и европейском джазе 1940-1950-х гг. Ведущей тенденцией этих десятилетий развития джазовой исполнительской культуры стало стремление к совершенствованию технических и выразительных возможностей всех инструментов ансамбля, прежде всего, при помощи расширения возможностей использования художественного потенциала солирующих партий. С появлением небольших джазовых коллективов в Москве (оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова) и Ленинграде (оркестры В. Романенко, Р. Вилкса, С. Пожлакова) данная тенденция постепенно стала проникать и в советскую музыкальную культуру. Позднее, уже в начале XXI в., эту тенденцию выразил Борис Фрумкин, отмечавший, что единственно ценной мотивацией для джазового музыканта в его

исполнительской деятельности является не финансовая прибыль, а возможность игры соло: «если он сидит в оркестре и не играет соло — ему неинтересно жить: юность, часы занятий — бессмысленно потраченное время, которое оказывается никому не нужным... Я считаю, ребята должны играть на концертах столько соло, сколько они хотят. Тогда они могут дышать!» [цит по: 106, с. 109].

Помимо тенденции к расширению сольных разделов в ансамблевом джазовом музицировании, важной тенденцией времени было развитие инструментального джаза. Благодаря приезду в СССР на гастроли американских джазовых коллективов (оркестра Бенни Гудмена в 1962 г., септета Э. Хайнза в 1966 г., джаз-оркестра Иллинойского университета в 1968 г.) советские музыканты составили более адекватное представление о современном состоянии джазового искусства. Прежде всего, очевидна была специфика американского джаза, в котором доминировала инструментальная сфера. Оркестр А. Цфасмана в основном делал записи на грампластинки и выступал на радио, а в публичной среде ситуация была иная: к началу 1950-х гг. множество джазовых коллективов, выступавших в домах культуры, ресторанах, парках, являлись, по сути, аккомпанирующим составом для выступления вокалиста. Теперь же появилась плеяда музыкантов, хорошо чувствующих стилистику джазового оркестрового звучания.

Среди джазовых деятелей, способствовавших в этот период развитию московского и — шире — советского джаза выделялся, прежде всего, Эдди Рознер — бендлидер, великолепный трубач, с 1940 по 1947 г. возглавлявший государственный джаз-оркестр Белорусской ССР, а с 1954 г. по 1971 г. руководивший эстрадным оркестром при Мосэстраде. Именно в его оркестре были подготовлены молодые джазовые музыканты, чья деятельность вошла в историю как «джазовый взрыв» 1960-х гг. [65, с. 107]. Московскую школу рознеровского оркестра прошли такие выдающиеся джазовые музыканты как Ю. Саульский, В. Терлецкий, А. Герасимов, Д. Голощекин и др. [37, с. 122].

Мощным импульсом для развития московской школы инструментального джаза стал приезд в столицу Эстрадного оркестра под управлением Олега

Лундстрема. Этот оркестр выделяли из числа подобных коллективов исполнительское мастерство. Меткую характеристику джазовых коллективов 1960-х гг. дал Ю. Чугунов: он отмечал, что редкие советские джазовые коллективы полностью состояли из музыкантов-профессионалов, чаще всего это были «паноптикумы»: «скромные и не очень скромные гении, тихие алкоголики и скандалисты, непомерно тщеславные певцы, рабочие сцены с задатками клоунов, интеллигенты и психи, работяги от “сохи”, держащие в руках вместо сохи тромбон или саксофон» [138, с. 54].

Отличительной чертой оркестра О. Лундстрема было преобладание инструментальных композиций в репертуаре. Даже при введении песенных или танцевальных номеров выступления оркестра не превращались в театрализованные действия. «Шанхайский» состав оркестра (И. Лундстрем, А. Котяков, И. Горбунцов, Г. Осколков, А. Гравис, З. Хазанкин) постепенно дополнялся молодыми исполнителями (В. Гусейнов, К. Носов, Г. Гаранян, Г. Гольштейн, А. Зубов, С. Григорьев, В. Садыхов, С. Терентьев, М. Окунь и др.). О популярности оркестра свидетельствует факт его приглашения для озвучивания кинофильма «Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов).

Особый колорит оркестровому звучанию придавали аранжировки рижанина В. Долгова, продолжительное время сотрудничавшего с О. Лундстремом. Для стиля аранжировок В. Долгова характерны не диалоги или переключки групп оркестра, а принцип сквозного развития материала, основанного на разнообразных полифонических приемах, оригинальные тембровые сочетания, наложения пластов оркестрового звучания.

Помимо переехавшего в Москву Эдди Рознера и Олега Лундстрема перечислим столичные инструментальные коллективы, развившие культуру инструментального исполнительства: диксиленд В. Рубашевского, пианиста, выпускника Московской консерватории (Г. Домани, А. Алчеев, А. Абрамов, З. Шихалиев, В. Глабас), диксиленд В. Грачева, диксиленд А. Мелконова и легендарная «Восьмерка ЦДРИ» (К. Бахолдин, В. Зельченко, Э. Дибай,

Г. Гаранян, А. Зубов, А. Гореткин, И. Берукштис, Ю. Рычков), вошедшая позднее в джаз-оркестр ЦДРИ Ю. Саульского.

Репертуарная политика джазовых коллективов 1950-1960-х гг. базируется на сохранении, с одной стороны, академических традиций русской композиторской школы (использование жанра фантазий) и академической исполнительской культуры, предполагающей высочайший профессионализм и виртуозность участников музыкального коллектива, а, с другой стороны, сохранении эстрадной направленности концертных программ: «Фантазия на темы песен И. Дунаевского» в аранжировке Ю. Саульского, «Фантазия на темы песен братьев Покрасс» Ю. Саульского, «Фантазия на темы песен Вано Мурадели» В. Терлецкого, «Фантазия на темы песен В. Соловьева-Седого» В. Старостина и др.)

Другой пласт исполняемых и популярных в этот период сочинений — зарубежная джазовая классика. Высокий профессиональный уровень столичных джазовых коллективов позволял не только «снимать» на слух композиции с радиоэфиров и магнитофонных записей, но и дополнять их оригинальными приемами оркестровки и аранжировки. Московские и ленинградские джазовые оркестры выделялись оригинальностью интерпретаций композиций Х. Силвера (оркестр О. Лундстрема), Р. Фланагана и А. Шоу (оркестр Л. Утесова).

Благодаря деятелям московской композиторской школы пополняется в этот период оригинальный джазовый репертуар. Композиции Юрия Саульского и Андрея Эшпая стали «золотым фондом» отечественного джазового искусства. Самые известные джазовые композиции Ю. Саульского: Каприччио для 4-х саксофонов, Элегия, Баллада для саксофона-тенора, сюита для джаз-оркестра с хором к спектаклю «Вся королевская рать». Наиболее популярные джазовые композиции А. Эшпая: «Движение», «Allegro con brio», Прелюд и др. Многие песни из обширной киномузыки А. Эшпая стали основой джазовых обработок («А снег идет..», «Что знает о любви любовь» и др.).

1950-е гг. стали временем развития творческих импульсов, приведших к появлению «третьего течения», объединяющего традиции академического

искусства с приемами поп-музыки, джаза [135, с. 18]. Истоки этого явления мы обнаруживаем в европейском и американском музыкальном искусстве первой половины XX в. [109, с. 73]. Многочисленность эпизодов введения элементов джазовой стилистики в сочинения авторов академической композиторской школы становится маркером популярности джаза не только среди публики, но и в их среде: «Golliwog's кэйк-уок» (1908) К. Дебюсси, Соната № 1 (1909) и Соната № 2 «Конкорд, Массачусетс, 1840–1860» (1909–1915) Ч. Айвза, фокстрот «Прощай, Нью-Йорк» (1920) Ж. Орика, «Рэгтайм парохода» из балета «Парад» Э. Сати (1916), Камерная музыка № 1 (1921) и в Сюита для фортепиано «1922» (1922) П. Хиндемита, Концерт для фортепиано (левой руки) с оркестром № 2 ре мажор (1929-1930) и Соната для скрипки и фортепиано № 2 (1923-1927) М. Равеля, цикл «Три рэг-каприччио для фортепиано» (1922) и сюита «Карнавал в Новом Орлеане» (1947) Д. Мийо, в «Шесть джазовых эскизов» (1927) и джаз-оратории «Королевский дуб» (1930) Э. Шультхоффа, «Прелюдия, fuga и риффы» для кларнета и инструментального ансамбля (1949) Л. Бернштейна и др. В 1958 г. Г. Шулер, стремившийся объединить джаз с традициями академической музыки, создает группу «Jazz and Classical Music Society». Революционным казалось в то время даже прием введения в ансамбль, состоящий из музыкантов с консерваторским образованием, ритм-группы, создающей эффект «ритмизации классики», усиленной артикуляции метроритмических рисунков (вокальная группа «The Swingle Singers», Трио Ж. Лусье). Более глубоким проникновением в образно-эмоциональное содержание оригинального текста демонстрируют аранжировки выдающихся Джарретт, Ч. Кория, Р. Уолдман, Ф. Херш).

Джазовые идиомы (импровизационность, характерная оркестровка, ритм и интонационная сфера) проникают и в сочинения русских и советских авторов [55, с. 63]. Среди наиболее известных произведений такого рода отметим Рапсодию на тему Паганини С. В. Рахманинова, Рэгтайм из «Истории солдата» (1918), Рэгтайм для одиннадцати инструментов (1918), Piano-Rag-Music (1919) и «Ebony Concerto» (1940) И. Ф. Стравинского, фокстрот «Таити-трот» (1928) и Сюиту для джаз-оркестра № 1 (1934) Д. Д. Шостаковича, Концерт для фортепиано с оркестром

№ 2 (1966) Р. К. Щедрина, Симфония № 1 (1969-1972) А. Г. Шнитке, “Пять историй о господине Кёйнере по Бертольду Брехту” (1966) и Концерт для фортепиано с оркестром (1974) Э. В. Денисова. Как отмечал А. В. Чернышов, «в 50-е годы прошлого столетия очень ярким явлением в европейской и американской культуре стало так называемое “третье течение”, где джазовая и академическая традиция слились в единое концептуальное целое» [135, с. 18].

Ярким представителем «третьего течения» в советской музыке второй половины XX в. становится композитор и пианист Николай Гиршевич Капустин (род. 22.11.1937 г. в селе Горловка, УССР), выпускник московской консерватории (класс А. Б. Гольденвейзера). Благодаря дружбе с А. Михалковым, композитор имел возможность в 1950-е гг. слушать на даче друга «Голос Америки» и передачи с выступлениями К. Бэйси, Г. Миллера, Л. Армстронга [21, с. 445]. Еще во время учебы в консерватории музыкант подрабатывал написанием аранжировок для биг-бэндов.

В качестве джазового музыканта Николай Капустин дебютировал в оркестре ЦДРИ под руководством Ю. Саульского на Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве (1957), исполнив своё первое сочинение — «Концертино» для фортепиано с оркестром соч. 1. С 1961 по 1972 гг. Капустин работал штатным пианистом в оркестре Олега Лундстрема, с 1972 по 1977 гг. — в оркестре «Голубой экран», выступая также в составе Государственного симфонического оркестра кинематографии, участвуя в записях киномузыки до 1984 г. Музыкант отмечал, что годы работы в оркестре О. Лундстрема стали его «второй консерваторией» [159], в которой он в результате создания множества аранжировок и игры на слух постиг тонкости джазовой стилистики, многообразия приемов импровизации [147, с. 60].

В эти же годы Капустин начал активную композиторскую деятельность. За время работы в оркестре Олега Лундстрема им было написано немало произведений, самые значимые из которых: Первый фортепианный концерт (1961), Вариации для фортепиано и джаз-бэнда соч. 3, Хорал и fuga для джаз-бэнда соч. 4, Пьеса для трубы и джаз-бэнда соч. 5, «Rosemaria Fantasia» для

струнного ансамбля и джаз-бэнда соч. 6, «Токката» соч. 8, «Аквариум — блюз» соч. 12. Сочинения Капустина стилистически близки джазу (джазовая гармония, характерный метроритм и т.д.), при этом композитор использовал принципы формообразования, почерпнутые как из джазовой, так и из академической музыки: импровизационные разделы включаются в типичные для нее формы (трехчастные, сонатного *allegro*) [149, с. 32]. Композитор фиксировал все элементы импровизационных разделов, что не умаляет общего ощущения от музыки Н. Капустина как живой и непосредственной [39, с. 6].

Проведенное в рамках данного параграфа исследование позволило выявить типологическую близость московской и ленинградской джазовых школ, определить ведущие тенденции их развития:

1) дополнение гедонистической, развлекательной функции джазового искусства эпох диксиленда и свинга бунтарской, протестной тематикой, выдвижение идей свободы как доминирующих в системе эстетических ориентиров нового направления джазового искусства — «современного джаза» (джаз *modern*);

2) преломление эстетики джаза в молодежной субкультуре стиляжничества, в которой джаз понимался, прежде всего, как выход в буржуазность и способ приобщения к американской культуре. Негативным следствием выдвижения джаза в качестве музыкального ориентира представителей этой молодежной субкультуры стало сужение и стереотипизация слушательских ожиданий. Позитивным последствием популярности джаза у стиляг стало появление новых артистических типажей, тем и образов, не теряющих своей значимости на рубеже XX-XXI вв.

3) трансформация стратегий ансамблевого взаимодействия, укрепление тенденции переменного лидерства, креативного взаимодействия солистов, чьи соло выделялись в пространстве ансамблевого звучания и образовывали многочисленные коммуникативные пирамиды (наиболее ярко она проявится в стиле *free jazz*). Негативным результатом усиления горизонтали над вертикалью коммуникационных проекций стала деформация архитектоники музыкальной

композиции. Естественным следствием увеличения в джазовой композиции импровизационных сольных разделов явилось доминирование в джазовой среде небольших коллективов.

По материалам параграфа осуществлены публикации автора [168].

2.2 Значение московской джазовой школы в развитии фестивального движения и джазового образования 1950-1960-х гг.

Джазовое движение в СССР в период оттепели считалось, по преимуществу, молодежным. Показательно, что на рубеже 1950-1960-х гг. в стране появляется множество молодежных клубов и молодежных джазовых кафе, давших импульс развитию отечественного джазового исполнительства: сначала в Ленинграде (джаз-клуб «Д-58», кафе «Буратино», «Белые ночи»), потом в Москве (кафе «Молодежное», «Аэлита», «Синяя птица», «Романтики»), Новосибирске (кафе «Квадрат»). Инициатива появления молодежных кафе исходила от партийного руководства. После поездки в Германию А. Микояна, первого заместителя председателя Совета министров СССР, им было выдвинуто предложение организовать в стране молодежные кафе с целью организации культурного досуга. В кафе были предусмотрены сцены и, как правило, рояль. Доминировал в культурной программе молодежных кафе джаз, поэтому их часто неприкрыто называли джазовыми [106, с. 142].

В Москве первые кафе «Аэлита», «Молодежное», «Печора» выстраивали своеобразную географию перемещений джазовых коллективов, сменяющих друг друга порой в течение одного вечера. Улица Горького (Тверская, среди поклонников джаза — «Бродвей», или просто «Брод» [106, с. 142]) стала своеобразным подобием нью-йоркской манхэттенской «52-ой улицы» 1940-х гг., в клубах и барах которой собирались джазовые музыканты разных поколений и именно там сформировались новые эстетические критерии джаза и стилевые детерминанты его нового направления — бибоп. Именно в таких кафе и

небольших клубах в 1940-е гг. американские музыканты, отыграв на танцплощадках излюбленную публикой танцевальную программу, проводили джем-сешн, из которых потом вырос бибоп, или просто «боп». В конце 1960-х гг. в Москве джазовой Меккой становится джаз-клуб в кафе «Печора», открытом в новопостроенных домах на Калининском проспекте (1969, ныне ул. Воздвиженка — Новый Арбат). Сверхпопулярность джаз-клуба у молодежи стала результатом цикла концертов блистательного по уровню исполнительского мастерства коллектива А. Козлова.

Новое направление выделялось от композиций «эры свинга» новациями в мелодике, ритмике, гармонии, обилие сольных эпизодов способствовало самораскрытию музыканта. Вырос авторитет музыканта, самовыражающегося через импровизацию, демонстрирующего в полной мере смелость мелодических и ритмических решений, творческую фантазию, исполнительское мастерство. Ее приоритетное значение обусловило сдвиг в восприятии публикой джазовых музыкантов: начиная с 1940-х гг. в американском и европейском джазовом искусстве отмечается «восхищенно-уважительное отношение к свободе творческого мышления» исполнителя [128, с. 83]. Однако самое существенное в процессе трансформации джазового искусства — это тенденция интеллектуализации джаза: это уже была музыка, под которую не обязательно танцевать, ее надо слушать. Джазмен А. Козлов вспоминал, что музыканты, выступающие в кафе «Молодежное», специально нанимали дружинников, которые усаживали на место пытающихся потанцевать слушателей, ломая их стереотипы восприятия джаза и объясняя, что «под эту музыку танцевать нельзя» [50, с. 159].

Интеллектуализация процесса восприятия джазовой музыки стала важной тенденцией времени, породившей серьезный сдвиг в отечественной культуре. Его результатом в дальнейшем станет полная институализация джаза в российской музыкальной культуре, его гармоничное сосуществование со сферами академической и массовой музыки, внедрение в область музыкальной педагогики.

Однако на рубеже 1950-1960-х гг., как отмечал В. Фейертаг, «музыкальная жизнь страны стала жертвой двойной морали» [126, с. 166]: творческая деятельность московских джазовых коллективов, выступавших в молодежных кафе, с разной степенью жесткости курировалась представителями секторов культуры отделом агитации и пропаганды МГК ВЛКСМ. На зарубежные гастроли выпускали «проверенных» музыкантов. В частности, участником пражского фестиваля 1965 г. стал квартет Г. Гараняна, больше никогда не выступавший в этом составе, так как в него входили музыканты совершенно разных сфер деятельности: экономист Н. Громин (гитара), а также игравшие по ресторанам А. Егоров (контрабас) и В. Буланов (барабан).

На официальном уровне мы обнаруживаем достаточно красноречивое замечание, ставшее результатом обсуждения на Пленуме правления Союза композиторов СССР в 1962 г. деятельности молодежных импровизационных джазов, имеющих широкую аудиторию с выводом о том, что они, работающие без всякой критики, но и без поддержки, все же «отвечают реально существующим запросам» [57, с. 73].

Куратором московского джазового движения в МГК ВЛКСМ в 1960-1970-е гг. был известный «джазовый функционер» Ростислав Винаров, отличавшийся от своих коллег в регионах лояльностью и большой симпатией к джазу. Винаров принимал деятельное участие в открытии московских джазовых клубов, в организации московских джазовых фестивалей. Позднее, в 2011 г., его архив попал в Российский центр изучения джаза (РЦИД) с множеством уникальных фотографий.

Малочисленность молодежных кафе и джазовых клубов не позволяла широкой публике услышать новинки джаза, познакомиться с творчеством разнообразных джазовых коллективов. Такую возможность предоставляли, преимущественно, джазовые фестивали 1960-х гг., по итогам которых огромными тиражами выпускались долгоиграющие пластинки («Джаз-65», «Джаз-66») с записями лучших советских коллективов.

Отметим специфические репертуарные требования, которые существовали на джазовых фестивалях (их соблюдение обеспечивало возможность участия): 80% — сочинения отечественных композиторов, 20% — композиции зарубежных авторов. Положительным эффектом этой репертуарной политики стало появление оригинальных джазовых композиций советских авторов. Наибольшей популярностью среди слушателей пользовались исполненная на московском фестивале-конкурсе «Прослушивание молодежных музыкальных ансамблей» 1962 г. композиция «Господин Великий Новгород» А. Товмосяна. Это сочинение А. Баташов назвал «первой удачной русской джазовой темой» [9, с. 55], соединяющей стилистику блюза и русских плясовых песен, с введением колоритного перезвона колокольчиков в начале и финале сочинения. Показательно, что композиции А. Товмосяна исполнялись выдающимися зарубежными музыкантами, в частности, трубачом Нэтом Эдерли на передачах Уиллиса Кановера и Марии Салиберти (на русском языке) [65, с. 70]. Позднее завоевали слушательскую популярность «Баллада» Г. Гараняна и блюз «Когда не хватает техники» К. Бахолдина, исполненные на фестивале «Джаз-65».

Московские и ленинградские джазовые коллективы 1960-х гг. сближаются по общей направленности творческой деятельности в следовании, с одной стороны, «мейстриму» [62, с. 108] путем развития уже апробированных у слушателей направлений, а, с другой стороны, в стремлении внедрить экспериментальные исполнительские приемы и композиторские техники. Наиболее яркими представителями этих двух направлений в рамках московской джазовой школы 1960-х гг. были А. Товмосян и ленинградец, выпускник Московской консерватории (класс композиции А. Хачатуряна) Герман Лукьянов. Выдающийся трубач А. Товмосян блистательно импровизировал на инструменте, демонстрируя виртуозную технику, мелодический дар, великолепное владение джазовой фразировкой и специфическими исполнительскими приемами («тейч-штрих», «проглоченные звуки» и проч.). Его технику А. Баташев сравнивал с манерой К. Брауна и Л. Моргана, признавая равновеликость артистического дарования музыканта и его американских коллег [9, с. 80]. Лукьянов также как и

А. Товмосян обращался к фольклорным материалам (напевам, наигрышам) в процессе создания авторских композиций («Крестьянская свадьба», «Частушки», «Третий день ветер» и др.), но больше экспериментировал с ритмом, метром, ладами. А. Товмосян, А. Козлов, Н. Громин и другие яркие представители московской джазовой школы демонстрировали на фестивалях зарубежным коллегам свежесть и композиционную стройность оригинальных композиций, достижение высочайшего уровня профессионализма, огромный потенциал советского джаза в развитии мирового джазового искусства.

Москва в этот период стала ведущей площадкой по проведению джазовых фестивалей: в ней их было проведено пять (1962, 1965, 1966, 1967 и 1968 гг.), в Ленинграде — два (1965, 1966 гг.). Если в Москве на фестивалях приветствовались разнообразные джазовые направления (в программе фестиваля 1966 г. есть свинг, бибоп, диксиленд, фри-джаз, кул), оригинальные составы (Трио флюгельгорниста Г. Лукьянова дополнялось пианистом Л. Чижиком и барабанщиком В. Васильковым), то в Ленинграде фаворитами фестивалей становились коллективы традиционного джаза («Ленинградский диксиленд», «Гамма-джаз», ансамбль «Нева», биг-бэнд В. Сегала, трио Д. Голощекина и др.). Внефестивальные выступления Ленинградского оркестра под руководством Иосифа Вайнштейна отличались не столько новациями в плане стилистики, сколько «фирменным» репертуаром: помимо композиций отечественных авторов и оригинальных аранжировок их мелодий (специальный приз ленинградского джазового фестиваля 1966 г. был вручен Г. Гольштейну за аранжировки песен А. Петрова «Я шагаю по Москве» и «Где же тут любовь» А. Эшпая), музыканты блестяще «снимали» с пластинок или магнитофонной ленты оркестровку и аранжировку популярных композиций в исполнении ведущих американских и европейских оркестров, стремясь и в своей игре сохранить стилистику их звучания.

Концертные программы оркестра О. Лундстрема 1960-х гг. (в названии которых зачастую отсутствовало слово «джазовые», но записи на грампластинки демонстрируют джазовую специфику исполнительства: двойной альбом «Памяти

музыкантов», посвященный Г. Миллеру и Д. Эллингтону, пластинка «В наше время» и др.) способствовали увлечению региональной молодежи джазовым искусством и появлению новых джазовых биг-бэндов, специализирующихся на инструментальном джазе и исполнении свинговых композиций: Приокского / Тульского эстрадного оркестра Анатолия Кролла (1963), Концертного эстрадного оркестра Гостелерадио под руководством Вадима Людвиковского (1966-1973 гг., ансамбль Людвиковского разогнал в 1973 г. новый председатель Гостелерадио Сергей Лапин) и ВИО-66 Юрия Саульского (1966).

Концертный эстрадный оркестр Гостелерадио под руководством Вадима Людвиковского имел не только «звездный» состав музыкантов (Г. Лукьянов, Г. Гольштейн, А. Зубов, В. Чижик, Б. Фрумкин и др.), но и то качество ансамблевого звучания, которое выделяло его из многих коллективов. Известно, что Дюк Эллингтон, побывавший во время гастролей на репетициях коллектива Людвиковского, сделал вежливый комплимент, сказав: «Я жалею, что это не мой оркестр» [65, с. 116].

Коллектив «ВИО-66» («Вокально-инструментального оркестра-66») Ю. Саульского, этого выдающегося деятеля российской культуры («министра джаза», как его шутливо называли коллеги [106, с. 120]) добился наибольшего успеха на московском джазовом фестивале 1966 г. за счет уникального состава исполнителей-виртуозов, ставших впоследствии «звездами» российского джаза (И. Бриль, А. Козлов, Ю. Чугунов, А. Соболев). «Костяк» ансамбля составлял квартет И. Бриля, в который помимо лидера входили барабанщик В. Журавский, а также выпускники Академии имени Гнесиных пианист И. Бриль и контрабасист А. Соболев. Аранжировки Ю. Саульского и его ассистента композитора А. Мажукова часто основывались на сопоставлении туттийного и ансамблевого звучания (начальный и финальный раздел исполнял весь оркестр, в середине на фоне ансамблевой фактуры выпукло выделялись линии солирующих партий рояля, саксофона, контрабаса).

Состав коллектива «ВИО-66» был необычным, экспериментальным: помимо инструментальной группы в ней принимал участие вокальный октет,

выполнявший функции дополнительной инструментальной группы. Вокалисты исполняли скэт, переходя от развернутых мелодических эпизодов к фоновому звучанию во время инструментальных соло. Подобная практика введения вокальной группы в оркестровую партитуру присутствовала в оркестре М. Леграна, чисто вокальные джазовые ансамбли принимали участие в российских фестивалях (ленинградский секстет Г. Зарха) и концертных программах (азербайджанский вокальный квартет «Гая» — в программах оркестра О. Лундстрема). Между тем коллектив Саульского отличался от зарубежных аналогов неповторимым исполнительским обликом, формируемым оригинальными находками в области тембровых красок, рафинированными инструментальными соло и гармонически сложными вокальными эпизодами.

ВИА-66 Ю. Саульского отличались оригинальностью джазовых аранжировок зарубежной классики (тем М. Дэвиса и Н. Эддерли), но — прежде всего — опорой на оригинальные композиции, автором которых был руководитель коллектива. За пять лет деятельности ансамблем было подготовлено три оригинальные концертные программы, на фирме «Мелодия» записаны две грампластинки (1969). Между тем слушательские ожидания стали поводом для корректировки состава коллектива и репертуарной политики (приглашения эстрадных певцов Н. Бродской и В. Муллермана, артиста пантомимы А. Жеромского и конферансье-фельетониста) и — в итоге — завершению этого музыкального проекта. Попытка обогатить репертуар композициями на английском языке не увенчалась успехом: эти номера не находили должного отклика у массовой аудитории, более всего полюбившей песню В. Муллермана «Веселый король» («Тирьям-тирьярам»), сильно контрастирующую с остальными ансамблевыми номерами. Как отмечал Ю. Саульский, «к сожалению, наши зрители и слушатели, придя на концерт джазовой музыки, джут чего угодно, вплоть до акробатических трюков» [111, с. 17]. Можно сделать вывод, что при новизне состава музыкального коллектива, во многом академическая, консервативная музыкальная составляющая концертных выступлений все же не отвечала требованиям времени.

Сенсационным успехом на Международном джазовом фестивале "Таллин-67" стало выступление квартета под руководством А. Кролла, признанного лучшим пианистом фестиваля. Артист его квартета А. Пищиков был объявлен лучшим саксофонистом фестиваля. Кролл, увлекавшийся в молодости творчеством А. Цфасмана, позднее испытал влияние зарубежных джазовых пианистов (Д. Брубeka, Б. Эванса, К. Джаррета). Из сплава этих влияний сформировался уникальный стиль молодого композитора, который позднее, после переезда в 1970-е гг. в столицу окажет сильнейшее влияние на развитие московской джазовой школы.

Более востребованным у слушательской аудитории в конце 1960-х гг. оказывается джазовая музыка с усиленной экспрессией, обогащенная приемами рок-музыки. В конце 1960-х гг. в кафе «Молодежном» появляется первый в Москве и СССР джаз-рок-ансамбль. Главным бэндом становится джаз-рок-группа Виталия Клейнота, выступления которой сопровождались невиданным успехом. Приближалось время утверждения эстетических ориентиров рок-музыки, отвечающей новому времени и изменившимся ожиданиям аудитории. Драйв становится доминирующей категорией рок-эстетики, под ним понимается, прежде всего, «способность музыки “зажигать” слушателя, вызывать у него “психофизический катарсис”» [112, с. 9], оказывать жесткое эмоциональное воздействие.

Достаточно активную роль в процессе популяризации эстрадной песни и джазовой музыки сыграли радиопередачи: появление транзисторных радиоприемников разрушило систему тотального государственного контроля за информацией в сфере радиоэфиров. Более половины жителей страны к середине 1960-х гг. слушала зарубежные передачи по радиоэфиру [35, с. 419]. Советское правительство по инициативе видного политического деятеля, академика РАН А.Н. Яковлева, приняло решение о создании радиостанции «Маяк» (г. Москва, Пятницкая ул, 25) и использования формата популярных западных радиопередач для осуществления собственной культурной политики. На радиостанции появилась первая радиопередача «Встреча с песней» В. Татарского (1967-2022), а

затем — совместный проект В. Татарского и Г. Либергалья «Запишите на ваши магнитофоны» (1968-1975). В этом проекте использовались преимущественно образцы западной массовой музыки (преимущественно рок-н-ролл), предваряемые остроумными комментариями ведущих.

Продвижению отечественного джаза в область профессиональной сферы исполнительской деятельности способствовал не только опыт ведущих солистов, ансамблей и оркестров, но и внедрение инициатив по открытию специализированных классов и отделений в музыкальных училищах, и даже отдельных средних профессиональных учреждений.

Одним из первых послевоенных исследователей современного джазового искусства, переводчиком, популяризатором (благодаря «джазовому самиздату» [106, с. 136]) истории мирового джазового движения был Игорь Сигов, физик-атомщик, энтузиаст московского джазового движения, создатель Группы Изучения Джаза СССР. Неизвестные ранее материалы из личного архива Сигова с ценными фотографиями были обнаружены в начале XXI в. при создании Российского центра исследования джаза. После смерти ученого от последствий облучения (1965 г.) его дело продолжил Юрий Верменич, воронежский любитель джаза, переводчик. Свыше 30 книг были переведены Ю. Верменичем и опубликованы в 1980-1990-е гг. («Школа игры на ударных инструментах» Ф. Людвиг, «Джазовая импровизация» Д. Мехигена, «Биг-бэнды» Д. Саймона» и др.). Благодаря трудам любителей-энтузиастов (И. Сигова, Ю. Верменича, Р. Винарова) были собраны ценные сведения, ставшие базой для создания в Ярославле в 2011 г. Российского центра исследования джаза (РЦИД).

Свой вклад в изучение российского джаза внес гитарист Михаил Есаков, выпускник Московского химико-технологического института. Начавший свою педагогическую деятельность в области джазового искусства в Судии «Москворечье», он активно занимался методической работой: составил разошедшийся «самиздатом» сборник тем Хораса Силвера, чрезвычайно популярного в то время среди российской молодежи. По окончании Царицынского музыкального училища, М. Есаков стал преподавать в Гнесинском

училище (ныне Государственное Музыкальное Училище Эстрадно-Джазового Искусства), там им были подготовлены и изданы книга «Джазовая импровизация», где в приложении размещено свыше 400 гармонических схем джазовых стандартов, серия «Мастера джаза» с обилием иллюстративного нотного материала (соло К. Брауна, Д. Пасса и др.), впервые в отечественной методической джазовой литературе введено аудиоприложение с записями композиций избранных композиторов.

В 1960-е гг. в аудиториях московских технических вузов с успехом проводили лекции о джазе Алексей Баташев, выпускник Московского физико-технологического института, саксофонист и кларнетист, в 1954-1959 гг. — участник джаз-оркестра МИСИ В. Зельченко, джаз-квинтета Г. Гладкова, и Леонид Переверзев, идеолог московских джазофилов. Их лекции сопровождались прослушиванием магнитофонных записей и исполнением композиций музыкантами, на которых молодые любители джаза «просто молились»: А. Зубов, Г. Гаранян, К. Бахолдин, А. Козлов, Н. Капустин, Б. Рычков, А. Гореткин [138, с. 25]. Ведущие, артисты, публика буквально «горели» энтузиазмом, воодушевление всех участников лекций-концертов придавало этим встречам особую значительность: «никогда в жизни, — отмечал Ю. Чугунов, — я больше не воспринимал джаз с таким упоением, как на этих волшебных встречах... Будто я показываю им [людям, пришедшим на концерт. — прим. П.О.] свои сокровища — вожу их по прекрасным, ошеломительным улицам великого фантастического города под названием Джаз» [138, с. 27].

Первым в СССР учебным заведением джазового профиля стал Московский колледж импровизационной музыки, основанный Ю. П. Козыревым. В 1957 г. он, выпускник Московского инженерно-физического института (МИФИ), организовал студенческий диксиленд и был девять лет его руководителем, пианистом, аранжировщиком. Многолетний опыт работы в студенческом музыкальном коллективе был подытожен идеей необходимости специального образования для начинающих музыкантов. В 1967 г. Ю. Козырев создал «школу джаза МИФИ», где преподавал наряду с Г. Лукьяновым. Спустя несколько лет в

педагогический состав школы вошли звезды советского джаза А. Козлов, И. Бриль, В. Буланов, Л. Переверзев. Как вспоминал Переверзев, жанр лекций Козырева не был популярным, в них отсутствовали сентиментальные байки и истории из жизни артистов, «предлагалось не о джазе слушать, а учиться тому, как джаз делается» [106, с. 260].

Впервые в рамках этой школы была разработана уникальная методика обучения навыкам импровизации. После переезда в ДК «Москворечье» (1971) школа переименовывается — «Студия Джаза “Москворечье”». Контингент обучающихся достигал 200 человек, на базе Студии действовали 6 ансамблей и оркестр. Позднее при Студии открылась Детская школа импровизационной музыки. Козырев обобщает свои методические наработки в пособиях и учебниках «Введение в джаз», «Аккордика», «Функциональная гармония». Популяризации джаза в российской культурной среде способствовали успехи ленинградских музыкантов и педагогов: образованная в 1961 г. скрипачом и саксофонистом П. Л. Нисманом двухлетняя народная джазовая школа уже в 1962 г. была преобразована в музыкальное училище на базе Дворца культуры им. Володарского. Московская студия джаза Козырева отличалась от ленинградской школы Нисмана, что в ней помимо педагогической деятельности реализовывались фестивальные проекты, популярные в СССР и за рубежом. Число проведенных фестивалей к 1992 г. достигло свыше 50, в том числе 10 — международных. На базе ДК «Москворечье» активно проводились концертные выступления, различные мероприятия по популяризации джазового искусства.

И все же сфера джазового образования все еще оставалась «маленьким островком» в большом мире советского искусства. Как отмечал Ю. Чугунов, «в музучилищах и консерваториях продолжали учиться по учебникам, в которых корифеи XX века: Стравинский, Барток, Хиндемит, композиторы французской “шестерки” и “не ночевали”» [138, с. 141]. Что уж говорить о джазовой музыке. Ее научное осмысление в российском музыкознании начнется позже, но важные импульсы для этого процесса все же присутствовали в период 1950-1960 гг.

(публикации в 1961 г. монографии «Пути американской музыки» В. Д. Конен, брошюры «Джаз» В. Мысовского и В. Фейертага).

Социокультурным фактором, определяющим развитие джаза в 1950-1960-е гг., стала смена политического режима в период оттепели. Западноевропейское искусство вследствие ослабления цензуры, стало активно проникать в культурную жизнь советского человека. Разнообразные международные выставки, гастроли, фестивали способствовали налаживанию творческих контактов между деятелями искусств разных стран. Своеобразным преломлением джазовой стилистики в молодежной субкультуре стало стилистическое, сделавшее свои музыкальные предпочтения средством пассивного конформизма, деидеологизации.

Оттепель акцентировала идеи свободы, раскрепощения человека, которые стали импульсом для развития советского джаза. Усиливается тенденция креативного взаимодействия солистов, увеличения эпизодов соло в ансамблевом звучании, импровизационного раскрепощения музыкантов. Следствием активизации этих тенденций становится преобладание небольших джазовых коллективов (в Москве — оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова).

В период 1950-1960-х гг. типологическая общность московской и ленинградской джазовых школ проступает отчетливо как на уровне трансформаций стратегий ансамблевого исполнительства, так и в тенденциях выхода джаза из сугубо развлекательно-танцевальной сферы, интеллектуализации процесса его восприятия. Этому сдвигу в джазовой эстетике способствовало развитие инструментального джаза и появление популярных московских и ленинградских молодежных клубов и молодежных джазовых кафе.

Выявлено сущностное единство московской и ленинградской джазовых школ, последовательно осуществляющих в период 1950-1960-х гг. тенденцию институализации джаза в российской музыкальной культуре. Этому

способствовало проведение регулярных джазовых фестивалей, внедрение джаза в область музыкальной педагогики. Большой вклад в развитие джазового образования внесли основоположники московской джазовой педагогики М. Есаков, А. Баташев, Л. Переверзев, Ю. Козырев.

Поддержка региональных властей в проведении джазовых фестивалей, в проведении которых Москва выполняла ведущую роль, наложила отпечаток на репертуарную программу выступлений участников, в которой значительную часть представляли композиции отечественных авторов. Многие из номеров фестивальных выступлений были созданы авторами, имевшими академическую школу композиции (Ю. Саульский, А. Эшпай, Н. Капустин и др.), сами коллективы часто формировались из выпускников музыкальных вузов страны, что позволило обеспечить высокий уровень музыкальных программ и исполнительского мастерства. Создание первых джазовых школ и курсов в студиях джаза способствовало институализации джаза в советской культуре.

Анализ факторов, способствовавших развитию традиций московской джазовой школы, позволит выявить преемственность ее исполнительских и педагогических принципов, что и станет темой следующего раздела работы.

Глава третья

Направления развития московской джазовой школы в период 1970-1980-х гг.

Позднесоветский период развития российского джаза отмечен рядом новаций, существенно изменивших общественный статус джазовых музыкантов, создавших условия для полной легализации джаза и существенного улучшения педагогического обеспечения процесса профессиональной подготовки джазовых музыкантов. Введение джаза в государственные культурные программы позволило юридически оформить солистов и участников джазовых коллективов в качестве работников филармоний, обеспечить бюджетной поддержкой любительские коллективы и создать условия для активной гастрольной парктики. Государственная правовая и финансовая поддержка джазовых солистов и коллективов способствовала росту профессиональной конкуренции и повышению общего уровня исполнительского мастерства, во-многом благодаря привлечению музыкантов академической школы.

Ведущие представители московской джазовой школы данного периода (Л. Чижик, А. Кролл, Н. Левиновский, Г. Гаранян, А. Козлов, И. Бриль и др.) являлись продолжателями столичных и региональных традиций джазового исполнительства, они формировали столичное джазовое арт-пространство по уже утвердившимся критериям высочайшего профессионализма, яркого артистизма, оригинальности репертуарной политики. Развивая традиции А. Цфасмана, представители московской джазовой школы реализовывали себя не только как музыканты-инструменталисты, но и как композиторы, активно способствовали решению творческих задач по расширению оригинального отечественного джазового репертуара, формированию аутоимиджа российского джаза.

Период 1970-1980-е гг. вывел московскую джазовую школу на новые рубежи также благодаря усилению исследовательского внимания к вопросам истории и теории джазового искусства, разработке методических пособий по джазовой импровизации.

3.1 Включение джаза в советские культурные программы 1970-1980 гг. как средство институализации и популяризации джаза

1970-1980-е гг. в советской культуре связаны с периодом «застоя и реакции» брежневской эпохи [151, с. 20] и трансформацией идеологических и культурных норм в позднесоветское время. Период правления Л.И. Брежнева в качестве генерального секретаря КПСС (1964-1982) имеет свои характерные черты, отразившиеся в советском искусстве. Объявленная Брежневым на XXIV съезде КПСС устремленность партии на удовлетворение потребностей советского человека инициировала особое идеологическое внимание к формам культурного досуга. В отличие от капиталистического общества социалистическое потребление должно было исключать цели личной выгоды. Крупнейший исследователь отечественной массовой культуры второй половины XX в. А. М. Цукер отмечал ту особую свободу творчества, обусловленную, с одной стороны, ослаблением идеологического контроля над областью искусства в период 1960-1980-х гг. [131, с. 122], а, с другой стороны, но еще не начавшегося «диктата экономического, связанного с нарождающимся в 1990-е годы российским шоу-бизнесом» [132, с. 13].

В 1970-е годы в российской культуре изменение отношения к сфере джазового исполнительства. Этому способствовало ослабление идеологического давления и контроля, сместившегося в сторону рок-музыки и бардовской песни, укрепляющих в этот период свои творческие позиции. Именно в 1970-е гг. расширяется сфера рок-музыки («утяжеление» и «металлизация» хард-рока, появление панк-рока, диско), демонстрирует свои возможности в расширении сюжетов и художественных образов бардовская песня, ее классиками становятся

В. Высоцкий, А. Галич, С. Никитин и др.). Показательно, что в методичке 1989 г. «Рок-музыка: эстетика и идеология» серии «В помощь лектору» отмечалось, что уже в 1970-е гг. «авторитет рок-музыки у молодежи позволил коммерчески эксплуатировать не только саму музыку, но даже ее название. Это привело к появлению множества коллективов с приставкой «рок» (арт-рок, концептуальный, авангардный, «электронный» рок), что сразу «вводило их в ранг современного, молодежного, популярного» [80, с. 15]. Именно к рок-музыке и бардовской песне теперь было привлечено внимание значительной части молодежной аудитории, для которой джаз перестал быть актуальным направлением [133, с. 40].

Редким примером давления цензуры на художественные процессы, связанные с миром джаза, является запрет вышедшей на студии «Мосфильм» комедии «Пока безумствует мечта» (1978). Поводом снятия с проката этой «искромётной, с огромным количеством действующих лиц и музыкой Геннадия Гладкова» картины стал автор сценария — В. Аксёнов, эмигрировавший в США [177]. Писатель понимал условия цензуры и просил убрать свое имя из титров, но съемочная группа не выполнила его пожелание. Теперь редкие «пиратские» копии этого фильма можно обнаружить среди коллекций записей поклонников российского джаза. Между тем, на дебютных гастролях И. Бриля в Вашингтоне «первым» зрителем был именно В. Аксенов, друг российских джазменов. Признавая роль писателя в идеологическом обосновании джаза как свободы, в постановке проблемы «русскости» советского джаза, в Москве во Дворце на Яузе в 7 октября 2010 г. был проведен мемориальный концерт «Джаз Василия Аксенова».

Ослабление интереса к джазу со стороны молодежи компенсировалось вниманием концертных организаций. Джаз легализовался и стал полноценной частью государственных культурных программ. Многие советские филармонии проводят циклы джазовых концертов. Их проведению предшествовала процедура предварительной экспертизы: на художественных советах после прослушивания программы утверждался концертный статус джазового коллектива: состав и репертуар, география гастрольных поездок.

Своеобразным итоговым мероприятием, отметившим 50-летие советского джаза (1972), стал масштабный концерт эстрадной инструментальной и джазовой музыки, проведенный Московской композиторской организацией. Схожие процессы происходили и в другой столице — Ленинграде: был организован абонемент «Три вечера эстрады» (Театр эстрады, 1972), абонемент эстрадно-джазовой музыки в Академической капелле (1973-1986), проводились летние джазовые пароходные экскурсии.

В результате сотрудничества с филармоническими культурными проектами, деятели джазового искусства продолжили процесс институализации джаза, укрепилась и материальная база джазовых солистов и коллективов: их легально оформляли как сотрудников филармонии, в оплате применяли тарифную ставку концертных выступлений. Для джазовых музыкантов это была настоящая революция: если «в 1949 г. за джаз могли посадить в тюрьму, в 1959 г. — исключить из консерватории» [65, с. 199], то с 1965 г. джаз можно было исполнять на фестивалях, заслужить диплом лауреата, но не получить никаких финансовых вознаграждений. Это вынуждало джазовых музыкантов устраиваться в эстрадные оркестры, аккомпанировать эстрадным певцам. В этом случае, любители джаза официально становились профессиональными музыкантами. Первоначально должностной статус солиста получали, преимущественно, пианисты, все остальные участники джазового коллектива определялись в филармониях как аккомпаниаторы, но в середине 1970-х гг. было принято решение оформлять джазовых музыкантов как солистов камерных ансамблей. Безусловно, это способствовало закреплению равноправного статуса участников джазового коллектива. Тем не менее, оформление в штат филармонии джазового коллектива все еще считалось рискованным делом: московский джаз-рок-ансамбль «Арсенал» А. Козлова, собиравший огромную аудиторию в залах, в 1975 г. был вынужден устроиться не в столице, а в Калининградской областной филармонии.

1970-е гг. — «время процветания биг-бэндов» [138, с. 53]. Продолжали действовать известные еще с предшествующих годов оркестры Утесова,

Лундстрема, Рознера, возникали новые. Тенденция «ренессанса советских биг-бэндов», получившая развитие в эпоху «оттепели», была отличительной чертой времени. В 1978 г. статус филармонических камерных джаз-ансамблей получили: Ансамбль «Аллегро» Николая Яковлевича Левиновского и «Каданс» Германа Лукьянова. Первыми московскими музыкантами, получившими в Министерстве культуры СССР официальный статус концертных джазовых солистов, стали пианисты Леонид Чижик и Игорь Бриль. Рассмотрим их деятельность подробнее для понимания вклада столичных ведущих коллективов и солистов в развитие московской джазовой школы.

Николай Яковлевич Левиновский, выпускник теоретико-композиторского факультета Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (1974), к моменту образования джаз-ансамбля «Аллегро» (1978) уже имел опыт ансамблевого исполнительства, музыкального руководства и подготовки джазовых аранжировок в тульских, саратовских и московских (после переезда в 1969 г. в столицу) джазовых коллективах, в частности, в джаз-оркестре А. Кролла, Э. Рознера, ансамбле «Мелодия» п/у Б. Фрумкина. Его джаз-ансамбль «Аллегро», после получения статуса филармонического джазового коллектива, вел активную гастрольную деятельность как внутри страны, так и за рубежом, был неоднократно объявлен лучшим джазовым ансамблем СССР. В исполнении ансамбля «Аллегро» прозвучали и обрели популярность обработки, фантазии на русские народные темы, а так же и авторские композиции Н. Я. Левиновского («Неваляшки», 1969, «Звонили звоны», 1972, «В народном духе», «Волжские напевы», 1978, «Легенда», «В этом мире», 1980, «Джазовая симфониэтта», 1985), В. Коновальцева (Фантазия на тему русской народной песни «Отдавали молодую»). Левиновский отмечал в своей автобиографической книге «Держи квадрат, чувак!», что русская тема была важной темой его работ, начиная с самого раннего этапа — создания в 1964 г. композиции «Русь — земля святая» (публично не исполнялась) — и продолжавшейся во время участия в коллективах Кролла, Рознера, в период создания и творческой деятельности ансамбля «Аллегро».

Стилистика композиций Н. Левиновского основывается на взаимодействии

приемов американского джазового исполнительства и традиций русского народного пения. Анализируя метод игры Джона Колтрейна, ставшего «путеводной звездой» квартета Н. Левиновского (помимо него, в состав входили В. Коновальцев, В. Епанешников, Н. Николенко), музыкант осознает близость новаций возникшего в 1960-е гг. модального (ладового) джаза, в котором импровизация строилась не на аккордовых последовательностях, а на протяженных мелодических построениях, выдержанных на одном устое, на определенной ступени лада — эолийского, ионийского, лидийского, дорийского и т.д. Все это представлялось новым, оригинальным, создавало ощущение медитативного погружения в длящееся экстатическое состояние [146, с.55]. Стилистический рельеф сочинения образовывала система взаимопроникновения приемов джазовой музыки и ладо-интонационных структур национальных культур [75, с. 138].

Открытость приемов модального (ладового) джаза для синтеза с национальными традициями музыкального мышления привлекла Н. Левиновского и стала характерным признаком его композиторского стиля, определяемого самим музыкантом как «русский джаз» [65, с. 92]. Стихия народных мелодий, наигрышей, становится основой многих джазовых композиций Н. Левиновского. В исполнительской манере саксофониста В. Коновальцева, члена квартета Н. Левиновского, даже выкристаллизовалось особое звучание: в своих соло он находил особую динамическую и тембровую яркость, вплоть до резкости, стремясь передать «диковатую языческую обрядность» русского фольклора [65, с. 137]. Пожалуй, качественно новое звучание русского джаза в выступлениях ансамбля «Аллегро» стало возможным при достижении синтеза профессионализма его основателя как в области джаза, так и в сфере традиций национальной музыкальной культуры.

«Авангардист» Н.Я. Левиновский отличался тягой к экспериментам. В 1980-е гг. Левиновский, осознавая тягу слушателей к рок-музыке, решает ввести элементы «гитарного рока» в звучание ансамбля «Аллегро». Это было время увлечения молодежи группами «Weather Report», творчеством Ч. Кория,

Х. Хенкока. Левиновский приглашает в свои проекты гитариста Николая Громина, но тот вскоре уезжает из СССР, а руководитель ансамбля «Аллегро» начинает вводить приемы джаз-рока и диско в свои аранжировки и авторские композиции.

Концертные выступления и студийные записи «Аллегро» позволяют проанализировать особенности ансамблевого звучания, определить новизну подхода Н. Я. Левиновского к воплощению стилистики свинговых или джаз-роковых композиций. Концертное выступление джаз-ансамбля «Аллегро» в Концертной студии «Останкино» (1988) и запись джазовой сюиты «Пять новелл», осуществленная ансамблем «Мелодия» п/у Б. Фрумкина (Всесоюзная Студия Грамзаписи 1988 г., выпуск — 1990 г.) демонстрируют характерные особенности композиторского стиля Н. Я. Левиновского: соединение распевного тематизма с джазовой моторикой, создание сложных современных аранжировок за счет объединения тембров акустических и электронных инструментов, чередования техник тональной и атональной музыки, противопоставлении симметрии и асимметрии в структуре композиций. Так, в композиции «Шествие», художественный образ строится на основе контрастного соединения оstinатного ритма барабанов и рафинированных мелодий солирующих инструментов (электропианино, трубы и саксофона), структурная четкость (вариационная форма) здесь соседствует со свободой импровизационных разделов солирующих партий. «Интерлюдия» свободна по форме, имеет волновую структуру постепенного динамического нарастания и резкого спада звучности, насыщена атональными разделами, сонорными красками кластеров в фортепианной партии. Популярная «Песнь увядающих цветов» основана на специфическом тембровом ансамблевом звучании (синтезатор настроен на тембр флейты, его дополняет контрабас и мелкие ударные инструменты). Композиция основана на вариационном принципе развития тематического материала, что способствует закреплению в памяти слушателей мелодии и помогает понять способов их трансформации. Данный принцип формообразования привлек композитора при увлечении творчеством Чика Кория, создавшего ансамбль «Return to Forever»

(«Возвращение навсегда»), ушедшего от малопонятных широкой публике авангардных экспериментов в сторону джаз-рока, волнующего современного слушателя.

Поворот Левиновского в направлении рок-музыки представляется неслучайным, он отражает веяния времени. В эпоху активного внедрения в сферу культурных коммуникаций звукозаписывающей и звукотранслирующей аппаратуры появляются новые направления (рок-музыка, джаз-рок, арт-рок), на фоне которых джаз стал восприниматься слушателем более пассивно, он стал по преимуществу аудиальным по способу восприятия, его кинестетическая направленность уменьшилась. Современные исследования в области акустики и психофизиологического воздействия музыки содержат вывод о влиянии этих факторов на эстетическое восприятие музыки (Голдберг [24], Борисова [12]). Рок-музыка, основанная на доминировании акцентной ритмики, отличается от установок джаза на приемы смещения «внутреннего метронома» слушателя при помощи принципа офф-бит — введения многочисленных синкоп и акцентированных слабых долей в музыкальный текст. Благодаря четкой акцентной ритмике рок-музыка производит эффект погружения слушателя в транс, а, с другой стороны, повышенная динамика звучания вызывает активизацию восприятия, превращая концерт в шоу, давая слушателю «ощущение выплеска эмоций и, отчасти, состояния катарсиса» [81, с. 152]. Стремление объединить приемы джаза и рок-музыки проявляется в творчестве многих музыкантов конца 1960-х гг., свой вклад в эту расширению этой тенденции вносит Н. Левиновский, ставящий своей задачей вовлечь слушателя с мир джаза и показать его неисчерпаемые художественные ресурсы.

Фольклорные, джазовые и авангардные техники академической музыки, методы аранжировки, почерпнутые из лучших образцов современной музыки стали элементами своеобразного творческого синтеза, ставшего основой индивидуального композиторского стиля, артистического имиджа Н.Я. Левиновского. Его талант аранжировщика был чрезвычайно востребован в исполнительской среде (он делал аранжировки многих мелодий А. Бабаджаняна,

его аранжировки популярных мелодий американских джазовых композиторов исполнялись ансамблем «Мелодия», оркестром Л. Мерабова, стали основой успеха джаз-ансамбля «Аллегро»). Примечательно, что музыкант в своей биографической книге отмечает влияние на оркестровый стиль авторских композиций не только опыта прослушивания записей выдающихся американских джазовых коллективов (сочетания соло духовых инструментов и оркестрового звучания у Б. Гудмена, отшлифованности оркестрового звучания у Д. Эллингтона), но и оркестровых принципов Д.Д. Шостаковича, который даже ответил на письмо молодого музыканта, сделавшего темой своего консерваторского диплома драматургические принципы формы и инструментовки его 15-ой симфонии. Левиновский с удивлением отмечал, что работа над темой неожиданно увлекла его, и он открыл для себя множество полезных приемов по технике композиции, умению работать с тематическим материалом, выстраиванию формы сочинения [65, с. 151].

Признанием артистического успеха Н.Я. Левиновского стало неоднократное объявление его «музыкантом года», а ансамбля «Аллегро» — «Лучшим джазовым ансамблем СССР». Имя музыканта отмечено в Советской музыкальной энциклопедии в числе тех композиторов, которые стремились объединить джаз с русскими фольклорными и профессиональными музыкальными традициями.

Отличительной чертой «Аллегро», выделяющегося на фоне российских джазовых ансамблей 1970-1980 гг., являлось своеобразие репертуара, в большинстве своем состоящего из авторских композиций Н. Левиновского, и установка на коллективное мастерство. Если исполнительский стиль ансамблей «Каданс» и «Арсенал» преимущественно определялся мастерством Г. Лукьянова и А. Козлова, то группа Левиновского основана на ансамблевом равновесии: в процессе игры сам музыкант часто «уходил в тень», давал возможность импровизационного высказывания другим участникам ансамбля. В каждый из периодов обновления состава, «Аллегро» состоял из музыкантов с яркой индивидуальной манерой игры: В. Двоскин (контрабас), В. Коновальцев, С. Гурбелошвили, А. Закарян, И. Бутман (саксофоны), А. Фишер (труба),

В. Епанешников и Ю. Генбачев (ударные), Р. Шаймухаммедов (электрогитара).

После переезда в 1990 г. в США, Левиновский восстановил группу «Аллегро» для российских выступлений, организовал в Нью-Йорке биг-бэнд («Оркестр Ника Левиновски», в состав которого входят С. Гурбелошвили, А. Сипягин, Б. Козлов, Б. Парсон, Э. Миддлтон, Э. Гравиш, Н. Блесс и др.) и компанию «NLO-Records» для исполнения и студийной записи собственных композиций (альбомы «WADE Barthes Sextet», 1993; «Listen Up. Nick Levinovsky Big Band», 1998; «Quiz. Nick Levinovsky & Friends», 2002 и др.). Оркестр Ника Левиновски принимал участие в джазовых фестивалях в Солт-Лейк-Сити, его организатор часто выступал в эфирах американских радиопередач о джазе.

Другим культовым московским джазовым коллективом 1980-х гг. стал «Каданс» — Камерный джазовый ансамбль, образованный в 1978 г. Его организатором стал композитор и мультиинструменталист (флюгельгорнист, трубач, пианист) Г. К. Лукьянов. Студент ленинградской консерватории, он завершил высшее музыкальное образование уже в стенах московской консерватории (класс композиции А. И. Хачатуряна). После руководства джазовой студией МВТУ им. Баумана (1967-1969), участия в биг-бэнде Н. Людвиковского и государственном эстрадно-симфоническом оркестре Азербайджана, Лукьянов создает ансамбль, вошедший в историю как один из ведущих российских джазовых коллективов. Знание традиций академической музыки наложило отпечаток на композиторский стиль Г. Лукьянова: его сочинения сохраняют четкость формы, ясность продуманной драматургической логики. Вместе с тем, ему свойственны смелые эксперименты (политональность, ритмические перебивки).

Успех коллектива во многом был обеспечен новизной и художественной ценностью авторских композиций, исполнительским мастерством Г. К. Лукьянова, новизной его подхода к ансамблевому звучанию. Филигранная выверенность ансамблевых реплик, изысканная сложность аранжировки, полифоничность, полиритмия, особая манера «прямого» (без вибрации) звучания духовых инструментов придавала некую «холодность» общему звучанию, то

качество, которое на современном лексиконе джазовых исполнителей определяется как «cool» (англ., букв. — «прохладный», «хладнокровный»). «Лукьянов — конструктор. Артист, превыше всего ставящий экономичность, рациональность, соразмерность пропорций» [126, с. 262]. Сформировавшийся на рубеже 1950-1960-х гг. композиторский стиль Г. Лукьянова основывается на приемах бибоба и кул-джаза, ставшего популярным в 1940-е гг., традициях камерной музыки и русского фольклора. Классикой джазового репертуара многих исполнителей стали авторские композиции Г. Лукьянова, наполненные национальными образами: «Пруд около моей деревни», «Крестьянская свадьба», «Иванушка-дурачок», «Молитва», «Третий день ветер», «Какая снежная весна», а также мемориальной тематики («Наш Дюк Эллингтон», композиция «Звуки памяти», посвященная Д. Шостаковичу).

На десятилетие 1970-х гг. приходится масштабное культурное событие в мире джаза: гастроль биг-бэнда Иллинойского университета (1968), оркестра Д. Эллингтона (1971), оркестра Т. Джонса — М. Льюиса (1972), по городам СССР. Это долгожданное событие произвело сильное впечатление на российских музыкантов, но были и критические отзывы. Так, Н. Левиновский отмечал, что посещение концерта Д. Эллингтона стало для него не только «первым шагом в Америку», куда он позднее эмигрировал, но и испытание чувства, близкого к разочарованию: «звучание оркестра не несло в себе той новизны, которой мы, молодые русские джазмены, жаждали. Этим пожилых черных музыкантов, казалось, совсем не коснулись перемены в джазе последних 10-15 лет. Они по старинке исполняли привычный репертуар, порядком им надоевший» [65, с. 130]. Посещение же концертов Теда Джонса и Мела Льюиса, напротив, стало для музыканта настоящим праздником, школой артистизма и профессионализма [65, с. 130].

Расширяется география джазовых фестивалей, проводимых теперь по всей стране при поддержке Министерства культуры СССР (Москва, Ленинград, Рига, Новосибирск, Хабаровск, Донецк, Днепропетровск, Куйбышев, Воронеж и др. города). 1971 г. стал временем проведения первого Московского фестиваля

Студии искусства музыкальной импровизации при Дворце культуры «Москворечье», организованной Ю.П. Козыревым, а его близкий друг Л. Переверзев, преподававший еще в школе джаза МИФИ, провел в этом же году три тематических концерта «Путешествие в мир джаза» в кинотеатре «Ударник». Фестивальные мероприятия предоставляли слушателю редкую возможность услышать инструментальные джазовые программы без привычного включения песенных номеров. В отличие от американских джазовых фестивалей, представляющих собой серию концертов на разных сценических площадках крупных городов, российские фестивали имели более широкую творческую программу: участники фестивалей участвовали в многочисленных джем-сэшнах, горячо обсуждали актуальные проблемы артистической профессии, в результате новых знакомств создавали новые исполнительские коллективы.

С 1978 г. начинается объединение фестивальных и концертных филармонических программ, в Москве, Ленинграде и Тбилиси проводятся фестивали, участие у которых заранее планировалось как гастрольная поездка. Это позволяло приглашать для участия в фестивале самых ярких исполнителей и проводить настоящие праздники джаза. Данная идея была предложена и внедрена Ю. С. Саульским, руководителем Комиссии джазовой и эстрадной музыки Союза московских композиторов, создателю «Московского джаз-ангажемента», организатору гастролей звезд мирового джаза и джазовых фестивалей. Позднее инициативу соединения гастрольных и фестивальных графиков поддержали филармонии Риги, Новосибирска, Куйбышева, Саратова, что стало мощной экономической поддержкой творческих инициатив и эффективным средством популяризации джаза. Условия фестивалей сохраняли установку на формирование аутоимиджа советского джаза, каждому участнику необходимо было исполнить три пьесы: собственную композицию, обработку народной песни и сочинение советского автора.

Обобщая вышесказанное, отметим, что творчество Н. Я. Левиновского, Г. К. Лукьянова, А. С. Козлова в период 1970-1980-х гг. во многом определило пути развития московской джазовой школы и, в целом, всего советского

искусства джаза. Особую роль в процессе развития исполнительской культуры столичных коллективов сыграл Н. Я. Левиновский. Его джаз-ансамбль «Аллегро» отличался от коллективов «Каданс» Г. Лукьянова и «Арсенал» А. Козлова опорой не на мастерство ведущего солиста, а на баланс ансамблевого звучания и тембрового разнообразия импровизационных соло. Эксперименты Н. Левиновского и Г. Лукьянова по взаимопроникновению в музыкальную ткань авторских сочинений элементов джазовой и фольклорной стилистики продемонстрировали инициативность деятелей московской джазовой школы в формировании аутомиджа российского джаза. Полемика по вопросам перспективности данных инициатив обрела в деятельности Н. Левиновского свой положительный опыт: джаз в процессе своего исторического развития может иметь свои национальные ответвления. «Русский джаз» Левиновского, обогащенный приемами рок-музыки, стал оригинальным явлением советской музыкальной культуры 1970-1980-х гг., фактором дальнейшего развития отечественного джазового искусства. Сближение с национальными музыкальными традициями способствовало дальнейшему развитию джазового искусства, расширению географии его популяризации и продуктивной ассимиляции.

По материалам параграфа осуществлены публикации автора [85; 86; 88; 89; 167].

3.2 Усиление экспериментальной направленности московских джазовых солистов и коллективов 1970-1980-х гг.

Новый этап развития начинается в оркестре Э. Рознера: после увольнения в 1971 г. многолетнего руководителя эстрадно-джазового коллектива его преемником стал Анатолий Ошеревич Кролл. Как и И. Бриль, А. Кролл является представителем послевоенной «второй волны» музыкантов, нашедших свою творческую реализацию в джазе. Почти все они были «поколением джазовых

инженеров», студентами технических вузов. Кролл отличался от них, имея славу вундеркинда, виртуозно владея роялем и аккордеоном (уже в 16 лет он возглавлял эстрадный оркестр Узбекистана). С 1963 г. Кролл руководил джаз-оркестром Тульской филармонии и к началу 1970-х гг. имел заслуженный авторитет в среде джазовых музыкантов. Он был прекрасным аранжировщиком и, по отзывам коллег, «пустячную песенку мог так подать оркестрово, что она слушалась интереснее иной джазовой пьесы» [65, с. 125]. Из руководителя периферийного коллектива он, будучи приглашенным в Москву, стал лидером оркестра, обладавшего большим творческим потенциалом (пианист и аранжировщик Н. Левиновский, саксофонисты В. Коновальцев, М. Цуриченко, Ю. Юренков, гитарист Н. Соколов и др.) и солидной материально-технической базой. Оркестр получает название — «Современник» (позднее — Московский концертный оркестр, Полифоник бэнд).

Творческие изыскания А. Кролла начала 1970-х гг. проходили на фоне массового увлечения советской слушательской аудитории многочисленными эстрадными вокально-инструментальными ансамблями (ВИА «Самоцветы», «Песняры» «Поющие гитары» и др.). Неслучайно Кролл, став руководителем московского джазового коллектива «Современник», стал разрабатывать свою оригинальную манеру звучания, объединяющую приемы эстрады и джаза («поп-джаз»). Лишь после знакомства А. Кролла с Ларисой Долиной на сочинском Всероссийском конкурсе песни в 1978 г. стал постепенно реализовываться замысел музыканта о создании концертных программ с участием джазового вокала. В короткий срок оркестром А. Кролла при участии вокалистов Л. Долиной и В. Родда была подготовлена ретроспективная программа «Антология джазового вокала», впервые продемонстрированная в рамках московского джазового фестиваля 1980 г. В программу концерта входили композиции, связанные с генезисом джаза в африканской музыкальной культуре (барабанные ритмы, спиричуэлс, блюзы и т. д.) и его развитием в искусстве 1940-1950-х гг. Можно провести аналогию с тематикой гастрольных турне оркестра Бенни Гудмана в СССР (1962), программу которых джазмен определял как «Антологию

американского джаза» [61, с. 9].

«Антология джазового вокала» стала первой масштабной столичной творческой программой ретроспективной направленности, позволившей познакомиться публике с историей советского джаза. В реализации этого проекта активно участвовали филофонисты-любители, предоставившие свои коллекции А. Кроллу для подбора репертуара. При подготовке «Антологии» были продуманы и применены сценографические приемы активизации оркестровых выступлений (передвижения артистов оркестра и их подпевки солистам), разработана стратегия смены артистического имиджа солистов (костюмы, сценическое поведение), что позволило превратить концерт в яркое шоу и некий прообраз мюзикла. Небывалый зрительский успех проекта А. Кролла продемонстрировал возросший интерес публики к джазовому искусству, востребованность у слушателей и зрителей ретропрограмм, позволяющих осмыслить динамику исторического развития джаза.

Оценив перспективность художественных проектов в области истории джазового исполнительства, вскоре после «Антологии джазового вокала» А. Кролл создает сценический проект «Антология биг-бэнда». Здесь различными исполнительскими группами «Современника» были представлены первые опыты уличных духовых оркестров (с первыми “прихрамывающими” синкопами, первыми комическими глиссандо у тромбонов и тяжелым ритмом турецкого барабана» [97, с. 68], новоорлеанская музыка 1910-1920-х гг., свинг 1930-х гг.

Симптоматично, что для озвучивания ретро-образа джазовых музыкантов 1930-1040-х гг. в киноленте «Мы из джаза» (1983, к/с «Мосфильм», режиссер К. Шахназаров) были приглашены Л. Долина и оркестр «Современник» А. Кролла. По замыслу режиссера сценический образ джазовых музыкантов (актеры И. Скляр, А. Панкратов-Черный, Н. Аверюшкин, П. Щербаков) должен был воссоздавать черты Парнаха, Утесова, Варламова (на основе рассказов которого создавался сюжет фильма), Рознера, Цфасмана. Кроллу удалось реализовать идеи режиссера в своей музыке, превратившей фильм в популярный русский мюзикл.

В 1980-е гг. «Современник» становится экспериментальной площадкой для московской джазовой школы: А. Кролл делает акцент на исполнении авторских джазовых композиций, а также оригинальных произведений своих коллег и друзей (А. Мажукова, Н. Минха, И. Бриля, Л. Чижики). Как и Н. Левиновский, он начинает расширять тембровую палитру оркестрового звучания, используя электронные инструменты, вводя соло ударных (конги), создавая специфические пространственные эффекты при помощи октавного дублирования темы в партиях труб и саксофонов. Авторским приемом Кролла в джазовых аранжировках становится изложение темы в партии труб со сдвигом в малую секунду, что придает диссонирующему звучанию не только остроту, но и своеобразную «толщину», весомость. Еще одним оригинальным приемом аранжировщика и композитора стало создание «звуковых облаков» [97, с. 69]: контрабасист играет смычком в унисон с тубой, им противостоит «сгусток» труб и саксофонов.

Знаменательным событием в мире столичного джаза стало основание в 1973 г. эстрадно-джазового оркестра «Мелодия» (в его организации активное участие принимал Л. Чижик до эмиграции из России в 1974 г.). Руководителем коллектива стал Г. Гаранян, собравший в «Мелодию» многих участников расформированного эстрадного ансамбля Всесоюзного радио и Центрального телевидения, солистом которого с 1960-х гг. он сам и являлся (А. Зубов, К. Бахолдин, Б. Фрумкин и др.).

В творческой деятельности оркестра «Мелодия» превалировала работа над созданием студийных записей (на фирме грамзаписи «Мелодия» оркестром было выпущено 16 сольных пластинок, осуществлено большое количество записей оркестра с популярными певцами: Л. Лещенко и др., солистами-инструменталистами, струнной группой оркестра Госкино под управлением С. Скрипки). Коллектив отличался слаженностью, высоким качеством оркестрового звучания, открытостью к экспериментам: первый в СССР альбом в новаторском для этого времени стиле джаз-фанк/фьюжн «“Лабиринт”. Джазовые композиции» был записан оркестром «Мелодия» (Всесоюзная фирма грамзаписи «Мелодия, С60 05277). Расформирование звукозаписывающей фирмы «Мелодия» в 1992 г. стало поводом для завершения деятельности оркестра, но высокая его

популярность позволила возродить ансамбль в 2004 г. и создать на его основе Биг-бэнд Георгия Гараняна.

В 1976 г. выходит из «подполья» «партизан советского джаза» [161] Алексей Козлов и его группа «Арсенал», которая сразу занимает лидирующие позиции не только в московском, но и шире — в российском мире джаза. Близкий друг музыканта В. Аксенов в 1977 г. написал обзорную статью о деятельности коллектива под характерным названием «Джаз, рок и медные трубы» (не издана, упоминается в интервью А. Козлова [161]). Группа принимает решение выступить в декабре 1974 г. в доме посла США У. Стессела, запись концерта транслировалась в эфире радиостанции «Голос Америки», появились рецензии американских критиков и все это обеспечило «неприкасаемость» группы со стороны чиновников и одновременное «перекрытие кислорода» в пространстве советской культуры [49, с. 210]. Лишь поддержка А. Эшпая, Ю. Саульского, отдельных партийных чиновников позволяла ансамблю продолжать свою творческую деятельность. Как отмечал А. Козлов в начале 2000-х гг.: «я горжусь тем, что “Арсенал” продолжает оставаться в добровольном подполье, протестуя всей своей музыкой против тотального засилья масскультуры» [162].

Колорит рок-звучания, действительно, стал тем средством, которое обеспечило оригинальность ансамблевого звучания «Арсенала» (соединение ритма рок-музыки и джазовой импровизации, замена контрабаса бас-гитарой, добавление в партии пианиста чередующихся эпизодов игры на акустическом и электронном роялях). Деятельность коллектива носила ярко выраженный экспериментальный характер, что проявлялось не только в инструментарии, но прежде всего в стилистике композиций, в которых могли быть использованы элементы русского фольклора, академической музыки (цитаты из сочинений С. Прокофьева и А. Бородина), приемы сонористики, средства создания эффекта политонального звучания фактурных пластов.

«Арсенал» выделялся от других «подпольных» коллективов («Машина времени», «Аквариум») сложностью репертуара и высоким профессионализмом участников ансамбля. Репертуар группы отличается разнообразием: в него могли

быть включены масштабные сочинения (фрагменты рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда» Л. Уэббера, аранжировки частей оркестровых сочинений А. Эшпая), авторские композиции А. Козлова в стиле атонального джаза, фанка, ретро.

Ретротенденции в творчестве А. Козлова обусловлены сферой интереса музыканта, считавшегося еще в начале своей артистической деятельности знатоком истории джаза, его первых танцевальных жанров. На рубеже 1970-1980-х гг. он создает авторские композиции, резко отличающиеся от ультрасовременных номеров концертных программ ансамбля. Другая причина, тонко подмеченная А. Петровым, заключается в отходе от чрезмерной сложности музыкального языка сочинений к большей простоте, стилевой игре с прошлым, с эпохой чарльстонов, фокстротов и танго, что позволяет «обрести равновесие, вернуться в те времена, когда (как нам теперь кажется) все было ясно, чисто и наивно» [97, с. 195].

Примером стилизации танцевальной музыки 1920-1930-х гг. является авторская композиция «Рэгтайм» (1979), где «рваный» синкопированный ритм словно «спотыкается» на нехарактерные для жанра нечетные размеры. В композиции «Фокстрот» (1982) используется минорная тема «Каменный лес» П. Миккельборга, контрастирующая со второй, мажорной светлой оригинальной темой. Постепенное ускорение темпа, интонационное дробление мелодий, калейдоскопическое вкрапление мотивов популярных танцев приводит к неистовому звучанию всего ансамбля в запредельном темпе, обрываемом длительной паузой. Начало репризы в медленном темпе является удачным драматургическим ходом, создающим ностальгическое настроение при звучании основных тем. Музыкальный материал 1920-1930-х гг. словно окутывается «предгрозовыми» настроениями предвоенных лет, на фоне которых атмосфера начала XX в. представляется хрупкой, ускользающей идиллией.

В композиции «Чарльстон» А. Козловым используется тот же прием трансформации образно-смыслового содержания музыкального материала при помощи темповых метаморфоз, но уже с ироническим подтекстом, без

драматизации. Двукратное изменение темпа придает музыке эффект перевода пластинки или киноплёнки на резко ускоренный режим, с комическим мельтешением звуков, движений актеров. Ритм выступает как фактор драматургического развития или, как в пьесе «Диско» — как средство игры со стилями. В «Диско» стилистика музыкального языка основана на простом четком ритме композиций популярного в 1974-1979 гг. направления. Авторский замысел раскрывается в ироническом контрасте элементарного в своей простоте ритма (барабан, бас-гитара) и мелодической линии с контрапунктическими усложнениями в духе полифонических исканий П. Хиндемита. Академическая стилистика мелодий резко контрастирует с ритмами поп-музыки, создавая причудливую сюрреалистическую атмосферу сочетания несочетаемого. Временная дистанция позволяет автору объединить прошлое и настоящее, с мягкой улыбкой всмотреться в историю человеческих страстей, воплощенных в звуках, ритмах, тембрах.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что в 1970-1980-е гг. представители московской джазовой школы прилагали усилия к расширению оригинального репертуара (сочинения А. Козлова, И. Бриля, Л. Чижика и др.). На фоне массового увлечения советского слушателя творчеством многочисленных ВИА джазовые коллективы Москвы стремились продемонстрировать жизнеспособность джазового искусства. Успешность их творческих устремлений была обеспечена открытостью к экспериментам и способностью реализовывать самые разнообразные тенденции: от попыток соединить джаз и поп-музыку (поп-джаз А. Кролла) до ультрасовременных проектов А. Козлова (синтез приемов рок-музыки и атонального джаза, введение приемов сонористики, хореографических элементов в концертные выступления).

Уникальными проектами представителей московской джазовой школы стали программы ретроспективной направленности («Антологии джазового вокала», «Антология биг-бэнда» А. Кролла), позволившие слушателям осмыслить динамику исторического развития джаза.

3.3. Использование художественного потенциала академического искусства в джазовом исполнительстве 1970-1980-х гг.

Продолжая традиции А. Цфасмана, в период 1970-1980-х гг., на сцене джазовых концертов выступали выдающиеся советские пианисты академической школы Игорь Бриль и Леонид Чижик.

В 1970-е гг. возрастает популярность коллектива Игоря Бриля, выступавшего в составе группы Ю. Саульского «ВЮ-66». Бриль — выпускник Музыкально-педагогического института имени Гнесиных (класс Т. Гутмана). Академический пианизм всегда проявляется сквозь джазовые техники музыканта, раскрывается в кантиленных эпизодах, которые позволяют продемонстрировать особое туше музыканта. Совместные выступления И. Бриля с трубачом и флюгельгорнистом Г. Лукьяновым в конце 1960-х гг. (в составе дуэта, квинтета, секстета, септета) считаются наивысшим достижением музыкантов данного периода творчества. В эссе «Простак в мире джаза, или Баллада о тридцати бегемотах» (1967) В. Аксёнов пытается найти определение авторскому стилю Г. Лукьянова, признаваясь в трудности однозначной характеристики талантливого музыканта: «О Лукьянове сейчас много говорят. Некоторые считают его “Вознесенским русского джаза”. Может быть, скорее Хлебников? Фольклорный джаз? Фри-джаз? Сочетание того и другого?» [177]. Лукьянов сформировал новую концепцию ансамблевого звучания: полагая, что контрабас глубиной своего тембрового звучания акустически предельно полно заполняет пространство, «не оставляет места для пауз, фактурных “просветов”, молчания» [97, с. 53]. Большую четкость музыкальной ткани, полагал Г. Лукьянов, придаст замена контрабаса роялем, берущим, в том числе, басовую функцию в ансамбле.

Вместе с барабанщиком М. Кудряшовым Г. Лукьянов и И. Бриль записывают на рубеже 1960-1970-х гг. множество композиций (совместную импровизацию «Равновесие», «Серенаду» Г. Лукьянова, парафраз на тему песни М. Блантера «Когда душа поет» и др.). В этот же период Бриль занимается

этнографическими экспериментами, создавая джазовые импровизации на темы русских народных песен («Две орловские песни» 1971 г.), сонорным звукотворчеством (альбом «Джазовые диалоги» 1974 г., вышедший на страницах звукового журнала «Кругозор»: запись дуэта И. Бриля с выдающимся польским джазовым пианистом А. Маковичем на юбилейном концерте к 30-летию Народной Польши, Москва, ВДНХ). В конце 1970-х гг., во время «электрификации» джазовых составов И. Бриль приобретает электронный рояль фирмы «Элка», осваивает особенности артикуляции, новые тембры. Итогом творческой деятельности становятся альбомы «Утро Земли» (1977), «Оркестр приехал» (1980) и «Перед заходом солнца» (1985). Освоив электронные тембры, он неожиданно отказывается от них и возвращается к акустическим инструментам, к малому составу ансамбля (трио), в котором больше концертной состоятельности, импровизационности, меньше «зааранжированности» [97, с. 61]. Свидетельством успеха группы И. Бриля стали его концертные турне в Нью-Йорке и Вашингтоне (1988), в которых принимают участие выдающиеся американские джазовые музыканты Джо Хендерсон и Бобби Хатчерсон.

Выдающуюся роль в развитии московской джазовой школы сыграл Леонид Аркадьевич Чижик. Уже на втором курсе обучения в музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных он блестяще выступил на московском джазовом фестивале 1966 г. После окончания Горьковской консерватории он стал работать в оркестре Л. Утесова. Обретению статуса выдающегося джазового пианиста способствовали виртуозная исполнительская техника, артистизм Л. Чижика, его импровизационное мастерство. Берет ли он для основы своих импровизаций джазовые темы из сочинений Эллингтона, Гершвина, Кория, или темы композиторов академической школы (Моцарта, Равеля, Дебюсси, Шостаковича) — его цитаты и реминисценции становятся основой полистилистических композиций, спонтанного музицирования, в котором пианисту-импровизатору удается раскрыть дух и образ тем и, в то же время, наполнить заимствованный исходный материал «экспрессивной мощью, эмоциональным напором» [Брылев В. Цит. по: 126, с. 225], свежестью оригинальных импровизаций. Музыкант дает

пережить слушателю «неповторимое ощущение свободного музицирования, стать соавторами его звуковых путешествий» [97, с. 117]. Как отмечал А.И. Демченко, к концу XX в. полистилистика прочно вошла в арсенал искусства, что придало мощный импульс художественному творчеству и позволило расширить концептуальную сферу сочинений [32, с. 52]. С точки зрения ученого, полистилистика создает условия для воплощения в музыке принципа «связи времён» и позволяет «во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти» [31, с. 87].

Главную цель своего творчества Л. Чижик четко озвучил в интервью: «Я стараюсь уничтожить тот мост, который отделяет джаз от “не джаза”» [цит. по: 126, с. 224]. Несмотря на существующий «онтологический раскол» [58, с. 131] между эстрадно-джазовой и композиторской опус-музыкой, их сближение имеет большой художественный потенциал. Это убедительно демонстрирует Л. Чижик. Современная джазовая лексика обогащает исходный академический репертуар, позволяет раскрыть фантазийные способности музыканта. Неслучайно его называют «романтиком», сочетающим джазовую стилистику с академической исполнительской техникой [126, с. 225]. Действительно, в импровизациях Л. Чижика с особой силой проявляется романтический принцип свободы, фантазийность является основополагающим элементом его художественного мышления, что позволяет согласиться с идеей сближения деятельности музыканта со сферой романтического композиторского и исполнительского творчества. В альбоме «Реминисценции» (фирма «Мелодия», 1980) музыкант демонстрирует богатую палитру выразительных приемов: от кластеров, фактурных и мелодических решений, характерных для барочной, классицистской, романтической музыки, до ритмоформулы рэгтайма. Оценивая импровизационную манеру Л. Чижика и К. Джаррета, заложившего основы стиля нью эйдж, Ф.М. Шак отдает предпочтение отечественному музыканту и отмечает его высокую самобытность, во многом сформированную при помощи виртуозного владения выразительными приемами разных музыкальных стилей [140, с. 177].

В своих импровизациях Л. Чижик часто использует метод сквозного развития, позволяющий скрепить форму, насыщенную резкими переходами, полистилистическими столкновениями элементов сонористики и ритмов бибоба или регтайма, полиритмическими сбивками партий правой и левой руки и маршевой четкостью стреттных фрагментов. В частности, во время знаменитого выступления Л. Чижика, принесшего пианисту ошеломляющий успех на Международном фестивале «Джаз джембори» в Варшаве (1977), он использовал тематизм 7 Симфонии Д. Шостаковича («тема нашествия»), мелодически трансформируя который он плавно перевел в мелодию популярной песни Ф. Уоллера «Я хорошо себя веду». Мелодические метаморфозы импровизации Л. Чижика словно рисуют перед слушателями противоречивый образ XX века — времени небывалого трагизма и парадоксальной беззаботности. Композитор, не соглашаясь с определением его импровизаций как «интуитивных», подчеркивает, что через них он передает свое ощущение жизни, называет свое искусство — «джазом жизни» [97, с. 119]. Использование художественного потенциала академического искусства позволяет музыканту ввести в джазовую сферу широкий спектр драматических и трагических образов, передать свое ощущение «эпохи, климата, человеческих отношений, ощущение планетарности» [97, с. 119]. Представляется, что данный синтез академической и джазовой сфер музыканту позволяет выразить современным языком парадоксы времени, расширить привычные для слушателя рамки джаза и продемонстрировать еще не до конца раскрытые его художественные возможности.

Схожие цели ставил выпускник Астраханской консерватории, трубач Е.А. Савин, с 1981 г. работавший в московских оркестрах (симфоническом и эстрадно-симфоническом), преподававший в Академии музыки им. Гнесиных, Государственном музыкальном колледже эстрадного и джазового искусства, Московском государственном университете культуры и искусств [46, с. 329]. Музыкант участвовал в исполнении музыки академического репертуара в России, странах Европы и Америки (исполнял солирующие партии в оркестре Концерте № 1 для фортепиано, трубы и струнного оркестра Д. Д. Шостаковича, «Озорных

частушках» Р. К. Щедрина), участвовал в студийных записях для Гостелерадиофонда симфоджазовых оркестров под управлением Ю. Силантьева, А. Кальварского и др. В результате знакомства с канадским музыкантом-мультиинструменталистом М. Фергюсоном у Е. Савина появилась возможность исполнять его аранжировки и оригинальные сочинения, ансамблевые и оркестровые партитуры которых джазмен присылал своему советскому другу.

Савин стал автором уникальной методики обучения игре на трубе, в основе которой лежала академическая техника и его опыт работы в джазовых оркестрах. Среди учеников Савина отметим выдающихся отечественных музыкантов В. Гусейнова, А. Сипягина, В. Эйленкрига. Его методика стала для многих музыкантов «последней надеждой на исправление погрешностей исполнительского аппарата» [106, с. 268], а навык исполнения музыки широкого стилевого диапазона пригодился в разноплановой концертной деятельности.

В 1970-1980-е гг. усиливается интерес музыкантов к творчеству Н.Г. Капустина, написавшего в этот период самые свои известные сочинения: «Сюита в старинном стиле» ор. 28 (1977), где можно обнаружить влияние старинных барочных форм (одночастных и двухчастных), 24 прелюдии в джазовом стиле ор. 53 (1980), цикл «Восемь концертных этюдов» для фортепиано (1984, издан в 1987 г.). Мировое признание творчество Н. Капустина получит позднее, в 1990-е гг., когда его сочинения начнут массово издаваться в Японии (с 1992 г.).

Особое внимание исполнителей обращено на цикл «Восемь концертных этюдов» для фортепиано, в котором с особой яркостью проявился композиторский дар Н. Капустина, его мастерство импровизатора. Каждый этюд из данного цикла несет черты того или иного джазового направления: в этюде №1 «Прелюдия» можно выявить приемы, характерные для грува бибопа, который отличается остротой звучания, стремительностью, сложностью метроритма, мелодических линий [148, с. 15]; в этюде №2 «Мечта» — джазового вальса, в этюде №3 «Токкатиана» — джаз-рока и фьюжн, в этюде №4 «Воспоминание» объединяются черты музыки эпох позднего романтизма, импрессионизма

(фактура) и блюза (гармония), в этюде №5 — рок-н-ролла, буги-вуги, в этюде №6 «Пастораль» с имитацией пастушеских наигрышей — кул, в этюде №7 «Интермеццо» — страйд (в партии левой руки идет четырёхударная пульсация, где одиночные басовые ноты, октавы, септимы или децимы на первом и третьем ударах, а аккорд — на втором и четвёртом), в этюде №8 «Финал» — бибоп (быстрый темп и сложные импровизационные пассажи, основанные на обыгрывании гармоний, а не мелодии).

На сегодняшний день эталонными исполнениями цикла концертных этюдов Н. Капустина является запись авторского выступления и интерпретации сочинения канадским пианистом М.-А. Амленом. Обе записи безупречны с точки зрения виртуозности исполнения, и на каждой из их слышна весьма убедительная исполнительская концепция, но есть весомые основания считать наиболее близкой к идеалу именно авторскую запись. На записи пианиста из Канады можно услышать множество признаков романтического стиля исполнения: частое применение «*rubato*», более мягкая и размытая «академическая» артикуляция, а также обильное применение педали. На авторской записи же слышно явное преобладание джазовых черт: предельно точный метроритм, минимум «*rubato*», крупная, ясная и отчётливая артикуляция «*non-legato*», очень характерна именно для джазовой музыки, а также очень выборочное применение педали.

Легализация джаза и придание филармонического статуса джазовым коллективам способствовала активизации сотрудничества академических и джазовых музыкантов, выступающих на концертах современной музыки: ансамбль «Мелодия» Г. Гараняна импровизировал в премьерe Симфонии № 1 А. Шнитке на сцене Горьковской филармонии, Давид Голощёкин в 1974 г. принимал участие в исполнении в ленинградской филармонии Концерта для трех электрогитар, электрооргана, саксофона, ударных и симфонического оркестра С. Слонимского.

Расширяется область профессионального джазового образования: благодаря активной деятельности Ю. Саульского, входящего в состав комиссии эстрадной инструментальной и джазовой музыки при Московском отделении Союза

композиторов РСФСР, возглавлявшего методический комитет по джазовому образованию в Министерстве культуры РСФСР в музыкальных училищах страны, начиная с 1974 г., начинают открываться эстрадно-джазовые отделения. За 1974 г. джазовые отделения были открыты в 21 музыкальном училище страны. Джазовые коллективы, созданные при музыкальных училищах, становились участниками фестивалей, филармонических программ, становились примером профессионального роста: бэнд при Музыкально-педагогическом училище им. Гнесиных, училищные бэнды Петрозаводска, Архангельска, Саратова, Свердловска, Новосибирска и др. Возможность получения джазовым музыкантом профессионального высшего образования впервые в СССР появилась в Москве в стенах Музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Педагогическая деятельность выдающихся российских музыкантов И. Бриля, А. Осейчука способствовала повышению исполнительского уровня молодых отечественных артистов.

Обогащается коллекция методических изданий: в 1970-1980-ех гг. в московских издательствах публикуются труды, до сих пор остающиеся актуальными в педагогическом процессе. Осветим наиболее ценные качества этих методических изданий.

«Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра» Ю. С. Саульского (1977) [110] утверждена Центральным научно-методическим центром Министерства культуры СССР в качестве пособия для учащихся музыкальных училищ. Многолетний опыт музыканта помог автору осуществить задачу подготовки книги, содержащей множество практических советов по инструментовке и аранжировке. Учащийся при помощи сведений, изложенных в работе, познает технические возможности инструментов, входящих в состав джазовых ансамблей и оркестров, специфику аранжировки для ритм-секций и всего оркестра. Книга отличается ясностью изложения и особым вниманием к анализу приемов аранжировки для разнообразных группы духовых инструментов в различных джазовых стилях.

Раскрытие принципов аранжировки для эстрадных коллективов было также осуществлено в двух выпусках учебного пособия «Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей» Г. А. Гараняна [20]. Пособие, включающее в себя не только теоретические сведения, но и учебные задания по аранжировке, примеры из джазовой музыки, является неоценимым по своей значимости для освоения приемов аранжировки ансамблевой музыки.

Учебное пособие «Практический курс джазовой импровизации для фортепиано» И. М. Бриля (1979) [13] открыла в отечественной методике тему джазовой импровизации, которая представляет собой не столько спонтанный процесс, сколько выбор подходящих по стилистике конкретного произведения вариантов, возникающий в результате освоения множества типовых фактурных, ритмических и гармонических форм. В первом разделе пособия («Гармония», «Мелодия и ритм») освещаются вопросы, непосредственно связанные с технологией джазовой импровизации, являющиеся ее основой. Атональные техники, появившиеся во фри-джазе 1960-1970-х гг., оказались этапом развития джаза, до сих пор все же сохраняющего опору на традиционную логику гармонического развития. В пособии даются ценные упражнения по усвоению фактурного разнообразия гармонического изложения («Аранжированные аккорды», «Открытая позиция», «Блок-аккорды» и т.д.). Во втором разделе пособия («Мелодия и ритм») демонстрируется ладово-мелодическое разнообразие джазовой музыки («Лады. Диатоническая система», «Лады. Хроматическая система»). Неверно взятая нота в процессе импровизации может стать тем диссонансом, который исказит общее звучание. Как советует Ю. Чугунов, пособие И. Бриля необходимо дополнять активным аналитическим прослушиванием джазовой музыки [115, с. 517]. В последнем, объемном, разделе («Хрестоматия»), занимающим большую часть книги, представлены ставшие классическими в мире джаза композиции О. Питерсона, Д. Брубeka, К. Бейси. Дефицит подобных изданий ощутим и в сегодняшнее время, тем более понятно, насколько актуальными они были во время издания.

«Гармония в джазе» Ю. Н. Чугунова (1980) [137] стала ценным учебно-методическим пособием, его неоднократное переиздание (1985, 1988) свидетельствует об актуальности работы. В нем подробно изложены и проиллюстрированы приемы гармонизации, секвенцирования, модуляционных переходов, освоение которых помогает освоить технологические стороны джазовой музыки. Это первая отечественная работа, полностью посвященная вопросам теории и практики освоения гармонического языка джазовой музыки. В ней освещены гармонические принципы блюза, баллады, босса-новы, общие положения полиаккордики и политональности. Пособие полезно не только для пианистов, но и для представителей других специальностей, так как упражнения, предложенные автором во всех главах пособия, позволяют освоить не только гармонические особенности различных джазовых направлений, но и характерные фактурные приемы. Особо ценным оказывается стремление автора сблизить принципы академического курса гармонии с джазовой стилистикой (по вопросам голосоведения и т.д.), чтобы облегчить освоение курса для представителей академической школы.

Вхождению джаза в советское культурное пространство и формированию научного подхода к его рассмотрению способствовала деятельность музыковедов, критиков, стремившихся осознать художественный потенциал джаза. Заслуженную славу основоположника отечественного джазоведения В.Д. Конен [45, с. 392], автор многочисленных трудов («Этюды о зарубежной музыке», 1975 [53], «Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США», 1977 [54] и др.). Весомый вклад в освещение истории джаза внесли также Г.М. Шнеерсон «Портреты американских композиторов», 1974 [141], М.С. Друскин «О западноевропейской музыке XX века», 1973, [33]. Особенно отметим монографию А.Н. Баташева «Советский джаз» (1972) [9], материалы которой легли в основу книги и Ф. Старра «Красное и горячее: судьба джаза в Советском Союзе. 1917-1980» [«Red and Hot: The Fate of Jazz in Soviet Union. 1917–1980»] [150], считающейся среди американских читателей одним из наиболее информативных источников о развитии джаза в СССР.

Продолжаются просветительские и развлекательные передачи на радио: в 1976 г. В. Татарский уходит из радиостанции «Маяк» на другие эфиры («Юность») и начинает цикл передач, посвященных джазу и советской эстраде. Совместно с известными журналистами В. Познером, И. Фесуненко, Е. Тархановой В. Татарский создает и проводит регулярные радиоэфиры двух новых передач «На всех широтах» (1973-1976) и «Музыкальный глобус» (1967-1972), быстро обретших популярность у миллионов советских меломанов.

Появление телепередач с джазовой музыкой на первой программе Центрального телевидения в конце 1980-х гг. сыграло роковую роль с российскими джазменами: исчез ореол запретности, обеспечивавший высокий уровень популярности в годы официального одобрения джаза в системе советской культурной программы. Джаз, как и академическая музыка, не апеллирует к массам. Пока джаз был полузапретным, публика охотно покупала билеты, теперь же, придя на телевидение, как отмечал Н. Левиновский, «мы не приобрели новую аудиторию, мы стали терять нашего зрителя» [65, с. 230]. В этот период закончили свою творческую деятельность коллективы «Аллегро», «Каданс», «Арсенал», что можно сравнить с закатом американского свинга в конце 1940-х гг.

1970-1980-е гг. — позднесоветский этап развития страны, период развития советского джазового искусства, характеризующийся следующими особенностями:

1) появление первых филармонических камерных джаз-ансамблей («Аллегро» Н. Левиновского, «Каданс» Г. Лукьянова) и джазовых солистов (Л. Чижик, И. Бриль), усиление качества исполнительства в джазовых коллективах за счет привлечения профессиональных музыкантов, имеющих академическую школу игры на инструментах;

2) выдвижение в качестве лидеров московской джазовой школы солистов Л. Чижика и И. Бриля, ансамблей «Аллегро» Н. Я. Левиновского, «Каданс» Г. Лукьянова, «Современник» А. Кролла, «Арсенал» А. Козлова;

3) развитие в рамках московской школы линии «русского джаза» в творчестве Н. Левиновского, руководителя ансамбля «Аллегро», автора множества оригинальных сочинений, в которых приемы модального (ладового) джаза синтезируются с национальными традициями музыкального мышления;

4) проявление экспериментальной направленности в деятельности московских джазовых коллективов, реализации тенденции времени по «электрификации» эстрадно-джазовых коллективов (расширение тембровой палитры ансамблевого звучания при помощи использования электронных инструментов — Н. Левиновский, электротембры и сонористика — И. Бриль);

5) участие джазовых музыкантов в филармонических проектах исполнения сочинений композиторов академической школы: Г. Гаранян солировал в Симфонии № 1 А. Шнитке, Голощекин Д. — в Концерте для трех электрогитар, электрооргана, саксофона, ударных и симфонического оркестра С. Слонимского, Е. Савин — в оркестре Концерте № 1 для фортепиано, трубы и струнного оркестра Д. Д. Шостаковича, «Озорных частушках» Р. К. Щедрина;

6) появление плеяды музыкантов, реализующих себя в программах сближения мира джазовой и академической музыки (Л. Чижик — импровизации на темы Моцарта, Равеля, Дебюсси), позднее это направление получит название «classical crossover»;

7) формирования профессиональных подходов в обучении джазовому исполнительству: открытие с 1974 г. эстрадно-джазовых отделений в музыкальных училищах, формирование джазовых коллективов при музучилищах (бэнд при Музыкально-педагогическом училище им. Гнесиных);

8) обогащение профессионального джазового образования актуальными методическими разработками: «Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра» Ю. С. Саульского (1977), «Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей» Г.А. Гараняна

(1980), «Практический курс джазовой импровизации для фортепиано» И. М. Бриля (1979), «Гармония в джазе» Ю. Н. Чугунова (1980).

Выявление тенденций развития московской джазовой школы в период 1990-х годов — первых десятилетий XXI века позволит выявить динамику данного процесса, факторы, обеспечившие прогресс в формировании гетеро- и аутоимиджа российского джаза. Данной теме будет посвящен следующий раздел работы.

Глава четвертая

Тенденции развития московской джазовой школы в период 1990-х гг. — первых десятилетий XXI века

Эпоха «советского джаза» завершается с распадом СССР, начинается кризисный период: количество записей резко уменьшается, множество музыкантов уезжает за рубеж, ломаются привычные условия функционирования творческих коллективов. Сложный период перестройки экономической, социокультурной жизни побудил деятелей искусства к поиску новых способов организации и проведения фестивальной, концертной деятельности. Ведущую роль в данных процессах вновь играет столица.

Москва становится площадкой проведения масштабных высокоимиджевых концертных и фестивальных мероприятий (гастрольные абонементы Д. Крамера, фестивали и концертные программы А. Кролла, И. Бутмана). Открытость культурной политики России способствовала привлечению к участию в столичных джазовых мероприятиях многочисленных зарубежных артистов, что позволило достичь творческого взаимодействия, популяризации творчества отечественных музыкантов в мировой артистической среде.

Джазовая педагогика в период 1990-х гг. — первых десятилетий XXI в. вышла на новый уровень. Педагоги ведущих московских вузов и средних учебных заведений (РАМ имени Гнесиных, Академии имени Маймонида, Академия джаза и др.) создали корпус актуальных, востребованных методических пособий.

4.1. Выдвижение Москвы в качестве джазового центра страны. Концертная деятельность ведущих джазовых солистов и коллективов как фактор изменения слушательских стереотипов

Путч 1991 г. и последовавший за ним распад СССР стали поводом для радикальной трансформации социальной сферы россиян. Это было время, когда «советская империя представлялась грандиозной археологической руиной, уходящей из памяти» [6, с. 126]. Кардинально изменяется государственная политика в области культуры и искусства: из-за системного кризиса и дефицита государственного бюджета резко уменьшается объем государственных ассигнований (из федерального бюджета на культуру выделялось всего 2 % средств, из местного — 6 %). Парадигма рыночной ментальности, внедряемая в сферу культуры и искусства, предельно обострила экономические вопросы, поставила творческие организации перед неизбежностью коммерциализации художественных процессов. Данная тенденция не стала панацеей для выхода общества, его культурной и экономической жизни из кризиса. Напротив, как отмечают исследователи, кризис финансирования и управления учреждениями культуры и искусства, начавшийся в 1990-м г., не преодолен до сих пор [29, с. 54]. Вместе с тем принятие законопроекта «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» (октябрь 1992 г.) способствовало устранению монополии государства на регулирование культурной жизни, появилась свобода в реализации творческих инициатив [28, с. 150].

Целью параграфа является определение перспектив, открывшихся для отечественного джазового искусства в этот период, выявление тенденций развития московской джазовой школы 1990-х гг. — первых десятилетий XXI в.

Начало 1990-х гг. стали временем усиления кризисных процессов в области искусства, обусловленных разрушением организационно-творческих структур, активной эмиграцией деятелей искусства. Для преодоления негативных

тенденций необходимо было создать новые модели концертной, фестивальной практики.

Последнее десятилетие XX в. стало временем открытия для российских музыкантов возможностей беспрепятственных зарубежных поездок и активизации творческих контактов с ведущими джазовыми исполнителями. К этому времени география джазового искусства достаточно широка: его потенциал раскрывается в музыкальной культуре Японии (Хироми Уихара, Макото Озоно), Индии (Кадри Гопалнатх, Рудреш Махантаппа), Китае (Ц. Ян), Корее, Западной Европе (А. фон Шлиппенбах, А. Мангельсдорф, П. Хербольцхаймер и др.). Для джаза в это десятилетие, как отмечает П.К. Корнев, «наступает новый век — время взаимопроникновения и объединения народных музыкальных культур, время высочайшего технического, гармонико-ритмического, импровизационного уровня» [56, с. 113].

В московской джазовой школе появляется ряд новых имен выдающихся музыкантов, продемонстрировавших высочайший уровень исполнительского мастерства. Среди них назовем Д. Б. Крамера, поступившего после харьковской музыкальной спецшколы в Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных и сделавшего джаз и академическую музыку преобладающими направлениями своей артистической деятельности. В интервью музыкант отмечал влияние на его профессиональный выбор личностей Л. Чижика и Г. Бахчиева, музыкального историка, популяризатора джаза, поддержавших кандидатуру молодого музыканта для участия в первом для его исполнительской карьеры джазовом фестивале (1984, Витебск, фестиваль «Славянский базар»). В середине 1980-х гг. Д. Крамер в дуэте с А. Фишером, солистом оркестра О. Лундстрема и ансамбля «Аллегро» приобретали сценический опыт. Это было временем «накопления информации, я, — признавался сам музыкант, — не генерировал глобальных идей» [169]. Участие в телевизионных программах («Утренняя почта», записи концертов) способствовало росту медийной популярности артиста. «Перестройка» разрушила все планы, от участия в телевизионных шоу-программах артист принципиально отказался. В данной ситуации, признается

Д. Крамер, помог разговор с Л. Чижиком: «“Кого ты из себя делаешь, — сказал он мне однажды в телефонном разговоре, — ты хочешь, чтобы я тебя бросил? Я тебя брошу! Я не хочу заниматься с клоуном”. Он был абсолютно прав!» [169].

Поиски новых творческих перспектив привели Д. Крамера к идее создания проекта ежегодных гастрольных абонементов «Джаз в академических залах», «Вечера джаза с Даниилом Крамером», «Классика и джаз», представлявших собой концертные циклы, проходившие как в Москве (в Зале Чайковского, Большом и Малом залах Московской консерватории, ГМИИ им. Пушкина), так и по всей России. Их цель — сближение миров академической и джазовой музыки, создание российской профессиональной гастрольной сцены. Реализация этих проектов началась в 1995 г. Отдельные концертные программы этих абонементов превращались в масштабные высокоимиджевые и дорогостоящие культурные акции, что позволяло вывести российских музыкантов на высокий мировой уровень проведения художественных мероприятий.

Сама идея гастрольных абонементов была абсолютно новаторской для своего времени. Абонементская деятельность всегда осуществлялась за счет местных творческих сил, здесь же привлечение гастролирующих музыкантов способствовало созданию не только в столице, но и в регионах «джазового менталитета» при помощи системы регулярных и достаточно частых концертов.

Свои стилевые ориентиры музыкант определяет следующим образом: «Я не тот тип музыканта, который вырос джазом. Я тот, кто всегда плавает между классикой, джазом, кроссовером» [163]. На концертах в сольном, ансамблевом и оркестровом исполнении звучали как традиционные джазовые композиции, так и джазовые импровизации на темы Моцарта, Шуберта, Шопена, Чайковского и др. композиторов, создавая уникальный сплав академической музыки с элементами рока, этники, блюза.

Характеризуя стремление объединить джазовую и академическую музыку в своей творческой деятельности, Д. Крамер тонко оценивает достоинства и слабые стороны джазового искусства. Музыкант, обладающий знаниями академической музыки, оценивает как конструктивные, так и содержательные стороны джаза:

«мне не хватает в джазе форм. Я не могу непрерывно играть в первобытных вариационных формах, — а, собственно, джазовая импровизация построена на первобытной вариационной форме. Я не могу заниматься непрерывным фразеологическим обыгрыванием гармоний» [18, с. 594]. Значительность образно-содержательной стороны композиций музыкант находит у редких джазовых музыкантов: Ч. Кория, М. Дэйвиса, Б. Эванса, К. Джаррета. По мнению Крамера, джаз сейчас находится в подростковом периоде своего развития. Соединение джаза и академической музыки — это не просто языковая игра, это эксперимент с сюжетной, глубокой музыкой, обогащающий сферу молодого джазового искусства и, одновременно, насыщающий академическую музыку утраченной энергией ритма, чистотой жанрового начала, экспрессией мгновенной импровизации.

В процессе становления, по мнению Д. Крамера, находится и русский джаз как национальный вариант американского или европейского джаза: в качестве основы для формирования собственного музыкального языка для отечественных артистов до сих пор выступает преимущественно американская и европейская джазовая музыка, но уже начинается освоение традиций российской фольклорной и академической музыкальных культур. Нынешний этап русского джаза — это «времена Бортнянского», подготовительный этап к появлению джазовых классиков. Значимыми эпизодами этого подготовительного этапа музыкант определяет «Теа-джаз» Л. Утесова, оркестр Э. Рознера, А. Цфасмана, Г. Гараняна, О. Лундстрема, Н. Левиновского, продвинувшего джаз к синтезу с рок-музыкой, ансамбль «Арсенал» А. Козлова, сольную деятельность пианиста Л. Чижика, выведшего джаз на большую филармоническую сцену, А. Кролла, «суммировавшего достижения советской, постсоветской оркестровки и создавшего оркестр, ставший «котлом», из которого выпрыгивали звезды» [157], оркестр Бутмана, тоже подготовившего множество звезд отечественного джазового искусства.

Среди лидеров московских джазовых оркестров конца XX в. — первых десятилетий XXI в., завоевавших признание на ведущих российских и

международных фестивалях отметим «МКС биг-бэнд» А. Кролла, получившего название в честь спонсора Международного коммерческого союза. В период деятельности джазового оркестра «МКС биг-бэнд» (1992-1999 гг.) его ведущими солистами были О. Кролл, С. Григорьев, А. Гусейнов. В концертах коллектива принимали участие джазовые певицы С. Панова, И. Родилес, А. Бутурлина. На смену поп-джазовому звучанию «Современника» А. Кролла, популярного джазового коллектива 1970-х гг., но завершившего свою деятельность в 1991 г., этот оркестр продемонстрировал возросший интерес руководителя и артистов оркестра к симфоническому джазу. В 1994 г. оркестр был удостоен сертификата за выдающееся выступление на Международном джазовом фестивале в Монтрё (Швейцария). До сих пор этот коллектив считается эталоном профессионального джазового исполнительства.

В 2003 гг. А. Кролл создал квартет «Мы из джаза» в честь 20-летия выхода одноименного фильма К. Шахназарова и долгого творческого союза с ним. Режиссер часто включал в свои фильмы вдохновенные виртуозные соло прославленного пианиста («Мы из джаза», «Зимний вечер в Гаграх», «Сны», «Американская дочь», «Всадник по имени “Смерть”», «День полнолуния» и др.). Состав коллектива изредка менялся. В последнее время, помимо руководителя квартета в него входили лауреаты международных конкурсов саксофонист Т. Некрасов, контрабасист Г. Зайцев, ударник Д. Сапожников.

В Академии музыки имени Гнесиных в середине 2003 г. был создан джаз-оркестр «Академик-Бэнд» п/у А. Кролла, к тому времени музыканту было присвоено звание Народного артиста России, он был награжден орденом Почёта. Новый студенческий коллектив быстро завоевал славу одного из лучших российских джазовых оркестров, став лауреатом престижных конкурсов и фестивалей.

Самым выдающимся коллективом начала XXI вв., собравшим звезд российского джаза стал «Московский джазовый оркестр п/у Игоря Бутмана» (в 2012 г. так был переименован созданный в 1999 г. биг-бэнд И. Бутмана). Народный артист РФ И.М. Бутман — ученик Г. Гольштейна и Д. Голощекина,

представитель ленинградской исполнительской школы, в 1980-е гг. солист оркестра О. Лундстрема. После возвращения из США (уехал в 1987 г.) он становится одним из ведущих представителей московской и — в целом — российской джазовой школы. Дебютный альбом коллектива «Eternal Triangle» («Вечный треугольник»), вышедший в 2003 г., продемонстрировал высочайший профессиональный уровень участников биг-бэнда, отдельные композиции альбома транслировались на европейских и американских джазовых радиостанциях. Среди отечественных музыкантов — артистов оркестра, постоянных участников концертных и фестивальных программ назовем имена пианистов О. Аккуратова и А. Баронина, гитариста Е. Побожего, тромбониста П. Овчинникова, саксофонистов А. Чекурова, Д. Мосьпана, ударника Э. Зизака, контрабасиста В. Соломонова, трубачей В. Эйленкрига, В. Галактионова, П. Жулина.

«Визитной карточкой» концертных и фестивальных программ И. Бутмана стал интернациональный характер участников, которых объединял высочайший профессионализм. В концертах Московского государственного джазового оркестра п/у И. Бутмана часто принимают участие вокалисты. Так, в 2003 г. И. Бутман совместно с Л. Долиной подготовили концертную программу «Карнавал джаза» (2003), «Карнавал Джаза 2. No comments» (2008), проведя успешные премьеры в Концертном зале «Россия» и Нью-Йоркском Линкольн-Центре. Бутман привлекал к участию в московских концертах и фестивалях таких выдающихся музыкантов как У. Марсалис, К. Хёрвиг, Т. Брённер, А. Харрис, П. Остин, И. Райхельсон, Ш. Джонс, П. Бернстин, Д. Бёртон, А. Сипягин, А. Козлов, Д. Голощекин, Ю. Башмет, Х. Герзмава, И. Абдразаков. Музыкант положительно оценивает возможности творческих контактов с исполнителями из различных стран, отмечая важность и перспективность живого общения и артистической состязательности для профессионального развития: «нельзя полностью закрываться, нельзя вариться в собственном соку. Надо играть, надо вместе с иностранными музыкантами выступать за рубежом, приглашать их сюда. Хотя бы чтобы сравнить, что у нас лучше, что хуже, где нам еще расти» [160]. Для

российского слушателя приезд зарубежных артистов дает возможность познакомиться с многообразием джазовой музыки (на московские концерты и фестивали приезжают музыканты из Америки, Европы, Кубы, Индии, Бразилии, Кореи и т.д.).

Признавая интернациональный характер мирового джазового искусства, И. Бутман все же выделяет особые черты русского джаза, проявляющиеся не столько в оригинальности музыкального языка, сколько в его эмоциональной доминанте. Именно она, по мнению музыканта, формирует собственную идентичность отечественного джаза и отечественной культуры в целом: «я бы не сказал, что есть прямо отдельный язык [у российского джаза. — комм. П.О.]. Но что точно есть у российской музыки, так это свой темперамент, который, может быть, не все понимают и поддерживают. Хотя мы люди северные, но играть на разрыв души мы любим» [153].

Целью своей творческой деятельности И. Бутман объявляет выдвижение российской джазовой школы как одной из лучших в мировом музыкальном сообществе [164]. Подводя к 100-летию отечественного джаза итоги развития джазового искусства, он отмечал, что Москва уже не менее авторитетна для джазового мира, чем Нью-Йорк [164]. Творческое кредо музыканта основывается на идеях взаимодействия американских и национальных джазовых школ, в результате взаимовлияния которых джаз получает свое историческое развитие. Американская джазовая школа сформировалась в результате деятельности музыкантов различных этносов, многочисленных эмигрантов, многие из которых имели русские корни (Дж. Гершвин, И. Берлин, В. Дюк, Б. Гудмен и др.). В СССР с первых лет развития джаза к нему проявляли интерес композиторы академической школы, что способствовало формированию оригинального джазового репертуара. Его расширению содействовала практика создания джазовых аранжировок сочинений выдающихся русских композиторов, народных песен.

В концертах Московского государственного джазового оркестра п/у Игоря Бутмана, как правило, представлена интернациональная программа в рамках

мейнстримовых направлений или представляющая собой популярные кроссовер-проекты: шлягеры американского и европейского джаза соседствуют с авторскими композициями (Н. Левиновского, И. Бутмана, В. Долгова и др.), аранжировками русских народных песен, сочинений Н. Римского-Корсакова (альбом “Sheherazade’s tales”, 2011), М. Мусоргского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича (концерт «Классика встречает джаз» 29.01.2023 г. оркестра И. Бутмана и камерного ансамбля «Солисты Москвы» Ю. Башмета в Московском Зале им. П.И. Чайковского), инструментальными джазовыми версиями музыки Г. Крылова, А. Рыбникова, Е. Крылатова к анимационным и художественным фильмам «Ну, погоди!», «Приключения Буратино», «Приключения Электроника» (альбом «Веселые истории» [“Magic Land”] с Ч. Кория, С. Харрисом, Р. Бреккером, Д. Патитуччи, 2007) и др.

Для организации активной концертной деятельности И. Бутман задействует огромное количество филармонических, концертных залов и клубных площадок по всему миру, в том числе и созданный в 1990-е гг. собственный московский «Джаз-клуб Игоря Бутмана». Он стал первым джазовым клубом в России с ежедневной концертной программой. Оценивая проблемы в организационно-творческой деятельности многих советских джазовых клубов, музыкант отмечал неудачность самой бизнес-модели, созданной директорами клубов (как правило, музыкантов или их представителей). Немалую роль в усугублении положения джаз-клубов играют конфликты между ресторанной и музыкальной сферами досуга: «Те, кто продавал котлеты, были недовольны музыкой: слишком мало людей на нее приходило. А те, кто делал музыку, говорили, что это котлеты невкусные и дорогие, вот люди и не приходят» [153]. Опыт работы И. Бутмана в США позволил приобретенному в здании Театра на Таганке клубу заручиться спонсорской поддержкой авторитетных компаний (“Hennessy”, “Philip Morris” и др.), привлечь к гастрольным выступлениям в клубе ведущих мировых джазовых исполнителей (Г. Бёртона, К. Гарретта, Р. Брауна, М. Тайнера, Д. Марсалиса и др.). Клуб И. Бутмана (теперь и в Санкт-Петербурге) стал популярной площадкой джазового просветительства для посетителей, творческого взаимообмена между

российскими и зарубежными музыкантами. Сравнивая клубную среду и график выступлений артистов, И. Бутман выявляет различия между американской и российской действительностью: несмотря на большое количество джазовых клубов (например, в Нью-Йорке), найти работу джазовому музыканту крайне сложно, слишком высока конкуренция. Даже первоклассный музыкант имеет 3-4 клубных концерта в год. В России, отмечает музыканта, «нет циничной коммерции, лицемерия в бизнесе» [153], музыканту предоставляется возможность заниматься активной популяризацией джаза, до сих пор остающегося малоизвестным широкой аудитории.

На сегодняшний день помимо Джаз-клуба Игоря Бутмана сохраняет свою неизменную известность в артистических кругах «цитадель российского джаза» Клуб Алексея Козлова, «джазовая Мекка» — кафе «Эссе», в котором часто выступают Д. Крамер, П. Востоков, Я. Окунь, кафе «Dewars Powerhouse» («Дюарс»). Эти творческие площадки сохраняют традиции приверженности к стилевому разнообразию и привлечению музыкантов (от джаза до авангардного рока). С наиболее радикальными экспериментами в области джазовой музыки можно познакомиться в Культурном Центре «ДОМ», основанном в 1999 г. (здесь выступали О. Йосихиде, А. Шилклопер, И. Перельман, У. Паркер и др.). Отдельные джазовые мероприятия регулярно проводятся в концертном зале Союза композиторов, Доме музыки, кафе «Microbe», «Hidden Bar» и «West 4».

На базе легендарного ансамбля «Мелодия» в 2006 г. был создан Джаз-оркестр Георгия Гараняна, которым с 2021 г. руководит С. Богданов, продолжающий традиции высокой исполнительской культуры коллектива и отмечающий небывалый рост джазового искусства в России в начале XXI в. [175].

Среди музыкантов молодого поколения перечислим Петра Востокова, выпускника РАМ имени Гнесиных, солиста Биг-бэнда И. Бутмана, «Академик-Бэнда» А. Кролла. В настоящее время он является музыкальным директором и солистом Большого джазового оркестра, созданного в 2010 г. Сфера творческих интересов П. Востокова — джаз 1920-1940-х гг., эпоха «джазовой лихорадки», до сих пор сохраняющей свою привлекательность благодаря особой энергетике

танцевальных ритмов, свежести звучания при достаточной простоте и общедоступности музыкального языка. Музыкант находит оригинальные партитуры того времени, вводит в джазовый оркестр ретро-инструменты, на основе записей изучает штрихи, акустические особенности балансировки звучания и добивается аутентичности в исполнении джазовых композиций прошлого века.

Концертный репертуар Большого джазового оркестра Петра Востокова постепенно расширяется, в него входят джазовые композиции 1940-1950-х гг., задача при этом остается прежней: восстановить колорит звучания джазовой музыки прошлого столетия, уйти от множества популярных сейчас кавер-версий к чистоте оригинала, воскресить дух музыки ушедшего времени. Музыкант считает джазовую музыку прошлого века классикой по аналогии с академическим искусством, также имеющим свое классическое наследие, а для классики достойным является бережное, «правильное отношение, правильное исполнение» [154].

Перспективным джаз- и фьюжн- проектом 2017 г. стал «Оркестр Эйленкрига» [“Eilenkrig Orchestra”]. Вадим Эйленкриг — выдающийся трубач, заслуженный артист республики Татарстан, в прошлом солист Московского джазового оркестра И. Бутмана, шоумен, доцент Академии имени Маймонида «РГУ им. А.Н. Косыгина» (г. Москва). Оркестр Эйленкрига уже ранее был задействован в проектах «Танцев со звездами» (2016), а в январе 2017 г. на сцене Клуба И. Бутмана он был торжественно представлен публике как уже состоявшийся коллектив, в котором каждый участник — признанный мастер российского джаза, имеющий авторитет в мировом музыкальном сообществе. Опыт телевизионного ведущего (передача «Большой джаз» на телеканале «Культура», 2013, 2022 г.г.) помог внедрить имиджевые технологии в новый арт-проект и выдвинуть его в число одного из лучших телевизионных джаз-бэндов страны. Этому во многом способствовала открытость В. Эйленкрига к творческим экспериментам (участию оркестра в телевизионных и театральных постановках).

В настоящее время В. Эйленкриг ведет передачу «Шаболовка 37» на канале Культура и успешно продолжает концертную деятельность.

В завершении параграфа отметим, что кризисный период начала 1990-х гг., с одной стороны, стал временем разрушения советских организационно-творческих структур, с другой стороны, обусловил появление новых форм артистической деятельности (гастрольные абонементы). Инициатором продвижения абонементской деятельности в сферу концертной практики джазовых артистов и коллективов стал ведущий представитель московской джазовой школы 1990-х гг. Д. Крамер. Чрезвычайно важным является также понимание музыкантом перспектив развития национального направления — русского джаза, истоками которого должны стать фольклор и академическая музыка, являющаяся «золотым» фондом отечественной культуры.

Московские джазовые оркестры А. Кролла и И. Бутмана сформировали современные стандарты исполнительской культуры и стали площадкой профессионального роста начинающих музыкантов.

4.2. Активизация фестивальной деятельности в Москве в период 1990-х гг. — первых десятилетий XXI века

Выдвижению Москвы в качестве ведущего джазового центра первых десятилетий XXI в. способствовала не только активная концертная деятельность столичных солистов и коллективов, но и масштабная фестивальная работа.

Кульминационного развития достигает фестивальная и концертная деятельность Ю. М. Саульского: он организует Международный джаз-фестиваль «Москва-90» с участием Ф. Хаббарда, Б. Марсалиса, Л. Боуи и других звезд мирового джазового искусства. В фестивале принял участие эмигрировавший в Америку В. Пономарев. По инициативе Ю. М. Саульского с середины 1990-х гг. открывается Московский джазовый ангажемент (МДА), проводятся праздники «Джаз в саду Эрмитаж», «Евразия» (г. Оренбург), «Черное море» (г. Сочи).

Арт-директором множества престижных джазовых фестивалей является Даниил Крамер. Среди наиболее значимых фестивальных проектов Д. Крамера перечислим первый в России Международный конкурс джазовых пианистов (2005 г., совместно с Народным артистом П. Слободкиным), профессиональный юношеский и детский джазовый конкурс (организованный совместно с директором Саратовской филармонии М. А. Брызгаловым). Фестивали, организованные при участии Д. Б. Крамера, имеют качественное отличие от фестивальных программ 1970-1980-х гг.: музыкант прошел путь фестивального проекта с самого «низа», как участник и свидетель того, что участие даже одного дилетанта в профессиональном проекте делает его «провальным». Крамер был свидетелем распада в 1990-е гг. советской системы джазовых фестивалей, которых в СССР насчитывалось более шести десятков.

Крамер в интервью отмечал как достоинства, так и недостатки советской системы фестивалей, вскрывал те проблемы, которые ему пришлось преодолевать в связи с ее распадом: это было место общения джазовых музыкантов, но публика была приучена к отсутствию зрительской дисциплины и этики. Можно было пить пиво, перемещаться по залу, разговаривать. Отсутствие платы за билеты, обеспечивающей прибыль филармоний от проведения фестивалей, привело к тому, что в постсоветскую эпоху десятки фестивальных проектов закрылись [7, с. 114]. Исчезла созданная в советское время среда общения джазовых музыкантов. Между тем советская джазовая школа уже была сформирована: работали музыкальные училища с эстрадно-джазовой специализацией. Крамер, осознавая проблему утраты среды общения джазовых музыкантов в постсоветское время, понимает необходимость комплексного ее решения: во-первых, необходимо создать регулярную концертную деятельность не только в Москве, но и в регионах. Во-вторых, фестивали не должны зависеть от спонсоров, быть автономными от регулярной концертной деятельности, а являться ее итогом. При таких условиях фестиваль будет иметь гарантированное число публики и быть финансово независимым.

Крамеру пришлось преодолевать не только издержки советской фестивальной практики, но и опыт клубных джазовых концертов. Бичом этой сферы деятельности было дилетантство: «я прекрасно видел дилетантство, которое доставляло большое удовольствие музыкантам, но отвращало публику от джаза. А к началу 1990-х у джаза и так было очень мало публики» [68, с. 577]. Многие музыканты уехали, но самый главный недостаток клубной жизни — привычка воспринимать музыку как десерт к ужину: «музыкант постоянно играет в ситуации, когда кто-то ест, и, выходя на сцену концертного зала, играет примерно так же» [68, с. 577]. Перед Крамером стояла насущная задача изменения слушательского стереотипа восприятия джазового искусства, что и привело к идее развития регулярной концертной деятельности, привлечения публики за счет отбора профессиональных исполнителей с ярким артистическим обликом, создание условий для обучения молодежи и детей, которые станут в дальнейшем будущими профессионалами или активными слушателями.

При поддержке Правительства Москвы, Союза композиторов А. Кролл, начиная с 2004 г., организует ежегодные джазовые фестивали «Российские звезды мирового джаза», «Джаз “Московской осени”», «Российский джаз — великие имена», «Леди российского джаза». Цель фестивалей, инициатором и организатором которых выступает А. Кролл, — выявление роли отечественных музыкантов в истории джазового искусства. Фестивали А. Кролла являются престижными творческими мероприятиями, в которых принимают участие лучшими музыканты России и зарубежья.

Просветительские задачи были выдвинуты А. Кроллом при проведении в начале 2000-х гг. цикла концертных программ в Политехническом музее. Один из концертов назывался «Очарование джаза». Позднее этот проект перерос в идею проведения джазового фестиваля с одноименным названием в Камерном зале Московского Дома музыки. В фестивале традиционно принимают участие не только инструменталисты, но и вокалисты (А. Бутурлина, И. Остин, Л. Лазарев, П. Иванов и др.). Такой формат фестивальных программ отражает специфику

русского джаза, всегда тесно соприкасавшегося с песенными жанрами и завоевавшего этим особую любовь слушательской аудитории.

Наиболее престижным на сегодняшний день является созданный А. Кроллом международный фестиваль-конкурс «Гнесин-джаз» [“Gnesin-Jazz”] (учредитель — Министерство культуры РФ, Академия музыки имени Гнесиных, в которой музыкант руководит оркестровым классом кафедры инструментального джазового исполнительства). В фестивале-конкурсе «Гнесин-джаз» ежегодно принимают участие свыше ста музыкальных коллективов, студенты и преподаватели многих российских вузов. Сейчас проект имеет спецификации: Международный джазовый фестиваль-конкурс молодых исполнителей «Gnesin-Jazz-INSTR» (декабрь) и «Gnesin-Jazz-VOICE» (март). Следуя интересу со стороны участников фестиваля, было решено ввести детскую номинацию (до 20 лет), сразу же набравшую в программу конкурса свыше двадцати солистов и коллективов. По итогам фестиваля-конкурса победители имеют возможность получить существенную городскую поддержку, выступить на гала-концерте «Gnesin. The Best» с выдающимися отечественными джазменами (А. Кроллом, И. Брилем, Д. Крамером, А. Бутурлиной, В. Гроховским и др.).

Особую роль в развитии фестивального движения в России играет И. Бутман, являющийся на сегодняшний день организатором Фонда поддержки и развития музыкального искусства Игоря Бутмана, продюсером и организатором одиннадцати джазовых фестивалей в Москве и по всей стране («Триумф джаза», «Джазовые сезоны в Горках Ленинских», Сочи-джаз-фестиваль, и др.).

В 1996-1997 гг. И. Бутман организовал и провел в Московском Центральном Доме художника и Концертном зале имени П.И. Чайковского международный «Независимый джаз-фестиваль» в честь национального русского праздника Дня независимости (позднее — Дня России). В фестивале приняли участие известные американские и российские музыканты Дж. Аберкромби, Э. Гомез, Г. Гольдштейн, А. Шилклопер, А. Кондаков и др.

Масштабным проектом И. Бутмана стал международный фестиваль «Триумф джаза» как бренд русского джазового искусства. Проект создания по

аналогии с Токио, Лондоном, Берлином, Парижем большого джазового фестиваля в Москве, в которой уже проводились международные фестивали кино, академической музыки, привлек внимание правительства (президент фонда «Триумф» — И.В. Шабдурасулов, генеральный директор «ОРТ», руководитель аппарата Правительства РФ) и был в итоге поддержан [170]. В Московском доме кино в течение недели в январе 2001 г. выступали ведущие мастера отечественного и зарубежного джазового искусства. Выступления артистов транслировались на Первом канале российского телевидения, что позволило расширить слушательскую аудиторию и приобрести широкую популярность участникам фестиваля. В 2022 г., И. Бутман организовал Московский джазовый фестиваль. Помимо концертных залов, фестивальные программы проводятся на открытых площадках (сад «Эрмитаж», ВДНХ, парк «Зарядье», парк искусств «Музеон», Новопушкинский сквер) и лучших джазовых клубах столицы. В 2018 г. Игорь Бутман стал одним из руководителей гала-концерта Международного дня джаза, который начиная с 2012 г. проводится ежегодно в столицах разных стран мира. На этот раз центральные мероприятия этого праздника прошли на исторической сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Грандиозный концерт, посвященный 100-летию юбилею российского джаза, Игорь Бутман с большим успехом провёл на исторической сцене Большого театра в Москве.

Свой вклад в развитие джазового фестивального движения внес и Г. Гаранян, организовавший совместно с начальником Управления культуры ЮЗАО г. Москвы Н. Базаровой в 2009 г. первый Молодежный фестиваль «Играем джаз с Гараняном». Цель фестиваля — популяризация джаза в молодежной среде, поиск новых талантов и дальнейшее развитие джазового искусства. В ходе фестиваля молодые участники имеют возможность поучаствовать в джем-сейшенах с маститыми музыкантами, что, безусловно, привлекает одаренных учеников музыкальных школ и колледжей. В 2022 г. был проведен XIV Молодежный фестиваль «Играем джаз с Гараняном», что свидетельствует об устойчивости традиций творческого проекта и его востребованности у юных музыкантов.

Таким образом, в период 1990-х гг. — первых десятилетий XXI века московская джазовая школа характеризуется активностью организации и проведения концертных и фестивальных, конкурсных программ как в столице, так и за ее пределами. Расширение географии творческих проектов представителей московской джазовой школы является свидетельством их перспективности и востребованности в российском арт-пространстве, результативности продвижения идей усложнения профессиональных требований к исполнителям.

4.3. Джазовая педагогика на рубеже XX-XXI вв. как мощный стимул развития московской джазовой школы

Москва на рубеже XX-XXI вв. является центром не только концертной, фестивальной деятельности, но и джазового образования.

Огромный вклад в развитие джазового образования внесли педагоги Академии музыки имени Гнесиных, открывших актуальные образовательные направления и подготовившие плеяду талантливых выпускников — джазовых музыкантов.

Выдающуюся роль в создании и развитии московской саксофоновой школы сыграла «королева саксофона» [176] М.К. Шапошникова, выпускница класса кларнета Саратовской музыкальной школы и училища, РАМ им. Гнесиных, связавшая свою педагогическую карьеру с этим учебным заведением. Профессор М.К. Шапошникова отмечает стремительную «саксофонизацию» российской музыкальной культуры, начавшуюся в 1960-е гг. благодаря развитию джазового исполнительства. Классы кларнета в РАМ им. Гнесиных М.К. Шапошниковой и В.А. Гетмана дополнились в этот период сначала факультативно, а потом и специализированно классом саксофона.

Шапошникова изначально выстраивала методику обучения на саксофоне по академическим принципам искусства игры на духовых инструментах симфонического оркестра (дыхательные упражнения, постановка

исполнительского аппарата, развитие тембрового слуха музыканта). Опора на академические принципы методики обучения игры на духовых инструментах позволила М.К. Шапошниковой достичь высоких результатов в педагогической деятельности и сформировать плеяду выпускников, ставших яркими представителями московской саксофоновой школы: Заслуженный артист России, руководитель большого оркестра саксофонов, заведующий кафедрой ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова А.В. Волков, основатель первого в МГИМ им. А. Г. Шнитке класса саксофона Ю.С. Воронцов, заведующий отделом духовых инструментов в музыкальном училище при РАМ им. Гнесиных Л. Друтин, участник «Российского квартета саксофонов», В. Кознов, Лауреаты первой премии самого престижного Международного конкурса саксофонистов в Динанте (организатор — Международная ассоциация А. Сакса) А. Колесов и Н. Зимин. Брендом отечественного джазового искусства стал московский коллектив «Российский квартет саксофонов», первыми участниками которого были Л. Михайлов, А. Осейчук, А. Набатов, В. Еремин, затем — М. Шапошникова, А. Волков, И. Гуревич, С. Рязанцев.

Среди проблем современного музыкального исполнительства М.К. Шапошникова отмечает, прежде всего, недостаточную методическую разработанность вопросов теории и практики саксофоновой культуры, недостаточность организационно-управленческих структур образца ВГКО (Всероссийского гастрольного концертного объединения), Росконцерта, Госконцерта, формирующих программы концертных туров и позволяющих сохранять рабочие места для оркестрантов.

Восполнить пробел методических работ в области саксофонного искусства удалось А.В. Осейчуку, московскому саксофонисту, Заслуженному артисту РФ, с 1984 г. — педагогу Российской академии музыки имени Гнесиных (классы специального саксофона, джазовой импровизации, джазового ансамбля), ученику М.К. Шапошниковой и В.А. Гетмана. Александр Осейчук имеет обширный исполнительский и композиторский опыт, ставший основой его методических изысканий. Он являлся ведущим солистом ансамбля под управлением И. Бриля,

позднее (с 1989 г.) — солистом ансамбля джазовой музыки «Зеленая волна», в состав которого входили многие начинающие музыканты, получавшие необходимый сценический и исполнительский опыт и в дальнейшем становящиеся известными солистами джазовых ансамблей: А. Сипягин (труба), А. Третьяков, М. Григорьев (фортепиано), П. Талалай, В. Першин (ударные инструменты), Е. Печников, Ж. Ильмер (саксофон) и др. Музыкант является автором разнообразных джазовых композиций («Улица без конца» 1979, «Поющие деревья» 1984, «Друг “Васильич”» 2003, «Элвин» 2009).

Первое в России учебное пособие для саксофона «Школа джазовой импровизации для саксофона» А.В. Осейчука (1997) [92] является актуальным пособием, позволяющим обучающимся освоить разнообразные теоретические и практические аспекты джазового исполнительства. Джазовая импровизация основывается как на спонтанном музицировании, так и на заранее подготовленных фрагментах, которые можно систематизировать и сделать образцами для упражнений. Осейчук приводит многочисленные фрагменты импровизаций выдающихся джазовых музыкантов (Ч. Паркера, Дж. Эддерли, Дж. Колтрейна и др.), анализирует мелодическую и ладово-гармоническую основу данных эпизодов и составляет на основе проведенного анализа упражнения и этюды, способствующие освоению оригинальной авторской стилистики и — в целом — искусства джазовой импровизации.

Преимуществом издания, ориентированного изначально для саксофонистов, является то, что данные упражнения можно использовать при обучении музыкантов различных исполнительских специальностей. Ранее автором были опубликованы методические разработки для эстрадных отделений музыкальных училищ и вузов «Работа над произведениями джазовой классики в специальном классе саксофона» в двух выпусках 1987 и 1989 гг. [90]. Свои методики музыкант применял на учениках, многие из которых стали известными джазовыми музыкантами, лауреатами различных международных конкурсов: А. и Д. Брили, А. Круглов, О. Остапчук, Д. Федоров и многие другие.

Класс профессора А. Осейчука стал методической базой и творческой лабораторией коллектива, развивающего семейные артистические традиции — «Игорь Бриль и Новое Поколение». Группа была образована И. Брилем совместно с сыновьями Дмитрием и Александром в 1990 г., а с 1991 г. братья стали учениками прославленного джазового педагога, что позволило усовершенствовать их исполнительские навыки. Позднее коллектив изменил название («Bril Brothers»), состав (джазовый квинтет), но сохранил свою популярность у слушателей. Позднее А. и Д. Брили дополнили свою артистическую деятельность педагогикой и стали преподавателями в музыкальном училище имени Гнесиных (с 1996 г.), Академии имени Маймонида и других учебных заведениях.

Профессор Ж.А. Ильмер, выпускница РАМ имени Гнесиных (класс А. В. Осейчука) и Академии имени Маймонида (ассистентура-стажировка), прошедшая стажировку в Луисвильском университете (США, 2006 г.) у Д. Либмана, Д. Беккера, Д. Кукера и ныне преподающая класс саксофона и ансамбля на кафедре инструментального джазового исполнительства РАМ имени Гнесиных, заведующая джазовым отделом школы им. И. Дунаевского, преподаватель ГБПОУ г. Москвы «Академия джаза» является автором востребованных в музыкальной среде учебно-методических работ: «Методическое пособие по импровизации для саксофона и других духовых инструментов» (2004) [42], «Джазовая импровизация для саксофона» (2007) [40], «Джазовая импровизация в классе специального саксофона» (2015) [40], Хрестоматия джазовых стандартов и авторских композиций для саксофона альт в сопровождении ритм-секции (2015) [180]. В 2016 г. серию продолжила «Хрестоматия джазовых стандартов и авторских композиций для саксофона тенора в сопровождении ритм-секции» А. Осейчука [181].

Учебно-методические пособия Ж.А. Ильмер развивают педагогические принципы А. В. Осейчука, американской саксофоновой школы и обладают четкой логикой работы над техническими и импровизационными циклами образовательного процесса, в котором автором последовательно выстроены его

периоды: в «Методическом пособии по импровизации для саксофона и других духовых инструментов» даются рекомендации учащимся старших классов музыкальных школ и музыкальных училищ по освоению гамм при обыгрывании стандартных гармонических последовательностей в джазовой музыке, в «Джазовой импровизации в классе специального саксофона» для бакалавров и магистрантов — практический комплекс для совершенствования исполнительского мастерства (гаммы, гармонические последовательности, секвенции, мелодические фразы, начинающиеся с разных ступеней и на разные гармонические комплексы, лады, оригинальные гармонические формы «Coltrane Changes», «Rhythm Changes» и т.д.). Хрестоматия джазовых стандартов и авторских композиций для саксофона альт в сопровождении ритм-секции Ж.А. Ильмер дает возможность молодым музыкантам освоить соло-импровизации выдающихся мастеров джазового искусства, популярные авторские сочинения, джазовые стандарты. Хрестоматия ценна тем, что все музыкальные тексты снабжены подробными штриховыми указаниями, гармоническими схемами, что позволяет обучающимся осознать логику и характерные приемы развития музыкального материала.

В Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных еще в 1980-е гг. начал работать Д. Б. Крамер, а в 1994 г. он открыл первый в Московской консерватории им. П.И. Чайковского класс импровизации. В последние годы Д. Б. Крамер является заведующим эстрадно-джазовой кафедрой Института современного искусства, проводит семинары, мастер-классы. Среди учеников Д. Б. Крамера — известные мастера современного исполнительского искусства: Д. А. Мажуков, рок-н-рольный пианист, вокалист, основатель группы «Off Beat» П. Айду. Важным фактором становления российской джазовой школы стали методические пособия, первые образцы которых появились в 1970-е гг. Крамер продолжил эту тенденцию, разработав оригинальную методику освоения приемов джазовой импровизации для музыкантов, решивших после прохождения среднего уровня профессионального академического образования перейти в джазовое

исполнительство. Эта методика стала результатом многолетней педагогической и артистической деятельности музыканта.

В 1990-е гг. активизировалась учебно-методическая работа в музыкальном училище им. Октябрьской революции, которое с 1994 г. было переименовано в Государственное музыкальное училище эстрадного и джазового искусства (ГМУЭДИ) — единственное в ту пору в России специализированное учебное заведение данного профиля, в отличие от других музыкальных училищ, где по джазовому профилю открывались лишь отделения или кафедры. Организации специализированного училища во многом способствовала деятельность Председателя Союза композиторов РФ Ю. Саульского и членов Союза (А. Кролла, Н. Левиновского, И. Бриля, Г. Лукьянова, Ю. Чугунова, Ю. Маркина и др.). В 2019 г. училище было реорганизовано и стало структурным подразделением РАМ имени Гнесиных.

Многие годы в ГМУЭДИ преподавал Юрий Иванович Маркин, композитор, пианист, аранжировщик. Выпускник Астраханского музыкального училища (класс контрабаса), Московской консерватории (класс композиции Р. Щедрина), Ю. Маркин после переезда в Москву работал в «КМ-квинтете» В. Сакуна в кафе «Молодежное», контрабасистом в квартете А. Козлова, аранжировщиком и пианистом в Государственном эстрадном оркестре п/у Л. Утесова [125, с. 271], успешно выступал на IV и V Московских джазовых фестивалях. С момента начала работы в 1996 г. ГМУЭДИ Ю. Маркин зарекомендовал себя как один из сильнейших джазовых педагогов столицы.

Заслугой композитора является не только создание множества джазовых сочинений, не все из которых еще получили должную художественную оценку и до сих пор остаются малоизвестны публике, но и его творческая позиция, основывающаяся на выдвигании отечественного музыкального академического наследия и новых оригинальных джазовых сочинений как достойных конкурентов западной культуре. Джаз, блюз, рок органичны в англоязычной культуре. Как отмечал О. Степурко, «мало кто верил в возможность появления джазовых композиций “по-русски” [172] . Усилиями А. Цфасмана, Н. Левиновского, Ю.

Маркина и множества других отечественных композиторов эта цель была достигнута. Маркин является автором более десятка одноактных джазовых опер («Мастер и Маргарита» по М. Булгакову, «Саксофонист», по рассказу Х. Кортасара и др.), отдельные из которых были поставлены на сцене «Арт-клуба» А. Эйдельмана (1997-2000 гг.), 12 симфоний для большого симфонического оркестра и 8 джазовых симфоний для биг-бэнда, цикл джазовых сонат, 6 джазовых инвенций, 24 джазовых прелюдии для фортепиано, множества джазовых обработок академических сочинений («Времена года» П. Чайковского, «Кармен» Ж. Бизе и «Князь Игорь» А. Бородина, «Старый замок» М. Мусоргского, «Фантазия» Д. Шостаковича и др.), подготовленных для Оркестра А. Кролла (программа «Русская классика в джазовой обработке»), гитариста С. Жилина, молодых музыкантов — обучающихся колледжей. Прекрасно чувствующий стилистку русской классики, Ю. Маркин создал органичные оригинальному тексту фортепианные обработки (сборник «Русская популярная классика в jazzовой обработке для фортепиано» [182]). Сборник составлен из аранжировок частей цикла «Времена года», балета «Щелкунчик» П. Чайковского, композиций на тему М. Глинки («Вальс-фантазия»), Второго концерта для фортепиано с оркестром С. Рахманинова. Джазовая аранжировка шедевров русской музыки позволяет сформировать репертуарный фонд музыканта, ничем не уступающий западным образцам.

Педагогический талант Ю.И. Маркина был отражен в комплексе методических работ, подготовленных в период 1990-2000 гг.:

– «Сборник упражнений по мелодической фигурации джаза» (1994) [184], в котором Ю. Маркин совместно с Ю. Козыревым раскрыли функциональное содержание секвенций и сформировали целый спектр упражнений (секвенции с непрерывным тяготением, с периодом D — T, S — D — T, без разрешения, со смещением и т.д);

— первый в России «Джазовый словарь» (2002) [70], в котором сделана гармоническая последовательность (II-V-I-VI) обыгрывается во всех тональностях

с разной фразировкой, что позволяет расширить «словарный запас» начинающего джазиста;

— «Школа джазовой импровизации» в 2 частях (2003) [71], считающаяся на сегодняшний день одним из лучших пособий по данной теме. В первой части дан теоретический материал, рассмотрены вопросы мелодизма, метроритма, полиметрии, разновидности блюзовых форм, способы построения пентатонических линий, использования пентмотивов при обыгрывании стандартных гармонических последовательностей. Во второй части «Хрестоматия. Сборник разностилевых, разножанровых и разнохарактерных пьес» собраны джазовые баллады, вальсы, блюзы и проч., которые позволяют освоить способы интегрирования импровизационных соло в разнофактурный материал. Автор дает обозначения разделам, чтобы облегчить понимание формы произведения, использует цифро-буквенные обозначения гармонии, формирует задания по созданию собственного соло в эпизодах, где пропущена партия левой или правой руки, излагает ценные советы для подбора фактуры в пьесах разных стилей, что крайне полезно при освоении приемов аранжировки;

— «Инструментовка и аранжировка для больших джазовых оркестров»: Учебно-методическое пособие для самостоятельного изучения приемов. Как и «Школа джазовой импровизации», пособие по инструментовке и аранжировке представляются особенно ценными, так как по меткому замечанию И. Бутмана, «профессия аранжировщика вообще становится всё более редкой. Она востребована, но профессионалов былого уровня не появляется» [164]. Методические пособия композитора, аранжировщика Ю.И. Маркина вдохновляют молодых музыкантов на сочинение авторских композиций и развитие навыков аранжировки.

Весомый вклад в развитие джазового образования и становления московской джазовой школы внесли Московский государственный университет культуры и искусства (МГУКИ, ныне — МГУК) и Институт «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина. Сотрудниками эстрадной секции, преобразованной в дальнейшем в кафедру

эстрадных оркестров и ансамблей, затем в кафедре эстрадно-джазового искусства МГУК в разные периоды ее существования были И. М. Бриль, В. З. Зельченко, Е. А. Савин, Б. А. Ривчун, З. Б.Карташева, Л. А. Долина, В. Р. Заремба.

В Академии имени Маймонида на кафедре эстрадно-джазовой музыки работали И. Бриль и его сыновья, С. Панова, О. Слепцов, Л. Друтин, Н. Головня, многие годы здесь трудится над воспитанием молодого поколения пианист И. Фармаковский, имеют первоклассных выпускников трубач В. Эйленкриг, тромбонист П. Овчинников, саксофонист Д. Мосьпан, ударник И. Авалиани.

Биг-бэнд Академии имени Маймонида п/у Павла Овчинникова за годы своей творческой деятельности стал многократным лауреатом престижных джазовых конкурсов: Международного фестиваля-конкурса молодых исполнителей «Gnesin-Jazz» (2018-2021 гг.); XIV международного эстрадно-джазового фестиваля-конкурса «Джаз на Байкале» под патронатом Народного артиста России И.М. Бутмана (г. Иркутск, 2022 г.); Международного форума искусств, науки и образования «Классическая академия» в 160-летию со дня рождения Клода Дебюсси (г. Москва, 2022 г.).

В 2019 г. в Москве на базе Государственного училища духового искусства (ГУДИ) появилось еще одно образовательное учреждение — Академия джаза (директор Академии — И. Бутман). ГУДИ, созданное в 1990 г., являлось единственным учреждением, специализирующимся на подготовке исключительно исполнителей на духовых и ударных инструментах. После преобразования училища в Академию джаза сменился курс обучения: теперь основную роль в образовательном процессе играют стажировки с мэтрами джазового искусства. Продумана стратегия объединения среднего и начального уровней образования: Академия джаза в дальнейшем будет объединена с детской музыкальной школой им. Гершвина, школой им. Блажевича, что позволит выстроить единую систему профессионального образования, добиться преемственности педагогических и воспитательных методов. В Академии сформирован биг-бэнд, введены курсы импровизации, истории джаза, аранжировки, продолжается подготовка по

специальностям академического профиля (фортепиано, духовые инструменты, гитара и проч.).

Цель Академии джаза — подготовка музыкантов широкого профиля и высокой конкурентноспособности, которые смогут реализоваться творчески в области академического и джазового искусства. Академическое образование обязательно для любого музыканта, оно дает апробированную столетиями методику игры на музыкальных инструментах, вокального исполнительства, формирует широкий кругозор. Знание стилистики джазового исполнительства, овладение приемами импровизации, аранжировки расширит спектр креативных способностей молодого музыканта, позволит ему адаптироваться под реалии современного искусства. Академия джаза планирует в дальнейшем расширить свое образовательное пространство при помощи создания филиалов в Тульской и Челябинской областях, в Южно-Сахалинске, где проявляется интерес к авторским методикам и творческим связям Академии.

Актуальным проектом подготовки молодых музыкантов стала арт-школа арт-кластера «Таврида» (Крым). По итогам заезда «Вкусный джаз» 2021 г., в котором приняли участие свыше 400 участников из 66 регионов, и итогового фестиваля «Таврида. Арт» при поддержке Фонда И. Бутмана был создан первый Всероссийский молодежный джазовый оркестр п/у П. Овчинникова. Для участников арт-школы И. Бутман провел серию мастер-классов, принял участие в гала-концерте совместно с молодыми музыкантами. Эксперты Фонда И. Бутмана поделились с молодыми менеджерами и продюсерами артистов и джазовых проектов секретами профессиональной работы. Именитые артисты, принявшие участие в арт-школе джазового заезда, отмечали перспективность этого творческого проекта, который дает шанс заявить о новом поколении джазовых музыкантов, об актуальности джазового искусства среди молодежи [173]. Большую пользу от общения с молодыми талантами получают и музыканты старшего поколения: только объединение концертной и педагогической деятельности является полноценным условием формирования профессионального джазового музыканта [166].

Музыкальная наука рубежа XX-XXI вв. характеризуется повышением интереса к феномену джазового искусства. Появляются монографии, статьи, диссертации, исследующие различные аспекты истории и теории джазового исполнительства: диссертационные работы «Джазовый свинг (явление и проблема)» И. В. Юрченко (2001) [144], «Формирование новосибирской джазовой школы» С. А. Беличенко (2004) [10], «Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции — от свинга к бибопу» А. Н. Фишер (2004) [128], «Джаз как социокультурный феномен: на примере американской музыки второй половины XX века» Ф. М. Шака (2008) [139], «Джаз как искусство артистического самовыражения» С. А. Амирхановой (2009) [6], статьи В.Н. Сырова [118; 119; 120; 121; 122; 123], П. К. Корнева [50; 52], С. С. Соковикова [109], А. А. Виниченко [17] и др.

В числе этих трудов выделим работы московских искусствоведов: монографию «Джазовый пианизм и фортепианное искусство» Б. Г. Гнилова (2003) [23], диссертации «Джаз и родственные ему формы в пространстве культуры Центральной Европы 1920-х годов» научного сотрудника научно-творческого центра современной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Ф. М. Софронова (2003) [117], «Джаз и музыка европейской академической традиции» профессора РАМ имени Гнесиных А. В. Чернышова (2008) [135], «Эстрадно-джазовая музыка в культурном пространстве СССР (20-30-е гг. XX в.)» старшего преподавателя кафедры эстрадно-джазового пения РАМ имени Гнесиных К. В. Политковской (2018) [103].

2022 год стал временем подведения итогов развития отечественного джазового искусства. К 100-летию юбилею российского джаза был осуществлен ряд крупных творческих проектов:

— проведена серия гала-концертов «От Сахалина до Калининграда» по крупным российским городам (Санкт-Петербург, Петрозаводск, Новосибирск, Москва, Самара, Сочи, Краснодар, Хабаровск и т.д.) с участием ведущих отечественных солистов и коллективов;

— по аналогии с американским сборником джазовых стандартов Real Book к юбилейной дате был опубликован первый нотный сборник российских джазовых композиторов «100 лучших произведений за 100 лет российского джаза»;

— при поддержке Министерства культуры РФ, Фонда И. Бутмана создан документальный фильм об истории российского джаза «Джаз 100» (реж. А. Брынцев, киностудия «ЮВИ +», 2022), в котором приняли участие ведущие мастера и историки отечественного джазового искусства, актеры. Среди инициаторов и участников проекта отметим обилие представителей московской джазовой школы (И. Бутман, А. Козлов, И. Бриль, А. Кролл, Д. Крамер, Л. Долина и др.), что еще раз подчеркивает ее значимость в развитии отечественного джазового искусства.

— осуществлена подготовка и проведение Международного форум-феста «Jazz Across Borders» как итогового мероприятия в программе празднования 100-летия российского джаза.

Периоды «перестройки» 1990-х гг. и поиска национальной идентичности в первые десятилетия XXI в. стали временем существенной трансформации сфер социальной жизни, политики, экономики, культуры и искусства. В отечественном джазовом искусстве произошел радикальный пересмотр советских организационно-управленческих моделей художественными проектами и постепенно были выработаны новые механизмы осуществления концертной, фестивальной и педагогической деятельности.

Этот этап характеризуется:

— подтверждением Москвы в качестве лидера российского джазового искусства;

— развитием концертной деятельности выдающихся московских солистов и джазовых оркестров (Д. Крамер, «МКС биг-бэнда» А. Кролла, Московского

джазового оркестра п/у Игоря Бутмана, Джаз-оркестра Георгия Гараняна, Большого джазового оркестра Петра Востокова, Оркестра Эйленкрига и др.;

— апробацией новых форм концертной деятельности (ежегодные гастрольные абонементы Д. Крамера, Московский джазовый ангажемент Ю. Саульского), позволивших популяризовать джазовое искусство и обеспечить музыкантам постоянство профессиональной деятельности;

— активизацией столичных фестивальных программ: «Российские звезды мирового джаза», «Джаз “Московской осени”», «Российский джаз — великие имена», «Леди российского джаза», «Гнесин-джаз», «Триумф джаза», «Московский джазовый фестиваль» и др.;

— развитием профессионального образования в области музыкального искусства эстрады, существенный вклад в которое внесли педагоги московских высших и средних учебных заведений (РАМ имени Гнесиных, Академии имени Маймонида, Академия джаза и др.)

— широким научным интересом, проявившимся в подготовке монографий, диссертаций и научных статей по вопросам истории и теории джазового искусства;

— осуществлением масштабного мемориального художественного проекта, посвященного 100-летию российского джаза, инициаторами проекта выступали преимущественно столичные организации (Фонд И. Бутмана).

Заключение

Становление и развитие московской джазовой школы происходило поэтапно, что было обусловлено последовательной трансформацией социально-идеологических норм и художественных задач искусства:

— первый, ранний этап (1920-1940-е гг.) — время адаптации идиом американского и европейского джаза в пространстве советской культуры, сопровождаемое идеологическим контролем и цензурой;

— второй этап, переходный (1950-1960-е гг.), вбирающий в себя эпоху «оттепели», характеризуется смягчением идеологического давления на советскую культуру и искусство, интеллектуализацией джазового искусства;

— третий этап (1970-1980-е гг.) — позднесоветский период развития джаза, эпоха «ренессанса советских биг-бэндов», начальный этап развития джазового образования;

— современный этап (1990-е гг. — первые десятилетия XXI в.) — время бурного развития новых форм концертной и фестивальной деятельности, джазовой педагогики.

Московские деятели искусств стали инициаторами внедрения джазовой стилистики в советскую музыку. Их усилия положили начало формированию московской джазовой школы. Экцентрический джаз-бэнд В. Парнаха стал первым джазовым коллективом СССР и дал импульс для формирования особого направления отечественного искусства — театрализованного джаза.

Парнах создал своеобразный синтетический вид сценического действия, в который входили музыка, танец, пантомима, жестикуляция, акробатические элементы. Артист вел активную просветительскую деятельность, направленную на популяризацию джазовой культуры в советском обществе. Во вступительных речах перед концертами, статьях Парнах обосновывал архаические корни джаза, трактовал его не столько как музыкальный стиль, а, прежде всего, как особое эмоциональное состояние. Немного позднее, в конце 1920-х гг., был создан

ленинградский коллектив «Теа-джаз» Л. Утесова, также активно занимавшегося поисками в области синтеза театра и джаза. В результате усилий В. Парнаха и Л. Утесова было сформировано направление джазового искусства — театрализованый джаз.

В основе репертуара «Теа-джаза» Л. Утесова были песни различного этнического генезиса (грузинские, еврейские и др.), они обретали современное звучание благодаря достаточно незатейливой («ученической» [103, с. 69]) джазовой аранжировке. Смещение акцента с метроритмической специфики джазовых композиций на интонационный строй, на тип мелодизма стало обоснованием появления разновидности эстрадного искусства под названием «советский джаз», «песенный джаз».

Московская и ленинградская джазовые школы с периода своего формирования отличаются единством творческих установок, направленных не только на освоение стилистики американского и европейского джаза, но и на создание его отечественного варианта. Советский джаз стал результатом длительной культурной ассимиляции, в процессе которой был выработан специфический музыкальный язык, объединяющий традиции американской, европейской и русской музыки. Если американский джаз основывался, прежде всего, на ритмической составляющей музыкального языка, специфические формы которого породили множество разнообразных танцевальных жанров, то фундаментальной основой российского джаза стал мелодизм. Свойственный русской музыкальной традиции мелодизм трансформировал стилистику джазовых композиций, придавая им характерный национальный облик. Обращение к сфере массовой песни, в которой лирический герой раскрывался многогранно и многолико, стало залогом востребованности советского джазового искусства и эффективным способом приобщения к нему массового слушателя.

В середине 1920-х гг. в московской джазовой школе наметились новые тенденции: театральная эксцентрика стала постепенно вытесняться стремлением к освоению стилистики джазовой музыки, его свинговой основы, снижением доминирующей роли вокала и актерской игры в концертных программах и

переходу оркестра от аккомпанирующей функции к приоритетной. Инициатором этой новации стал А. Цфасман.

Московский коллектив «АМА-джаз», основанный в 1926 г. А. Цфасманом, сыграл выдающуюся роль в формировании исполнительских традиций московской джазовой школы. «АМА-джаз» стал первым музыкальным коллективом, продемонстрировавшим еще не раскрытые в советском искусстве возможности джазовых оркестров. Его репертуар состоял преимущественно из инструментальной джазовой музыки. Вскоре инициативу «АМА-джаза» по созданию направления инструментального джаза поддержали ленинградские коллективы («Первый концертный джаз-бэнд» Л. Теплицкого и Джаз-капелла Г. Ландсберга и Б. Крупышева). Объединяющей чертой деятельности А. Цфасмана и Л. Теплицкого было стремление придать академический характер звучанию джазовых бэндов. Композиторский дар А. Цфасмана проявился в создании значительного корпуса оригинальных джазовых композиций и аранжировок популярных мелодий.

Московский джаз с первых лет формирования продемонстрировал высокий уровень профессионализма исполнителей. Опыт академического исполнительства отразился не только на технологической стороне джазового искусства, подняв его на виртуозный уровень, но и на стилистике оригинальных композиций, сформировал эстетическую позицию музыкантов, творчество которых направлено не столько на протест или манифестацию новых идеологических норм, сколько на гармонизацию эмоционального состояния человека.

Основные тенденции формирования московской джазовой школы в период 1950-1960-гг. обусловлены, прежде всего, социокультурными факторами. Эпоха «оттепели» (1953-1968 гг.) в советском искусстве стала переходным периодом, характеризующимся деконструкцией стереотипов культуры сталинской эпохи. Социокультурными обоснованиями мощного подъема в искусстве стали «смягчение» цензуры в литературе, реабилитация деятелей культуры, установление межкультурного диалога при помощи разнообразных международных фестивалей, выставок, гастролей. Строгая иерархия и

упорядоченность культуры сменилась культурным многообразием, демонстративной стилевой эклектичностью и деканонизацией форм художественной репрезентации. Телеологический подход к решению социокультурных и идеологических вопросов в области искусства постепенно вытеснялся культурными установками, сформированными ранее в эстрадном искусстве («эстрадизация искусства»).

Творческие искания московских, ленинградских и прибалтийских музыкальных ансамблей, выступавших в качестве центров развития послевоенного советского джазового искусства, отличаются схожестью художественных задач. В их центре — стремление к совершенствованию технических и выразительных возможностей всех инструментов ансамбля при помощи расширения возможностей использования художественного потенциала солирующих партий. Гедонистическая, развлекательная функция джазового искусства эпох диксиленда и свинга в период 1950-1960-х гг. дополняется бунтарской, протестной тематикой, выдвиганием идей свободы как доминирующих в системе эстетических ориентиров нового направления джазового искусства — «современного джаза» (джаз modern).

Открытие на рубеже 1950-1960-х гг. молодежных джазовых кафе в Ленинграде, Москве, Новосибирске способствовало интеллектуализации процесса восприятия джазовой музыки. Джаз воспринимался уже не столько как танцевальная музыка, а как средство самовыражения музыканта, раскрытия его импровизационного мастерства.

В Москве появляются первые в СССР структуры джазового образования: в 1961 г. состоялось открытие двухлетней народной джазовой школы П.Л. Нисмана, преобразованной позднее в музыкальное училище на базе Дворца культуры им. Володарского, в 1967 г. — школа джаза МИФИ, позднее переименованная в Студию Джаза «Москворечье».

В 1960-х гг. московские и ленинградские джазовые коллективы сближаются по общей направленности творческой деятельности в следовании, с одной стороны, «мейстриму» путем развития уже апробированных у слушателей

направлений, а, с другой стороны, в стремлении внедрить экспериментальные исполнительские приемы и композиторские техники. В этот период московская джазовая школа характеризуется акцентированием выразительных возможностей солирующих партий, поисками в области тембровой колористики. Данные тенденции окажутся востребованными в практике развития джазового и академического искусства XX–XXI вв. Наиболее яркими представителями этих двух направлений в рамках московской джазовой школы 1960-х гг. были А. Товмоян и ленинградец, выпускник Московской консерватории (класс композиции А. Хачатуряна) Герман Лукьянов.

Московская джазовая школа 1950-1960-х гг. во многом опережала и определяла векторы развития российского джаза. Московский джаз вступил в период активного освоения техники джазовой импровизации, опыта зарубежных коллективов, чему способствовало создание молодежных клубов, любительских объединений и центров изучения джаза, проведение джазовых фестивалей, появление первых профессиональных учебных заведений эстрадно-джазового профиля.

Период 1970-1980-х гг. в советской культуре — время трансформации культурных норм, всплеска интереса слушателей к сфере рок-музыки и бардовской песни, раскрывших свой протестный потенциал. Это повлекло изменение направленности идеологического контроля над культурным досугом граждан и ослабление цензуры в отношении джазового исполнительства. Важным доводом для полной легализации джаза и включения его в область государственной культурной политики выступил фактор популярности советского джазового искусства в эпоху оттепели, его достижения в разработке аутоимиджа, создании оригинальной репертуарной базы на основе сближения фольклорных традиций с техниками американского и европейского джаза. Итогом процесса институализации джаза стало появление первых государственных джазовых коллективов, осуществляющих регулярную гастрольную концертную деятельность на базе российских филармоний и дворцов культуры.

Лидерство в арт-пространстве советской культуры в период 1970-1980-х гг. занимают московские солисты и коллективы: И. Бриль, Л. Чижик, ансамбли «Аллегро» Н. Левиновского, «Каданс» Г. Лукьянова, «Современник» А. Кролла, «Мелодия» Г. Гараняна, «Арсенал» А. Козлова и др. Эти коллективы и солисты быстро завоевали признание слушателей, критиков и были определены лидерами московской джазовой школы. Этому во многом способствовало исполнительское мастерство музыкантов, которые в большинстве своем имели академическую высшую школу профессионального образования, обладали незаурядными способностями в области композиции и аранжировки.

Важным фактором популяризации джаза у советского слушателя явилась инициатива Московской филармонии по объединению гастрольных и фестивальных графиков, распространившаяся в дальнейшем по другим российским городам (Ленинград, Рига, Новосибирск, Хабаровск, Донецк, Днепрпетровск, Куйбышев, Воронеж и др. города). Данная инициатива оказалась не только эффективным средством привлечения слушателя и эффективным средством популяризации джаза, но и мощной экономической поддержкой творческих проектов.

Представители московской джазовой школы продолжают тенденцию создания русского джаза как национального варианта актуального направления, охватившего все мировое культурное пространство. Каждый композитор создавал свою систему выразительных средств для воплощения авторского видения русского джаза: Н. Левиновский использовал музыкальный тематизм фольклорных наигрышей, народных песен в своих многочисленных обработках и фантазиях, в оригинальных композициях — нерегулярность метрики, специфику ладового строя народной музыки, обнаруживая сходство модального (ладового) джаза и национальных традиций музыкального мышления, наполняя свои композиции также приемами джазовой и рок-музыки, авангардными техниками академической музыки («Неваляшки», «Звонили звоны», «В народном духе», «Волжские напевы» и др.). Синтетический характер композиторского стиля отличал также и Г. Лукьянова. В его авторских композициях, составляющих

основу репертуара Камерного джазового ансамбля «Каданс», использованы приемы бибоба и кул-джаза, авангардные техники (политональность, полиритмия) («Пруд около моей деревни», «Крестьянская свадьба», «Иванушка-дурачок» и др.). Этнографические эксперименты входили в спектр творческих интересов И. Бриля. В его композициях 1970-е гг. («Две орловские песни», альбом «Джазовые диалоги») темы русских народных песен становятся основой джазовых вариаций с элементами сонористики.

Филармонический статус джазовых музыкантов укрепил их связи с представителями академической школы и сформировал условия для сотворчества при исполнении сочинений современных композиторов (Е. Савин солировал в оркестре Концерте № 1 для фортепиано, трубы и струнного оркестра Д. Д. Шостаковича, «Озорных частушках» Р. К. Щедрина; Г. Гаранян — в Симфонии № 1 А. Шнитке и т.д.), для реализации программ, стилевая направленность которых позднее получит название «classical crossover» (импровизации на темы Моцарта, Равеля, Дебюсси Л. Чижика). Московские джазовые музыканты активно реализуют тенденцию времени по «электрификации» инструментария, расширению тембровой палитры ансамблевого звучания при помощи использования электронных инструментов (Н. Левиновский, электротембры и сонористика — И. Бриль).

Важнейшей чертой данного периода в развитии отечественного джазового искусства времени становится формирование профессиональных подходов в обучении джазовому исполнительству: появляются первые джазовые отделения при музыкальных училищах. Москва в данном процессе занимает лидирующие позиции. Авторство преобладающего количества первых методических разработок в области джазового исполнительства принадлежит московским музыкантам и педагогам («Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра» Ю. С. Саульского, «Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей» Г.А. Гараняна, «Практический курс джазовой импровизации для фортепиано» И. М. Бриля, «Гармония в джазе» Ю. Н. Чугунова). Помимо методических разработок появляются

фундаментальные исследования о джазе (труды В. Конен, Г. Шнеерсона, М. Друскина), что свидетельствует о вхождении джазового искусства в сферу научного анализа, осознания его значимости в пространстве современного искусства.

Период «перестройки» 1990-х гг. и последовавший после него подъем социально-экономического развития страны существенно изменили пространство культуры и искусства. Стремительная коммерциализация искусства повлияла на весь спектр деятельности творческих организаций, вынужденных практически полностью перейти на самообеспечение, самостоятельно выстраивать экономические отношения. Вместе с тем ушла в прошлое тотальная цензура, появилась возможность реализации самых разнообразных творческих инициатив.

В период 1990-х гг. — первых десятилетий XXI в. Москва укрепила свои позиции в качестве лидера российского джаза. Многими участниками джазового движения осознавалась необходимость формирования новых форм и способов организации и проведения фестивальной, концертной деятельности для сохранения и развития того опыта, который был накоплен в предшествующие периоды.

Эффективным средством активизации концертной деятельности джазовых солистов и коллективов стали Московский джазовый ангажемент Ю. Саульского, ежегодные гастрольные абонементы Д. Крамера («Джаз в академических залах», «Вечера джаза с Даниилом Крамером», «Классика и джаз»), реализация которых началась в 1990-е гг. Их проведение позволило обрести джазовым музыкантам стабильность творческой деятельности, популяризовать в регионах джазовое искусство на волне захлестнувших страну театрализованных шоу, поп-музыки.

Клубные выступления джазовых артистов благодаря стараниям И. Бутмана, Д. Крамера осуществлявших функции арт-директоров, изменили слушательский стереотип, сформировавшийся с периода, когда бичом советского джаза было дилетанство. Теперь на сцену московских клубов и концертных залов выходили только профессионалы высокого уровня.

Усиление ретротенденций, связанных с осмыслением исторического пути российского и — в целом — мирового джаза и его достижений прослеживается в творчестве А. Кролла, создавшего в 2003 г. квартет «Мы из джаза» в память о долгом сотрудничестве с режиссером К. Шанхназаровым, в репертуарном предпочтении Большого джазового оркестра П. Востокова, стремящегося максимально точно восстановить колорит звучания композиций первой половины XX в. как периода эталонного, «классического» периода развития искусства джаза.

Фестивальная работа, организованная московскими бенд-лидерами, приобрела особую масштабность и культурную значимость. Престижными фестивалями периода 1990-х гг. — первых десятилетий XXI в. являются «Москва-90», «Российские звезды мирового джаза», «Джаз “Московской осени”», «Российский джаз — великие имена», «Леди российского джаза», «Гнесин-джаз», «Триумф джаза», «Московский джазовый фестиваль», «Гнесин-джаз», Молодежный фестиваль «Играем джаз с Гараняном» и др. Благодаря деятельности Д. Крамера, И. Бриля, И. Бутмана, Г. Гараняна продолжилась традиция проведения фестивалей, обмена опытом и популяризации джаза среди широкой аудитории.

Достижения джазовой педагогики 1990-х гг. — первых десятилетий XXI в. обусловлены активизацией методической деятельности ведущих педагогов московских вузов и средних учебных заведений (РАМ имени Гнесиных, Академии имени Маймонида, Академия джаза и др.), подготовившими комплекс пособий для развития творческих способностей джазовых музыкантов. М.К. Шапошникова стала основательницей московской саксофоновой школы, ее усилия были поддержаны педагогической работой А.В. Осейчука и Ж. А. Ильмер и их методическими трудами по джазовой импровизации, по работе над произведениями джазовой классики в классе саксофона, по созданию хрестоматий джазовых стандартов и авторских композиций для саксофона альт и саксофона тенора. Все эти издания позволяют выстроить процесс работы над техническими и импровизационными циклами, освоить соло-импровизации выдающихся

мастеров джазового искусства, популярные авторские сочинения, джазовые стандарты.

Огромную роль в становлении джазового репертуара и школы обучения джазового музыканта сыграл Ю. И. Маркин, долгие годы проработавший в Государственном музыкальном училище эстрадного и джазового искусства (г. Москва). Создатель большого числа джазовых композиций в различных академических жанрах (8 джазовых симфоний для биг-бэнда, цикл джазовых сонат, 6 джазовых инвенций, 24 джазовых прелюдии для фортепиано и др.), прекрасный аранжировщик, он передал свое мастерство многим ученикам, а также изложил ценные советы в сборнике упражнений по мелодической фигурации джаза, двухтомной «Школе джазовой импровизации».

Московские ученые за последние десятилетия внесли большой вклад в изучение истории и теории джазового искусства (диссертации Б. Г. Гнилова, Ф. М. Софронова, А. В. Чернышова, К. В. Политковской и др.).

Масштабные мероприятия в честь 100-летия российского джаза, инициаторами которых выступали преимущественно столичные организации (Фонд И. Бутмана), позволили не только напомнить самые важные вехи становления и развития отечественного джаза, но и выявить роль московской джазовой школы в процессе формирования аутоимиджа русского джаза, определить лидирующие позиции Москвы в концертной, фестивальной и педагогической деятельности джазового профиля.

Обобщая проведенное исследование, отметим, что московская джазовая школа в ходе своего формирования и развития испытывала воздействие социокультурных факторов, предопределивших смену художественно-эстетических ориентиров. Накопленный существенный опыт в сфере исполнительства, композиторского творчества и педагогики позволили московской джазовой школе занять лидирующую позицию в структуре советского джазового пространства. Типологическими чертами московской джазовой школы являются:

— безусловное первенство во внедрении джазовой эстетики и приемов

джазового исполнительства в область советского музыкального искусства, активное продвижение процесса институализации джаза в пространстве отечественной культуры;

— обусловленность основных тенденций развития московской джазовой школы общей диалектикой развития отечественного джазового исполнительства, стремящегося, с одной стороны, к интеграции с мировым джазовым искусством и следованию джазовому мейнстриму, а, с другой стороны, проявляющему активность в создании оригинальных направлений, связанных с национальной спецификой («русский джаз», «советский джаз»);

— высокая творческая конкурентноспособность московских джазовых коллективов и солистов, предопределенная особыми финансовыми и административными ресурсами столицы, ее привлекательностью в задачах реализации творческих задач и артистического признания, что способствовало привлечению в сферу столичного исполнительства и педагогики ведущих региональных представителей отечественного джазового искусства;

— образцовый уровень исполнительского мастерства представителей московской джазовой школы. Быстрое достижение такого уровня стало возможным благодаря наличию у многих солистов и участников джазовых коллективов базового академического музыкального образования, которое позволило адаптировать виртуозную технику академической исполнительской культуры и нормы американского, европейского джазового искусства под стилистику отечественной эстрадно-джазовой музыки;

— закрепившееся на рубеже XX-XXI вв. лидерство московской джазовой школы в сфере джазового исполнительства и педагогики.

Список литературы

1. Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Автореф. дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Сергей Абрамович Айзенштадт. — Новосибирск, 2015. — 48 с.
2. Акимова, М. В. Иероглифы танцев В. Парнаха / М.В. Акимова // Художник и его текст: Русский авангард: история, развитие, значение: К 80-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. — М., 2011. — С. 35–51.
3. Аксенов, В. П. Одно сплошное Карузо / В.П. Аксенов. — М.: Эксмо, 2014. — 592 с.
4. Аксенов, В. П. Ожог / В.П. Аксенов. — М.: Изографус, 2003. — 545 с.
5. Аксенов, В. П. В поисках грустного бэби / В.П. Аксенов. — М.: АСТ, 2009. — 320 с.
6. Амирханова, С. А. Джаз как искусство артистического самовыражения: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. / Светлана Анатольевна Амирханова. — Уфа, 2009. — 27 с.
7. Андреева, Е. Ю. Постсоветское искусство 1990-х — начала 2000-х между историей и ностальгией / Е.Ю. Андреева // Международный журнал исследований культуры. — 2019. — № 3 (936). — С. 114-127.
8. Багдасарян, О. Ю. «Взрослая дочь молодого человека» и «Памятник неизвестному стилинге» В. Славкина: поколение 1950-х в эпоху застоя / О.Ю. Багдасарян // Политическая лингвистика. — 2010. — № 3 (33). — С. 133-137.
9. Баташев, А. Н. Советский джаз / А.Н. Баташев // Под ред. и с предисл. А.В. Медведева. — М.: Музыка, 1972. — 175 с.
10. Беличенко, С. А. Формирование новосибирской джазовой школы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сергей Андреевич Беличенко. — Новосибирск, 2004. — 202 с.

11. Бобринa, Д. С. Особенности фортепианного стиля Панчо Владигерова в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: на примере фортепианных концертов: Дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Десислава Сергеевна Бобринa. — М., 2021. — 210 с.

12. Борисова, Е. С. Коммуникативный аспект восприятия музыкального искусства / Е.С. Борисова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 11. — 2009. — № 4 . — С. 94–97.

13. Бриль, И. М. Практический курс джазовой импровизации : Учебное пособие / И.М. Бриль // Ред. Ю. Холопов. — М.: Советский композитор, 1979. — 112 с.

14. Брусиловская, Л. Б. Культура повседневности эпохи «оттепели»: Метаморфозы стиля: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.02 / Лилия Борисовна Брусиловская. — М., 2000. — 26 с.

15. Буданов, В. Г., Сеницына, Т. А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (III): психосемантический язык театра, антропологический джаз / В.Г. Буданов, Т.А. Сеницына // Культура и искусство. — 2020. — № 12. — С. 138–159.

16. Вайль, П., Генис, А. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. — М.: «Corpus (АСТ)», 2013. — 370 с.

17. Виниченко, А. А. У истоков рока: «поворот винта» в популярной музыке и джазе 1940-1950-х годов / А. А. Виниченко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 1 (63). — С. 43-46.

18. Волков, К. Даниил Крамер. А теперь о музыке. Интервью-2010 / Российский джаз. В 2-х т. Т. 1 // Под ред. К. Мошкова, А. Филипповой. — СПб.: Планета музыки, 2013. — С. 592-604.

19. Ганская, Е. Н. Советская массовая песня как форма идеологии / Е.Н. Ганская // Litera. — М., 2019. — № 2. — С. 251–261.

20. Гаранян, Г. А. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей : Учебное пособие / Г.А. Гаранян. — Всесоюзный научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительской

работы Министерства культуры СССР. — Вып. 1. — М., 1979. — Вып. 2. — М., 1980. — 237 с.

21. Гафаров, И. А. Николай Капустин. Штрихи к портрету / И.А. Гафаров // Молодой ученый. — 2013. — №2. — С. 444-447.

22. Гнилов, Б. Г. «Рапсодия» Гершвина как американский культурный прорыв / Б.Г. Гнилов // Вестник культурологии. — 2007. — № 3 (42). — С. 47-55.

23. Гнилов, Б. Г. Джазовый пианизм и фортепианное искусство / Б.Г. Гнилов. — М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. — 192 с.

24. Голдберг, Б. Самогипноз: легкие способы избавления от ваших проблем / Б. Голдберг // Пер. с англ. О. Белокопытова. — Ростов н/Д.: Феникс, 2006. — 192 с.

25. Голубев, А. Н. Александр Цфасман: Корифей советского джаза / А.Н. Голубев. — М.: Музыка, 2006. — 104 с.

26. Голубицкая, Н. В. «Бог Дада танцует»: поэзия и танец в эстетике дадаизма / Н. В. Голубицкая // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. — 2019. — № 19 (4). — С. 427-432.

27. Городинский, В. М. Музыка духовной нищеты / В.М. Городинский. — М.: Музгиз, 1950. — 136 с.

28. Григорьева, М. Р. «Перестройка» государственной политики Российской Федерации в сфере культуры в 1990-е годы / М.Р. Григорьева // Вестник Удмуртского университета. — 2012. — №. 3. — С. 150-154.

29. Гринев, С. С. Влияние культурно-экономической ситуации 1990-2010-х годов на репертуарную политику российских театров / С.С. Гринев // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2017. — № 3 (28). — С. 53-58.

30. Грушин, Б. А. Четыре жизни России в зеркале опросов общественного мнения. Очерки массового сознания россиян времен Хрущева, Брежнева, Горбачева и Ельцина в 4-х книгах. Жизнь 1-я. Эпоха Хрущева / Б.А. Грушин. — М.: Прогресс-традиция, 2001. — 624 с.

31. Демченко, А. И. Диалог времён в музыке Альфреда Шнитке / А.И. Демченко // Проблемы музыкальной науки // Music Scholarship. — 2014. — № 4 (17). — С. 87-91.

32. Демченко, А. И. Коллаж и полистилистика в искусстве XX века / А.И. Демченко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2005. — № 2. — С. 42-52.

33. Друскин, М. С. О западноевропейской музыке XX века / М.С. Друскин. — М., 1973. — 271 с.

34. Дункан, А. Моя жизнь / А. Дункан / Пер. с англ. Я. Мацкевич., Я Яковлева. — М.: Контракт-ТМТ, 1992. — 224 с.

35. Жук, С. И. Советское общество и культура времен «холодной войны»: Новые тенденции в современной западной историографии на рубеже столетий / С.И. Жук // Прошлый век : Сборник научных трудов. Том Выпуск 1. // Ред. кол.: Миллер А.И., гл. ред., и др.. — М. : Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2013, — С. 388-432.

36. Зайцева, М. Л., Будагян, Р. Р. Джаз и современное скрипичное искусство / М.Л. Зайцева, Р.Р. Будагян // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 12-4 (86). — С. 71-75.

37. Зайцева, М. Л., Будагян, Р. Р., Чекменев, А. И. Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX-XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина / М.Л. Зайцева, Р.Р. Будагян, А.И. Чекменев // Проблемы музыкальной науки. — 2020. — № 1 (38). — С. 122-129.

38. Зайцева, М. Л., Будагян, Р. Р., Чекменев, А. И. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке / М.Л. Зайцева, Р.Р. Будагян, А.И. Чекменев // ИКОНИ. Искусство. Культура. Образование. Научные исследования. — 2019. — № 4. — С. 53-60.

39. Зайцева, М. Л., Маричев, А. В. От классики до джаза и перформанса: особенности исполнительского стиля Николая Капустина, Вячеслава Грязнова и Кармеллы Цепколенко / М.Л. Зайцева, А.В. Маричев // Евразийский союз ученых. — 2018. — № 8. — С. 6-7.

40. Ильмер, Ж. А. Джазовая импровизация в классе специального саксофона : Учебно-методическое пособие / Ж.А. Ильмер. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. — 144 с.

41. Ильмер, Ж. А. Джазовая импровизация для саксофона : Учебно-методическое пособие / Ж.А. Ильмер — М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. — 77 с.

42. Ильмер, Ж. А. Методическое пособие по импровизации для саксофона и других духовых инструментов : Учебно-методическое пособие / Ж.А. Ильмер. — М.: Брасс-коллегиум, Изд. М. Диков, 2004. — 83 с.

43. Калистратов, Ю. К. Рабочий класс и советская культура в 20-30-е годы : Автореф. дисс. ... доктора исторических наук : 07.00.02 — Отечественная история / Юрий Константинович Калистратов. — Нижний Новгород, 1998. — 48 с.

44. Кардин, В. Смещение / В. Кардин // Знамя. — 1998. — № 9. — С. 196.

45. Карташева, З. Б. Конен — основоположник отечественного джазоведения (к 110-летию со дня рождения) / З. Б. Карташева // Сборник научных трудов по материалам II международной научно-практической конференции «Эстрадно-джазовое искусство: история, теория, практика» (РАМ им.Гнесиных, 17-18.04.2019). — М.: Академический проект, 2020. — С. 392-399.

46. Карташева, З. Б. Конкурс молодых джазовых трубачей имени Евгения Александровича Савина: в память о педагоге / З. Б. Карташева // Сборник научных трудов по материалам II международной научно-практической конференции «Эстрадно-джазовое искусство: история, теория, практика» (РАМ им. Гнесиных, 16-17.04.2018). — М: Изд. РАМ им. Гнесиных, 2018. — С. 329-334.

47. Киласония, Э. Н. Музыкальная культура 60-х годов XX века в России: от традиций к инверсиям: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Этери Нодариевна Киласония. — Саранск, 2005. — 48 с.

48. Коваленко, А. Н. Особенности восприятия джаза в России 1920-х годов / А.Н. Коваленко // Система ценностей современного общества. — 2013. — № 30. — С. 49-55.

49. Козлов, А. С. «Козел на саксе» — и так всю жизнь... / А.С. Козлов. [Вступ. ст. А. Кабакова]. — М.: Вагриус, 1998. — 443 с.

50. Козлов, А. С. Джаз, рок и медные трубы / А.С. Козлов. — М.: Эксмо, 2009. — 768 с.
51. Козлов, В. В. Стиляги. Молодые, смелые, свободные / В.В. Козлов. — СПб: Амфора, 2015. — 220 с.
52. Кондаков, И. В. Феномен «эстрадности» в культуре оттепели / И.В. Кондаков // Художественная культура. — 2018. — № 4 (26). — С. 162-195.
53. Конен, В. Д. Этюды о зарубежной музыке / В.Д. Конен. — М.: Музыка, 1975. — 478 с.
54. Конен, В. Д. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США / В.Д. Конен. — М.: Сов. композитор, 1977. — 445 с.
55. Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. — М.: Музыка, 1994. — 160 с.
56. Корнев, П. К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 5. 1980–1990-е гг. / П.К. Корнев // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2012. — № 2 (11). — С. 104-114.
57. Корнев, П. К. Фольклорная и патриотическая тематика в советских джазовых композициях 60-70-х годов XX в. / П.К. Корнев // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2022. — № 2. — С. 70-76.
58. Коробейников, С. С. Губайдулина и Танонов: в диалоге с музыкальной эстрадой / С.С. Коробейников // Вестник музыкальной науки. — 2020. — Т. 8. № 2. — С. 131-143.
59. Костюк, Е. Б. Массовая музыка XX века в контексте диалога Востока и Запада / Е.Б. Костюк // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2022. — № 2. — С. 77-81.
60. Котляревский, А. М. Спасибо джазу (воспоминания старого утесовца) / А.М. Котляревский. — Л.: ЛКК «Редактор», 1990. — 78 с.
61. Кроу, Б. Воспоминания о турне. Бенни Гудман и джаз оркестр (США). Гастроли в СССР. 1962 г. / Б. Кроу. — СПб.: Скифия, 2021. — 184 с.

62. Кулль, М. И. Ступени восхождения / М. И. Кулль. — Москва — Тель-Авив: Книга-сэфер, 2009. — 329 с.

63. Купцова, О. Н. «Мои танцы — эксцентрического характера...» Три танца Валентина Парнаха в спектаклях Вс. Мейерхольда: «Жирафовидный истукан», «Этажи иероглифов» и «Эпопея» / О.Н. Купцова // Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 6 // Ред.-сост. В.В. Иванов. — М.: Индрик, 2014. — С. 534-554.

64. Купцова, О. Н. Валентин Парнах в театре Мейерхольда: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920-х гг. / О.Н. Купцова // Новые российские гуманитарные исследования. — 2012. — № 7. — С. 303-305.

65. Левиновский, Н. Я. Держи квадрат, чувак! / Н.Я. Левиновский. — New York: Liberty Publishing House, 2007. — 343 p.

66. Литвинов, Г. Стиляги: как это было : документальный роман / Г. Литвинов. — СПб: Амфора, 2009. — 302 с.

67. Луначарский, А. В. Собрание сочинений : В 8 т. Т. 3 : Статьи, доклады, речи, рецензии. (1904-1933) / А.В. Луначарский // Ред. Г.И. Владыкин и У.А. Гуральник. — 1964. — 627 с.

68. Льюноградский, Ю. Даниил Крамер: пианист, продюсер, геймер / Российский джаз. В 2-х т. Т. 1 / Ю. Льюноградский / Под ред. К. Мошкова, А. Филиппевой. — СПб.: Планета музыки, 2013. — С. 563-592.

69. Марк, М., Пирсон, К. Герой и Бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / И. Марк, К. Пирсон // Пер. с англ. под ред. В. Домнина, А. Сухенко. — СПб: Питер, 2005. — 336 с.

70. Маркин, Ю. И. Джазовый словарь : Учебное пособие / Ю.И. Маркин. — М.: Мелограф, 2002. — 18 с.

71. Маркин, Ю. И. Школа джазовой импровизации. Часть 1. Теоретический курс / Ю.И. Маркин. — М.: Издатель Михаил Диков, 2008. — 140 с.

72. Матушкина, М. В. Танцевальная импровизация: истоки и история развития в начале XX в. / М.В. Матушкина // История и практика общественного развития. — 2014. — №. 9. — С. 98-101.

73. Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938 / Сост. и коммент. Т.В. Ланиной. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 656 с.
74. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / В.Э. Мейерхольд // Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. — М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891 — 1917). — 350 с.
75. Милосердова, Е. Н. Специфика гармонического языка джазовой музыки в условиях ладовой организации / Е.Н. Милосердова // Вестник Тамбовского университета. — 2001. — № 3-3 (23). — С. 138-145.
76. Мислер, Н. Вначале было тело: Ритмопластические эксперименты начала XX века / Н. Мислер. — М., 2011. — С. 351-359.
77. Мофа, А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII — начала XIX веков : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Алла Васильевна Мофа. — М., 2013. — 26 с.
78. Мошков, К. Когорта первопроходцев. Александр Цфасман: «Не любить джаз — невозможно» / Российский джаз. В 2-х т. Т. 1 // Под ред. К. Мошкова, А. Филипповой. — СПб.: Планета музыки, 2013. — С. 26-40.
79. Мошков, К. Когорта первопроходцев. Леонид Утесов, звезда «советского джаза» / Российский джаз. В 2-х т. Т. 1 // Под ред. К. Мошкова, А. Филипповой. — СПб.: Планета музыки, 2013. — С. 11-25.
80. Набок, И. Л. Рок-музыка: эстетика и идеология / И.Л. Набок. — Л.: Знание, 1989. — 32 с.
81. Назин, А. С. Особенности художественного восприятия джаз-и рок-музыки в историческом аспекте / А.С. Назин // Общество. Среда. Развитие. — 2013. — № 3 (28). — С. 150-153.
82. Николаев А. А. Мастера советской пианистической школы : Очерки / А. А. Николаев. — Москва : Музгиз, 1961. — 242 с.
83. Овчинников, П.Л. Вклад А. Цфасмана в развитие советского джаза / П.Л. Овчинников // Музыковедение. — 2022. — № 12. — С. 11-16.
84. Овчинников, П.Л. Духовые инструменты и формирование стилистики оркестрового звука в творчестве Гленна Миллера / П.Л. Овчинников // Материалы Всероссийской межвузовской научно-методической конференции «Актуальные

вопросы методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: традиции и инновации», посвящённой 140-летию В.М. Блажевича. — М.: Военный университет им. князя Александра Невского, 2021. — С. 105-108.

85. Овчинников, П.Л. К истории развития американского и европейского мюзикла / П.Л. Овчинников // *Colloquium-journal*. — 2019. — № 7-4 (31). — С. 11-14.

86. Овчинников, П.Л. Особенности формирования репертуара в концертной практике эстрадных исполнителей / П.Л. Овчинников // *Colloquium-journal*. — 2019. — № 9-5 (33). — С. 48-50.

87. Овчинников, П.Л. Становление московской джазовой школы в творчестве Валентина Яковлевича Парнаха / П.Л. Овчинников // *Вестник музыкальной науки*. — 2023. — № 1 (11). — С. 136-145. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-136-145.

88. Овчинников, П.Л., Зайцева, М.Л. Творчество Николая Яковлевича Левиновского в контексте советского джазового искусства 1970-1980-х годов / П.Л. Овчинников, М.Л. Зайцева // *Музыковедение*. — 2023. — № 2. — С. 3-8.

89. Овчинников, П.Л., Зайцева, М.Л. Тенденции развития московской джазовой школы в период 1970-1980-х годов / П.Л. Овчинников, М.Л. Зайцева // *Музыка и время*. — 2023. — № 2. — С. 12-15.

90. Осейчук, А. В. Работа над произведениями джазовой классики в специальном классе саксофона. Выпуск I. : Методическая разработка для эстрадных отделений музыкальных училищ и вузов) / А.В. Осейчук. — М.: Изд. ЦНМК по учебным заведениям культуры и искусства, Мин.культуры РСФСР, 1987.

91. Осейчук, А. В. Работа над произведениями джазовой классики в специальном классе саксофона. Выпуск II. : Методическая разработка для эстрадных отделений музыкальных училищ и вузов) / А.В. Осейчук. — М.: Изд. ЦНМК по учебным заведениям культуры и искусства, Мин.культуры РСФСР, 1989.

92. Осейчук, А. В. Школа джазовой импровизации для саксофона : Учебное пособие / А.В. Осейчук. — М.: Кифара, 1997. — 125 с.

93. Парнах, В. Я. Древность и современность в слове и движении / В.Я. Парнах // Театр и музыка. — 1922. — № 10. — С. 155.

94. Парнах, В. Я. История танца (по изданию 1932 года, перевод с французского) / В.Я. Парнах. — М.: Галерея на Чистых прудах, Рекламно-издательский центр «Собрание», 2012. — 150 с.

95. Парнах, В. Я. Новое эксцентрическое искусство // Парнах В. Жирафовидный истукан: 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки // сост. Е. Р. Арензон. Москва: Пятая страна — Гилея, 2000. — С. 152–154.

96. Переверзева, М. В. Влияние афроамериканского фольклора на современные стили литиноамериканской музыки / М.В. Переверзева // Вестник Академии русского балета им. А. Вагановой. — 2020. — № 4 (69). — С. 179-191.

97. Петров, А. Е. Джазовые силуэты / А.Е. Петров. — М.: Музыка, 1996. — 238 с.

98. Петров, А. Е. Жирафовидный истукан или джаз у Мейерхольда / А.Е. Петров // СпеСивцев вражек. — 1997. — № 3. — С. 3.

99. Петров, В. О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра / В.О. Петров // Культура и искусство. — 2012. — № 5. — С. 99–109.

100. Петров, Д. П. Аксёнов / Д.П. Петров. — М.: Молодая гвардия, 2012. — 437 с.

101. Письма В. Я. Парнаха В.Э. Мейерхольду. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2163. Л. 2-5.

102. Политковская, К. В. Теа-джаз в художественной культуре СССР 1920-1930-х годов / К.В. Политковская // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2018. — № 2 (35). — С. 65-70.

103. Политковская, К. В. Эстрадно-джазовая музыка в культурном пространстве СССР (20-30-е гг. XX в.): дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Политковская Ксения Валерьевна. — СПб., 2018. — 159 с.

104. Пономарев, В. На обратной стороне звука / В. Пономарев. — М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. — 253 с.

105. Резаков, Я. О. Гетеро-, аутоимидж русской литературы в прозе третьей волны эмиграции: традиции Дж.Д. Сэлинджера в творчестве В.П. Аксенова и С.Д. Довлатова: дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Ярослав Олегович Резаков. — Брянск, 2021. — 177 с.
106. Российский джаз. В 2-х т. Т. 1 / Под ред. К. Мошкова, А. Филиппевой. — СПб.: Планета музыки, 2013. — 608 с.
107. Российский джаз. В 2-х т. Т. 2 / Под ред. К. Мошкова, А. Филиппевой. — СПб.: Планета музыки, 2013. — 544 с.
108. Рыбакова, Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дис. ... доктора культурологии : 24.00.01 / Елеонора Львовна Рыбакова. — Санкт-Петербург, 2007. — 42 с.
109. Рябушкина, И. А. О преломлении джазовых принципов в творчестве европейских композиторов XX — начала XXI ст. / И.А. Рябушкина // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. — 2008. — № 9. — С. 70-76.
110. Саульский, Ю. С. Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра : Учебное пособие / Ю.С. Саульский. — М.: Министерство культуры РСФСР, ГМПИ им. Гнесиных, 1977. — 127 с.
111. Саульский, Ю. С. Диалоги о джазе / Ю.С. Саульский // Смена. — 1967. — № 2. — С. 17.
112. Свиридов, С. В. Русский рок в контексте авторской песенности / С.В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2007. — № 9. — С. 7-21.
113. Славкин, В. И. Взрослая дочь молодого человека : пьесы / В.И. Славкин. — М.: Советский писатель, 1990. — 285 с.
114. Славкин, В. И. Памятник неизвестному стиляге : История поколения в анекдотах, легендах, байках, песнях / В.И. Славкин. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. — 311 с.
115. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. — М.: Советский композитор, 1987. — 592 с.

116. Соковиков, С. С. Джаз в пространстве зрелищной культуры / С.С. Соковиков // Вестник культуры и искусств. — 2022. — № 1 (69). — С. 54-61.
117. Софронов, Ф. М. Джаз и родственные ему формы в пространстве культуры Центральной Европы 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Федор Михайлович Софронов. — М., 2003. — 25 с.
118. Сыров, В. Н. Историографические аспекты джаза / В.Н. Сыров // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре : Материалы Международной научно-практической конференции. — Краснодар: Издательский Дом-Юг, 2016. — С. 50-54.
119. Сыров, В. Н. Джаз и европейская традиция // Проблемы музыкальной науки — 2007. — №1 (1). — С. 159-167.
120. Сыров, В. Н. Джаз как искусство / В. Н. Сыров // Актуальные проблемы высшего образования. 2012. — С. 401-418.
121. Сыров, В. Н. Джаз на рубеже столетий / В. Н. Сыров // Искусство на рубежах столетий. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 401-418.
122. Сыров, В. Н. Современный джаз как стилевой феномен / В.Н. Сыров // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2016. — № 2 (14). — С. 41-47.
123. Сыров, В. Н. Эволюционно-стилевые контексты джаза / В.Н. Сыров // Актуальные проблемы высшего образования. — 2020. — № 4 (58). — С. 3-8.
124. Утесов, Л. Спасибо, сердце! Воспоминания, встречи, раздумья / Л. Утесов. — М.: Всесоюзное театральное общество, 1976. — 480 с.
125. Фейертаг, В. Б. Джаз в России. Краткий энциклопедический справочник / В.Б. Фейертаг. — СПб.: Скифия, 2009. — 528 с.
126. Фейертаг, В. Б. История джазового исполнительства в России / В.Б. Фейертаг. — СПб.: Скифия, 2010. — 312 с.
127. Фицджеральд, Ф. С. Отзвуки Века Джаза // Портрет в документах: Худож. Публицистика / Ф.С. Фицджеральд // Пер. с англ. / Предисл. и коммент. А. Зверева. — М.: Прогресс, 1984. — С. 39-48.

128. Фишер, А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции — от свинга к бибопу: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Анжелика Николаевна Фишер. — Екатеринбург, 2004. — 188 с.
129. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1971. — 304 с.
130. Холопова, В. Н. Музыкальный ритм / В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 1980. — 62 с.
131. Цукер, А. М. Массовая музыка как образ времени / А.М. Цукер // Город и время: Интернациональный научный альманах “Life sciences”, тематический выпуск: в 2 томах. Том. 2. — Самара: ООО «Книга», 2012. — С. 122-136.
132. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка: 1960-1990 / А.М. Цукер. — СПб: Планета музыки, 2016. — 256 с.
133. Цукер, А. М. И рок, и симфония / А.М. Цукер. — М.: Композитор, 1993. — 301 с.
134. Чередниченко, Т. В. Типология советской массовой культуры. Между «Брежневым» и «Пугачёвой» / Т.В. Чередниченко. — М.: РИК Культура, 1994. — 256 с.
135. Чернышов, А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции: автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Александр Валерьевич Чернышов. — М., 2008. — 24 с.
136. Чжао И. Становление и развитие джазового искусства в Китае: Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ифэй Чжао. — Нижний Новгород, 2022. — 183 с.
137. Чугунов, Ю. Н. Гармония в джазе : Учебно-методическое пособие для фортепиано / Ю.Н. Чугунов. — М.: Советский композитор, 1980. — 152 с.
138. Чугунов, Ю. Н. Семь кругов джаза: Рассказы и очерки / Ю.Н. Чугунов. — М.: Издательский центр «Старая Басманная», 1999. — 320 с.

139. Шак, Ф. М. Джаз как социокультурный феномен: на примере американской музыки второй половины XX века: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Федор Михайлович Шак. — Краснодар, 2008. — 28 с.
140. Шак, Ф. М. Советский джаз как феномен массовой культуры / Ф.М. Шак // Вестник АГУ. — 2015. — № 3 (164). — С. 170-178.
141. Шнеерсон, Г. М. Портреты американских композиторов / Г.М. Шнеерсон. — М.: Музыка, 1977. — 230 с.
142. Эйзенштейн, С. М. Как я учился рисовать. Глава об уроках танца / Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. Т.1. — М., 1964. — С. 257-272.
143. Эренбург, И. Г. Люди, годы, жизнь / И.Г. Эренбург. Собрание сочинений : В 9 т. Т. 8. — М.: Гослитиздат, 1966. — 615 с.
144. Юрченко, И. В. Джазовый свинг (явление и проблема): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ирина Викторовна Юрченко. — М., 2001. — 187 с.
145. Юфит, А. З. Революция и театр / А. З. Юфит. — Л.: Искусство, 1977. — 277 с.
146. Baker, D. The jazz style of John Coltrane: alto saxophone. — New York: Shat-tinger international Music corp., 1980. — 94 p.
147. Koenig, K. Polyphony: history, performance, and use in jazz. — Basin street press, 1996. — 116 p.
148. Olmstead, N. Solo jazz Piano: the linear approach. — Berkley press, 2003. — 62 p.
149. Roberts, E. J. Classical jazz: the life and musical innovations of Nikolai Kapustin. The University of Alabama, 2013. — 144 p.
150. Starr, F. Red and Hot: The Fate of Jazz in Soviet Union. 1917 — 1980 / F. Starr. — New York : Oxford University Press, 1983. — 424 p.
151. Troitsky, A. Back in the USSR: The true story of rock in Russia / A. Troitsky. — L.: Omnibus Press, 1987. — 154 p.
152. Yurchak, A. Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation / A. Yurchak. — Princeton, NJ: Princeton univ. press, 2006. — 331 p.

153. Аношин, А. «Российскому джазу нельзя вариться в собственном соку» : Интервью с И. Бутманом [Электронный ресурс] / А. Аношин // Jazzist. — Режим доступа: <https://jazzist.ru/igor-butman-interview/?ysclid=ldrlmclxr4541222435>.

154. Арльт, Д. Петр Востоков — о «Большом джазе» и Большом джазовом оркестре : Интервью. 26.05.2022. [Электронный ресурс] / Д. Арльт // Smotrim.ru. — Режим доступа: <https://smotrim.ru/article/2768546>.

155. Басин, Я. Александр Цфасман — Джаз на перекрестках классовой борьбы (часть 2) [Электронный ресурс] / Я.Басин // Jazzquad: новости современного джаза, обзоры, интервью. — Режим доступа: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=2958&ysclid=15ja4ddkmg105758777>.

156. Баскаков, А. Эпоха оптимизма. Искусство и пропаганда в советской фотографии 1920-1940-х годов [Электронный ресурс] / А. Баскаков // Rosphoto. Музейно-выставочный центр. — Режим доступа: <https://rosphoto.org/events/epoha-optimizma/?ysclid=15o87qatgs864527781>.

157. Беднякова, М. Даниил Крамер: «Я бы не сказал, что русский джаз уже возник — он сейчас в процессе становления»: Интервью. 06.08.2018 / М. Беднякова // Музыкальная жизнь. Интервью. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/daniil-kramer-ya-by-ne-skazal-chno-russk/?ysclid=lc62nuv4z579785471>.

158. Булдакова, А. М. Культура и религия в период апогея сталинизма [Электронный ресурс] / А.М. Булдакова // Молодой ученый. — 2015. — № 9.1 (89.1). — С. 9-13. — Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/89/18553/> (дата обращения: 01.08.2022).

159. Волков, К. Меж двух миров: джаз в академической классике и наоборот. Композитор Николай Капустин (1937-2020) [Электронный ресурс] / К. Волков // Джаз.Ру. 04.07.2020. — Режим доступа: <https://www.jazz.ru/2020/07/04/in-memoriam-nikolai-kapustin/?ysclid=le13qy5bf7591745967>.

160. Григорьева, Т. «Джаз может сравниться только с джазом» : Интервью с И. Бутманом [Электронный ресурс] / Т. Григорьева // КУЛЬТУРА.РФ. — Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/254253/igor-butman-dzhaz-mozhet-sravnitsya-tolko-s-dzhazom?ysclid=ldrlfnuhz5253376652>.

161. Загальская, Н. Джаз, рок и медные трубы : Интервью с А. Козловым [Электронный ресурс] / Н. Загальская // Огонек. — 1990. — № 29. — Режим доступа: archives.kgsu.ru/index.php?option=content&task=view&id=2935.

162. Козлов, А. С. «Арсеналу» — 30 лет! [Электронный ресурс] / А.С. Козлов // Наш CD. — Режим доступа: https://vk.com/wall-125251049_1438.

163. Крамер, Д. Концерт с пояснениями. Интервью 08.03.2020. [Электронный ресурс] / Д. Крамер // Зал Зарядье. — Режим доступа: <https://zaryadyehall.ru/afisha/djaz/daniil-kramer-kontsert-s-royasneniyami/?ysclid=lbc5gwwpg853861349>.

164. Крылов, В. «У нас очень ритмичная страна и талантливый народ». Саксофонист Игорь Бутман — о джазе в России, лидерских замашках и курицах на сцене [Электронный ресурс] / В. Крылов // Известия. 27 октября 2021 г. — Режим доступа: <https://iz.ru/1237030/vladislav-krylov/u-nas-ochen-ritmichnaia-strana-i-talantlivyi-narod?ysclid=ldrj1yt1a1433463770>.

165. Купцова, О. Н. Валентин Парнах в театре Мейерхольда: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920-х гг. [Электронный ресурс] / О.Н. Купцова // Новые российские гуманитарные исследования. — 2012. — № 7. — Режим доступа: <http://nrgumis.ru/articles/303/>.

166. Малахова, Н. Саксофонист Антон Чекуров: «три кита» джаза и бибоп в мейнстриме. [Электронный ресурс] / Н. Малахова // Ipquorum.ru. Музыка. — Режим доступа: <https://ipquorum.ru/news/6859-saksofonist-anton-cekurov-tri-kita-dzaza-i-bibop-v-mejnstrime>.

167. Овчинников П.Л. «Русский джаз» Николая Левиновского в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг. [Электронный ресурс] / П.Л. Овчинников // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2023. — №

3. — С. 1-11. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.40880 EDN: FORYSE — Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40880

168. Овчинников, П. Л., Зайцева, М. Л. Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы [Электронный ресурс] /.Л. Овчинников, М. Л. Зайцева // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2023. — № 2. — С. 51-60. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.2.40897 EDN: HLUGJC — Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40897

169. Плынов, Д. «Я создал собственный мир». Интервью с советским и российским джазовым пианистом, педагогом, композитором и продюсером, Народным артистом России Даниилом Крамером [Электронный ресурс] / Д. Плынов // Клаузура. 04.12.2022. — Режим доступа: <https://klauzura.ru/2016/01/dmitrii-plynov-ya-sozdal-sobstvennyi-mir-intervyu-s-sovetskim-i-rossiiskim-dzhazovym-pianistom-pedagogom-kompozitorom-i-prodyuserom-narodnym-artistom-rossii-daniilom-kramerom/>.

170. Силкина, А. «Игорь Бутман: «Мы все стремимся к тому, чтобы слово "джаз" имело магическое воздействие» : Интервью с И. Бутманом 15 октября 2021 г. [Электронный ресурс] / А. Силкина // Новости ТАСС. Интервью. — Режим доступа: <https://tass.ru/interviews/12664329?ysclid=ldrlrzp826154774717>.

171. Соловьев, А. Э. Джаз и коллективное бессознательное: иллюзия свободы [Электронный ресурс] / А.Э. Соловьев // Материалы научно-практической конференции «Джаз в контексте культурных процессов» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://samlib.ru/s/solowxew_a_e/illusion_freedom.shtml.

172. Степурко, О. Джазовая победа Юрия Маркина (к 70-летию) [Электронный ресурс] / О. Степурко // Джаз.Ру. 29.02.2012. — Режим доступа: <https://www.jazz.ru/2012/02/29/yuri-markin-70/?ysclid=ldyudydh7o679093860>.

173. Сумин, И. Игорь Бутман представил российский молодежный джазовый оркестр на «Тавриде» [Электронный ресурс] / И. Сумин // Типичная

Москва. 8 февраля 2021 г. — Режим доступа: <https://typical-moscow.ru/igor-butman-predstavil-vserossijskij-molodezhnyj-dzhazovyj-orkestr-tavride/>.

174. Тодоровский, В. «Стиляги» — кино про вечную потребность человека быть свободным : Интервью с В. Кичиным 17.12.2008 [Электронный ресурс] / В. Тодоровский // Rg.ru. Новости. — Режим доступа: <https://rg.ru/2008/12/17/stilyagi.html>.

175. Филиппова, Т. Сергей Богданов, музыкальный руководитель Джаз-оркестра Георгия Гараняна: «Такого расцвета, как сейчас, российский джаз не помнит» [Электронный ресурс] / Т. Филиппова // Культуромания. 25 января 2022 г. — Режим доступа: <https://kulturomania.ru/articles/item/sergey-bogdanov-muzykalnyu-rukovoditel-dzhaz-orkestra-georgiya-garanyana-takogo-rastsveta-kak-seycha/?ysclid=le47zqethz211796708>.

176. Шапошникова, М. К. «Заявлять о «сакс-движении» нужно в полный голос!» : Интервью. [Электронный ресурс] / М.К. Шапошникова // Classicalmusicnews. Интервью. — Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/margarita-shaposnikova-2020/>.

177. Юрченко, М., Киселева, Л. «Джаз Василия Аксёнова»: два взгляда на событие [Электронный ресурс] / М. Юрченко, Л. Киселева // Джаз.Ру. 15.10.2010. — Режим доступа: <https://www.jazz.ru/2010/10/15/aksionov-jazz-two-looks/?ysclid=laujc4ri57868802400>.

Нотная литература

178. Ривчун, А. Б. Школа игры на саксофоне [Ноты] / А.Б. Ривчун. — М.: Музыка, 1964. — 151 с.

179. Ривчун, А. Б. 40 этюдов для саксофона [Ноты] / А.Б. Ривчун. — М.: Издательство Владимира Катанского, 2002. — 47 с.

180. Ильмер, Ж. А. Хрестоматия джазовых стандартов и авторских композиций для саксофона альты в сопровождении ритм-секции : учебно-методическое пособие [Ноты] / Ж.А. Ильмер. — М.: Пробел-2000, 2015. — 85 с.

181. Осейчук, А. В. Хрестоматия джазовых стандартов и авторских композиций для саксофона тенора в сопровождении ритм-секции : учебно-методическое пособие [Ноты] / А.В. Осейчук. — М.: Пробел-2000, 2016. — 82 с.

182. Маркин, Ю. И. Русская популярная классика в jazzовой обработке для фортепиано : Учебное пособие [Ноты] / Ю.И. Маркин. — М.: Изд. В. Катанский, 2003. — 40 с.

183. Маркин, Ю., Козырев, Ю. Сборник упражнений по мелодической фигурации джаза [Ноты] / Ю. Маркин, Ю. Козырев. — М.: Международный Союз Музыкальных деятелей, Московский колледж импровизационной музыки, 1994. — 21 с.

184. Маркин, Ю. И. Школа джазовой импровизации. Часть 2. Хрестоматия. Сборник разностилевых, разножанровых и разнохарактерных пьес [Ноты] / Ю.И. Маркин. — М.: Издатель Михаил Диков, 2008. — 150 с.

185. Маркин Ю. И. Джазовый словарь : Учебное пособие / Ю. И. Маркин. — М.: Мелограф, 2002. — 18 с.