

УДК 782/785

ББК 85.318.5

Ш 17

Шак Ф.М.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры звукорежиссуры Краснодарского государственного университета культуры и искусства, e-mail: fedorshak@gmail.com

Советский джаз как феномен массовой культуры *(Рецензирована)*

Аннотация:

Рассматриваются процессы стилевых содержаний и социокультурного бытования отечественного джаза. Целью является демонстрация ряда содержательных отличий, пролегающих между советским и западным джазовым искусством, в частности – выявление принадлежности первого к сфере облегчённой эстрадной музыки. Отмечается особый, проникнутый эстрадными коннотациями стилевой колорит советского джаза, беспрепятственно опознаваемый не только опытными специалистами, но и музыкантами молодого поколения. Особое рассмотрение получает высказанное американским музыковедом Ф. Тирро суждение о принадлежности отдельных стилевых разновидностей современного западного джаза и особенно стиля постбоп к процессам неоклассицизма. Внутренняя логика развития постбоповых импровизаций, их структурная сложность и ориентированность на творческое переосмысление завоеваний джаза 1940 – 1950 г.г. позволяет утверждать, что с появлением данного стиля джазовая музыка обретала новый, более высокий уровень эстетической организации. Несмотря на то, что в советском джазе существовало немало художественно значимых проектов, а его стилевой охват простирался от музыки фьюжн до авангардных неидиоматических импровизаций, жанру недоставало основанной на многолетних традициях и эстетических поисках основы, столь типичной для американской сцены. Теоретическое значение заключается в выявлении эстрадной специфики советского джаза. Установлено, что синергия джазовых практик с популярной музыкой помогла рассматриваемому жанру отбросить сумму «буржуазных» коннотаций и в дальнейшем получить легитимацию в официальной культуре СССР.

Ключевые слова:

Джазовое образование, джазовое исполнительство, импровизация, фьюжн, хард-боп, третье течение, модалный джаз, массовое и элитарное искусство.

Shak F.M.

Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Sound Direction Department, the Krasnodar State University of Culture and Art, e-mail: fedorshak@gmail.com

Soviet jazz as phenomenon of mass culture

Abstract:

This paper deals with the processes of style content and sociocultural existence of the national jazz. The purpose of work is to demonstrate a number of the substantial differences between the Soviet and western jazz, in particular, to identify belonging of the first to the

easier variety music. The author underlines that the Soviet jazz has a special style color, penetrated by variety connotations and freely identified not only by skilled experts, but also by musicians of the younger generation. Special consideration receives the judgment stated by the American musicologist F. Tirro that separate style versions of the modern western jazz and especially a post-bop style belong to processes of neoclassicism. Internal logic of development of post-bop improvisations, their structural complexity and focus on creative reconsideration of gains of the 1940 – 1950 jazz allows us to claim that with the emergence of this style, jazz music has acquired the new, higher level of the esthetic organization. In spite of the fact that in the Soviet jazz there were many artistically significant projects, and its style coverage stretched from fusion music to the vanguard non-idiomatic improvisations, the genre lacked the basis so typical for the American scene based on many-year traditions and esthetic searches. Theoretical value of the paper lies in detection of variety specifics of the Soviet jazz. In the author's opinion, the synergy of jazz practices with popular music helped the considered genre to reject the sum of «bourgeois» connotations and receive legitimation in official culture of the USSR.

Keywords:

Jazz education, jazz performance, improvisation, fusion, hard bop, third current, modal jazz, mass and elite art.

Официальная легитимизация джазового исполнительства в СССР проходила по особому сценарию, заданному тоталитарным вектором страны. Фактура американской джазовой музыки, отличавшаяся множеством ярких, неортодоксальных для своего времени содержательных элементов, по вполне понятным причинам вызвала живой интерес у отдельных представителей советской композиторской элиты, что в дальнейшем ускорило легитимацию первоначально «непроходного» для официальной идеологии империалистического жанра. К середине 1950 годов отношение функционеров советской культуры к джазу изменилось. Вместо проникнутых критикой империалистических коннотаций пренебрежения пришла терпимость. На духовых отделениях музыкальных училищ и консерваторий молодые исполнители, прячась от педагогического состава, пытались повторить исподволь услышанные джазовые мелодии. Свинговая фактура всё чаще проявлялась в неофициальных культурных практиках СССР.

Ответственные за идеологический надзор функционеры, отвечавшие не только за мировоззрение студенческого контингента гуманитарных вузов, но также

регламентировавшие быт музыкальных учреждений, с опаской смотрели на появление нового, не согласующегося с официальными воззрениями явления. Было очевидно, что любые попытки дисциплинарного взыскания и наказания увлекавшихся джазовым свингом студентов обречены на неуспех, ввиду отсутствия «состава преступления». С позиции приоритетов, стоявших перед властью, уже само наличие подобных тенденций нуждалось в контроле и сдерживании.

В 1955 году «Советская музыка» публикует статью И. Дунаевского «Назревшие вопросы лёгкой музыки», во многом предопределившую события грядущих лет [1]. По мнению Исаака Осиповича, с заинтересованностью молодежи империалистической музыкой вовсе не обязательно бороться. Следовало лишь направить этот процесс в нужное, контролируемое русло. Статья Дунаевского – это, по сути, первый исторический документ, поставивший вопрос о необходимости создания в СССР специализированной инфраструктуры эстрадно-джазового образования.

Данный исторический пример требует особого рассмотрения, поскольку текст Дунаевского обозначил вполне кон-

кретную тенденцию, согласно которой уже на уровне формирования стандартов профессионального образования наше джазовое исполнительство стало срачиваться с практиками массовой музыки. Данный аспект, на первый взгляд, может показаться не столь важным. Подлинную значимость ему придают детали. Несоответствие классификаций джазовой музыки в СССР её реальному весу и содержанию, привело к тому, что с самого начала в легитимизации процессов джазового образования наметились тенденции к осмыслению джаза как объекта, являющегося частью мира лёгкой музыки. Такое положение вещей противоречило логике развития жанра на Западе, поскольку уже в 1940 – 1950 годы, обогатившие фактуру джаза мощными стилевыми единицами – бибопом, хард-бопом, модальным джазом и третьим течением, джазовое исполнительство перестало быть явлением понятным массовому слушателю, тем самым лишилось содержания, широко представленных в его ранней исторической перспективе.

Этапы развития парадигмы бибопа в США должны рассматриваться с позиции образования модернистских связей. Новые фактурные элементы и сложные структурные приёмы импровизации превратили жанр в умеренно элитарное, мало связанное с развлекательной музыкой явление. Соответственно, все эти концептуальные сложности и дегуманизированные элементы в дальнейшем потребовали особого музыковедческого рассмотрения.

Схожее с западной импровизационной музыкой разнообразие появится в советском джазе много позднее – в период 1970 – 1980 годов. К этому времени в СССР сформировался авторский, акцентированный композиторское начало джаз (ансамбль «Каданс» Г. Лукьянова), фьюжн («Арсенал» А. Козлова, «Аллегро» Н. Левиневского), фри-джаз (В. Ганелина, В. Чекакина и В. Тарасова), околodжазовый постмодернизм (С. Курёхин). Однако все поздние достижения были немислимы

без легитимизации жанра режимом, последовавшей в 1955 – 1960 годы. Её результатом стало появление новой синтезированной музыкальной формации, объединяющей наработки советского эстрадного мелодизма с несколько редуцированной в сравнении с её западными аналогами импровизационной лексикой. Так появился обладающий противоречивыми эстетическими атрибутами, корреспондирующий как с элитарным, так и с массовым компонентами, советский джаз. Музыка Л. Чижика, оркестровые коллективы Ю. Саульского и ансамбль «Мелодия» Г. Гараняна превратились в полноправную часть эстрадной культуры СССР.

Анализируя специфику исследовательских работ по импровизационной музыке, изданных за последние пятьдесят лет в США, несложно выявить общее отношение к предмету, разделяемое исследователями. Джаз в Америке, начиная с периода модернистских бибоповых концепций и вплоть до сегодняшнего времени, мыслится как самодостаточное явление, не требующее легитимизации и какого-либо оправдания своего существования. Таким образом, западная джазовая музыка периода 1950 – 1960 годов, вплоть до появления обращённых к массовым вкусам направлений (джаз-рок, фьюжн, эйсид-джаз), функционировала как отдалённое от массовых практик поп-музыки явление, в то время как советский джаз аналогичного временного периода функционировал как явление причастное к пространству лёгкой музыки. Как мы показали ранее, с 1970-х годов и вплоть до распада страны советский джаз приобрёл некоторые смелые экспериментальные черты, однако основной его смысловой локус был задан коммерческим, близким к эстраде исполнительством.

Американский исследователь Ф. Тирро, осмысливая постбибоповые процессы американского джаза периода 1980-х годов, предпринял попытку описания их в категориях неоклассицизма [2]. Обобщая

процессуальность джазового исполнительства второй половины XX века, Тирро выделяет новую генерацию музыкантов, которые, с одной стороны, придерживались традиционной системы ценностей (идеи бибоба 1940 годов), а с другой – трактовали их в более широком идейном поле, с привнесением полиритмии, политональности, модальных принципов и т.д. Таким образом, яркие пассионарные музыканты вроде У. Марсалиса, в равной мере отказавшиеся следовать как коммерческим критериям музыки фьюжн, так и авангардистским фри-джазовым идеям, сконцентрировались на реконструкции базиса старых концепций. Опираясь на завоевания джаза 1940 – 1960 годов, они преобразовали бибобовую фактуру. Будучи в целом открытыми к веяниям нового времени, эти музыканты старались придерживаться принципов деликатного синтеза – их музыка объединяла черты архаического и модернистского джаза с более современными приёмами выразительности. Вследствие этого творчество постбобовых импровизаторов, открытое к инновационным влияниям, продолжало функционировать в неразрывной связи с идеями классического джаза. Музыка Марсалиса и связанные с присущими ей консервативными эстетическими тенденциями требовала локализации с привлечением индивидуального термина, в результате чего новый джазовый пласт стали называть постбобом. Подавляющему большинству критиков этого обозначения было вполне достаточно, но Тирро со своей претендующей на статус учебника книгой «Jazz: A history» решил пойти дальше, поставив между постбобом и неоклассицизмом знак равенства.

С одной стороны, продемонстрированная им логика в некотором смысле избыточна, поскольку к джазу как таковому, имеющему всего лишь 100-летнюю историю, подключаются пояснительные механизмы из принципиально иных, более весомых музыкальных традиций. С другой,

общий ход размышлений Тирро следовало бы назвать вполне разумным, поскольку представители джазового истеблишмента, от музыкантов до теоретиков, неоднократно высказывали справедливую точку зрения, согласно которой импровизационная музыка в весьма сжатый срок прошла эволюционный путь, сопоставимый с многовековой эволюцией классической музыки.

Зададимся теперь вопросом – прослеживались ли процессы, аналогичные описанным Ф. Тирро, в структуре советской джазовой музыки? Ответить на него можно двумя разными способами, один из которых имеет формалистский и поверхностный оттенок, в то время как другой будет основываться на более фундаментальных смысловых предпосылках. С формальной точки зрения, следует констатировать наличие в отечественной импровизационной музыке впечатляющего количества разнообразных достижений. А. Козлов с 1960 г. и вплоть до крушения социалистической системы демонстрировал впечатляющую эклектичность, проявив себя в мейнстриме, фьюжн, авангардном джазе, а также инспирированной идеями хип-хопа и новой волны танцевальной брейк-музыке. Ансамбль «Аллегро» ныне живущего в Америке пианиста и композитора Н. Левиновского, взаимодействовал с синкретизмом фольклорных идиом и джаз-рока. Трио В. Ганелина, В. Чекакина и В. Тарасова запомнилось эстетически значимыми экспериментами, проводимыми на территории спонтанного шумового авангардизма. Оркестр О. Лундстрема с опорой на мощный базис аранжировок В. Долгова не уступал крупным американским биг-бэндам.

Всё вышесказанное, на первый взгляд, позволяет утверждать, что джаз советского периода всё же был сложным и многообразным явлением, а развернувшиеся в нём эстетические процессы протекали по столь же прихотливой, как и в американской музыке, логике. И всё же, подобная точка зрения скорее сглаживает

острые углы, нежели проясняет реальное положение дел. Изучение многочисленных филофонических артефактов, изданных государственным монополистом фирмой «Мелодия», позволяет судить о том, что отечественная джазовая сцена советского периода, за рядом исключений, всё же страдала от дефицита импровизационных идей, однотипностью и закостенелостью сольных фабул. Весьма содержательно в русле данной проблемы высказался одарённый трубач А. Товмасын, давший краткую характеристику отечественным пианистам, с которыми был знаком лично. Показательно высказывание, сделанное Товмасыном в адрес продвинутого импровизатора С. Набатова. Крайне точно суть проблемы, которую мы подробнее обсудим далее, была сформулирована следующим пассажем «Мы стали разучивать темы Монка, и я удивлялся тому, какие аккорды берет Семен, это были настоящие «их» аккорды» [3].

Из-за существенных ограничений на получение информации советские джазмены развивались спорадически и бессистемно. От типового импровизационного проведения даже признанных советских мэтров веяло скованностью, повтором одних и тех же предуготовленных мелодических элементов, отсутствием сложной «неправильной» аккордики, смелых диссонансов. Доминирование академических принципов сказывалось и на трактовке ритмических элементов. В джазовом истеблишменте СССР бытовал стереотип, согласно которому истинный джазмен должен был всегда «держаться ритм», быть восприимчивым к колебаниям ритмического каркаса, задаваемого барабанщиком и контрабасистом. Вместе с тем, одним из базовых достижений западного постбопа стала пресловутая агогика, в рамках которой исполнитель мог произвольно трактовать временные рамки, замедлять и, напротив, сжимать время, тем самым прорисовывая графику соло более спонтанно и иррационально, игнорируя

границы задаваемой ритм-секцией фабулы. С течением времени подобные агогические градации вошли в сложную взаимосвязь с элементами полиритмии, став неотъемлемой частью импровизационного мышления джазовых музыкантов.

Регулярное вплетение в ткань импровизации принципов агогики требовало от слушателя напряжённой внутренней работы и многочисленных перестроек восприятия нормативной фактуры. В рамках педагогической деятельности автор этих строк неоднократно сталкивался со вполне определённой и предсказуемой реакцией студентов на ритмические построения, типичные для современных постбоповых импровизаторов. Реакция эта, как правило, была весьма напряжённой, порождая со стороны молодых слушателей вопросы о целесообразности столь вольных взаимоотношений с ритмом. Если опытный знаток джаза, имеющий ясное представление обо всех прелестях ритмического ландшафта, воспринимает их как нечто само собой разумеющееся, то рядовой слушатель без опыта видит там лишь только хаос и отсутствие какой-либо регулярности.

Постбоп как феномен, основанный на непреходящей сложности, прогрессии языка, пересмотре идей прошлого, проводимом на новом уровне интеллектуального обобщения, не вписывался в парадигму советского джаза. По аналогичным причинам к советскому джазу, существовавшему как производное от эстрады явление, не могли быть применены категории неоклассицизма, предложенные Фрэнком Тирро.

Характерные для советского джаза особенности сплотились в некий целостный абрис, послужив основой для формирования особого стиля. К примеру, художественный руководитель краснодарского оркестра им. Г. Гараняна И. Филиппов охарактеризовал советский джаз, как «очень конкретный стиль, которому можно научиться и стилизовать под него любую пьесу» [4]. Это очень важное замечание, показывающее, что молодые музыканты, выросшие в постсовет-

ское время, с лёгкостью опознают ту типичную для джазовой сцены советских лет фрустрированную манеру импровизации и редуцированной аккордики, справедливо полагая, что её можно воспроизвести как самостоятельный стиль.

Помимо явлений со стёртой эстетической ценностью в советском джазе случались и значительные достижения, в связи с чем уместно вспомнить альбом А. С. Козлова «Своими руками» [5], материал которого основывался на изобретательных инструментальных соло, грамотном применении аналоговых синтезаторов, поверхностных, но уместных в данном эклектичном контексте обращения к этническим влияниям. Вошедшие в него композиции «Посвящение Махавишну», «Свет на пути» нечто большее, чем просто формализованный фьюжн. Это архетипически советская или, подбирая более точные слова, – опосредованная советским этосом и географией музыка.

А. Козлов сумел сделать нечто значительное, трудовербализированное в конкретных семантических фабулах – он передал средствами музыки особую патетику и колорит многонационального СССР. И если то же самое «Аллегро» Н. Я. Левиновского активно подражало западному джазу, то «Арсенал» в контексте релиза «Своими руками» представил слушателям новый взгляд на синтез идей, принадлежавших как джазовым, так и роковым идиомам. Не уступая основным тяжеловесам западного фьюжн «Арсенал» существенно отличался от «Return to Forever» Ч. Кориа, «Weather Report» Ж. Завинула и Уэйна Шортера и «Mahavishnu orchestra» Д. Маклафлина, представляя на суд слушателей особый, мотивированный советской музыкальной культурой вид самобытности.

Легитимизация джаза в СССР 1960 годов открыла музыкантам доступ к Мекке социалистической грамзаписи, единственному монополисту – фирме «Мелодия». В данном случае уместно обратить внимание на то, как именно была об-

ставлена трансформация, благодаря которой джаз совершил качественный рывок, став частью официального пространства, жанром, выпавшим из поля зрения цензуры. Весьма содержательно в русле данной проблемы высказался А. Троицкий, справедливо предположивший: «Наш джаз был допущен на профессиональные подмостки в первую очередь потому, что он в массе своей конформен и не содержит намёка на «дух времени» [5: 55].

Действительно, в 1960 – 1970 годы жанр утратил близость к буржуазным коннотациям, а свойственные ему ритмика и интонационная фактура повсеместно проникли в киномузыку, эстрадную песенность, перестав таким образом вызывать у слушателя ассоциации с культурным влиянием запада. Каждый день детская аудитория готовилась ко сну под звуки колыбельной песни «Спят усталые игрушки» А. Островского. Вокальная партия О. Анофриева стилистически не выходила за рамки нормативных практик эстрадного стиля советской песенности, но звучащее в песне фортепианное соло предметно актуализировало ряд идей, характерных для почерка джазового пианиста О. Питерсона. «Спят усталые игрушки» содержит совершенно явную пролиферацию фрагментов эстетики западного джаза, ставшую объектом восприятия сотен миллионов советских телезрителей.

Представления о джазе, разделяемые многими музыковедами и музыкантами СССР периода 1950 – 1970 годов, как правило, основывались на редукции и низведении жанра к ограниченному набору отличительных особенностей – синкопированию, основанном на блюзовых гаммах мелодическим ходам. В сознании многих консерваторских музыкантов джаз подчас сводился к некой «фанаберии», которую следовало рассматривать в контексте сниженной культуры, экзотического «негритянского» бурлеска, заслуживающего, скорее, уменьшительных определений. Отсутствие опыта слухово-

го анализа достижений бибоба, третьего течения, кула и других значимых стилевых единиц середины XX в. порождало замкнутый круг. Несмотря на весьма впечатляющий образовательный ценз, широкую палитру знаний, охватывающих академическое исполнительство, советский филармонический слушатель испытывал очевидные трудности в постижении американского и европейского джаза.

Советский слушатель 1970 годов в массе своей не был готов к тому, чтобы воспринимать джаз в подобном ракурсе. Сталкиваясь с художественно убедительными концептуальными работами, выполненными в стилистике бибоба или третьего течения, воспитанный в среде доминирования тоталитарных императивов слушатель испытывал фрустрацию. Заложённая в его сознании система эстетических координат, основанная на диктате вневременных ценностей академической музыки, мешала адекватному постижению серьёзных работ неакадемического характера. Среднестатистический преподаватель музыкального училища или консерватории, как следствие продукт системы, человек, в которого были «закачаны» безграничные объёмы «неоспоримых» установок и стереотипов, просто не понимал, как, а главное с чем соотносить услышанное.

Автор этих строк неоднократно сталкивался со следующей закономерностью: представители музыкантской среды – люди, чьё профессиональное становление пришлось на советский период – крайне амбивалентно принимали серьёзные достижения джазового исполнительства. Их отношение к жанру основывалось на определённой подмене, включающей в себе игнорирование серьёзных идей (модальность, политональность, сложная метрика и гармония бибоба, неординарные находки композиторов третьего течения), появившихся в 1960 годы. Тем не менее, это не означало, что данная категория слушателей полностью игнорировала джазовую музыку. Напротив, она принимала джаз, но

делала это со специфическими изъятиями. Джазовая музыка принималась ею в первую очередь в своей «низовой», коммерческой инкарнации. В определённом смысле восприятие превращалось в подобие редуccionного фильтра, пропускающего любые образцы сниженного дискурса (сценическое паясничество Луи Армстронга, лёгкий и вульгарный пианизм Оскара Питерсона, лоск коммерческих оркестров Глена Миллера), но всякий раз бьющего в набат услышав серьёзный, пытающийся «поравняться» с академической музыкой материал. Музыка Оскара Питерсона, отличавшаяся простотой художественных средств в полной мере, сошлась с ожиданиями и стереотипными представлениями о джазе, разделяемыми советской аудиторией. Канадский пианист дал слушателю именно то, на что тот рассчитывал – бравурный, поверхностный, основывающийся на колоссальной акцентуации виртуозных характеристик пианизм. Исполняемая Питерсоном музыка не требовала от слушателя специальных знаний картографии джазовой культуры, поскольку была избавлена от фундаментальных аллюзий, рефлексивных перестроек импровизационной лексики.

С течением времени у образованной городской аудитории начинает аккумулироваться интерес к виртуозному джазу, основанному на эстрадном мелодизме и технической беглости. Все эти качества сошлись в персоне пианиста Л. Чижика. Несмотря на то, что данный музыкант представлял собой явление, фундаментально выходящее за рамки подражания, первичный символический капитал был получен им в амплуа имитатора стиля О. Питерсона.

Обращаясь к интервью, взятому у Л. Чижика теоретиком джаза Е. Барбаном [6: 277–283], следует выделить, что в процессе их общения опытный интервьюер обнаружил ряд признаков, хорошо иллюстрирующих не только особенности творческих установок Чижика, но также вскрывающих латентные наслоения, присущие социокультурной стратификации совет-

ского джаза в целом. Явно противоречая себе, Л. Чижик, отказываясь признавать существование в джазе конформистских содержаний, ставя этот жанр много выше коммерческой музыки: «Я не могу относиться к джазу, как и эстраднему искусству» [6: 279], однако позже всё-таки признаёт, – ему пришлось взять на себя функции популяризатора: «Я взвалил на себя определённый «джазовый крест», должен был открыть для джаза двери официального искусства у нас в стране» [6: 281], что неизбежно привело к коммерциализации его музыки. Далее в ходе интервью Е. Барбану удалось вывести собеседника из равновесия вопросом о том, не связана ли ориентация его творчества на публику обыкновенным стремлением к успеху, на что Чижик парировал, что такое стремление отсутствовало, но он постоянно хотел «найти общий язык с аудиторией» [6: 283]. В данном случае уместно заметить, что «движение в сторону удовлетворения интересов аудитории» и конформизм, как правило, строго синонимичны друг другу.

Значение личности и творчества Л. Чижика, таким образом, обретает амбивалентные оттенки. Блистательному пианисту, ставшему одной из наиболее крупных величин советского джаза, суждено было внести вклад в процессы коммерциализации импровизационной музыки СССР. Записанные на волне увлечения городской аудиторией творчеством О. Питерсона диски «Инструментальное трио Л. Чижика» [8] и «Популярные мелодии Джорджа Гершвина» [9], стали базой, на долгое время определившей отличительные особенности советского джазового пианизма. Во многом конгениальные эксперименты Л. Чижика с разнообразной фактурой – кластерами, аллюзиями на композицию XVIII-XX веков, рэгтаймовыми и страйдовыми линиями, собранные на двойном виниловом релизе фирмы Мелодия «Реминисценции», – позволяют в полной мере оценить колоссальный арсенал выразительных навыков, присущих этому

инструменталисту. Очевидно, что спонтанные импровизационные выступления берут своё начало в аналогичной импровизационной активности, развитой в 1970 годах известным американским пианистом К. Джарреттом. Альбомом «The Köln Concert» 1976 года К. Джарретт открыл новую страницу импровизационной музыки. Диск включал в себя продолжительную, разделённую на четыре части импровизацию. Присущие Джарретту простота гармонии и мелодики, создающие поток музыкальной искренности, образовали предельно толерантный к самому широкому слушателю тип музыкального дискурса. В музыке альбома слушатель сталкивается с манифестацией парадигмы духовного становления. По мнению американского музыкального критика Т. Гиоя, «The Köln Concert» может быть назван одним из первых релизов, заложивших фундамент стиля нью эйдж [7: 378]. Свойственная Джарретту монотонность развития музыкальной ткани, обрачивавшаяся порой медитативностью, впоследствии была воспринята Чижиком, подведя под свои концерты трансцендентальные основы. При этом степень самобытности Чижика, уверенно работавшего с совершенно разными музыкальными традициями, в некотором смысле даже выше, чем у его заокеанского коллеги.

Однако каким бы многоплановыми содержаниями не наделялось творчество Чижика в 1980 годы, джазовая музыка, в том числе и благодаря его популяризаторским усилиям, стала срастаться с эстрадной культурой. В этой связи следует снова вернуться к позиции А. Троицкого, в далёком 1981 году крайне точно обозначившего проблему, согласно которой легитимизация советского джаза стала возможна благодаря конформизму. Слияние джаза с глобальным полем советской эстрады следует воспринимать как вынужденный компромисс, позволивший жанру официально существовать при советском строе.

В отличие от джаза, рок вызывал

обеспокоенность в рядах профессиональных пропагандистов и специалистов по идеологическому воспитанию. Истоки этой проблемы, по-видимому, следует искать в несоизмеримо различном аудиторном охвате, свойственном двум жанровым единицам. Джаз, даже в наиболее коммерческих своих проявлениях, оставался музыкой, селективно охватывающей незначительные прослойки аудитории. В СССР он пользовался успехом у городской интеллигенции. Среди поклонников жанра встречались индивиды, питавшие идеологическую симпатию к западным ценностям. Они останавливали личный выбор на джазовой музыке в силу принадлежности последней к иностранной культуре. В подобной поведенческой модели присутствовал протест против режима, реализуемый за счёт слепого почитания западных ценностей, – почитания, зачастую лишённого даже зачаточных форм понимания

того, как устроено европейское и американское культурное производство. Тем не менее, стилисты и диссиденты, демонстрировавшие такого рода поведенческие стратегии, оставались в меньшинстве. В списке репрессивного аппарата пропагандистской машины 1950 – 1980 гг. им выделялись далеко не первые места.

Легитимизация джаза в СССР главным образом связана с процессом специфического «отслоения» джазового субстрата от западных культурных коннотаций. В 1960 – 1970 годы советская импровизационная музыка обрела новый уровень социокультурного бытования. Она продолжила своё развитие вне буржуазных контекстов, превратившись в своего рода *chose en soi* (франц. ‘вещь в себе’). Дальнейшие факторы коммерциализации и превращения джаза в социалистический мейнстрим избавили цензоров от необходимости постоянного идеологического досмотра этого жанра.

Примечания:

1. Дунаевский И.О. Назревшие вопросы лёгкой музыки // Сов. музыка. 1955. № 6. С. 19-25.
2. Tirro F. Jazz a History. W.: Norton & Company, 1993. 445 p.
3. Товмасыян А.Е. Воспоминания. URL: <http://www.jazz.ru/mag/tovmasian/tovmasian9.htm>
4. Филиппов И.С. Биг-бенд в поисках оригинальности // Эксперт-Юг. 2014. № 2. URL: <http://expert.ru/south/2014/02/big-bend-v-poiskah-originalnosti/>
5. Троицкий А.К. Гремучие скелеты в шкафу. Восток алеет. СПб.: Амфора, 2008. 271 с.
6. Барбан Е.С. Джазовые диалоги. Интервью с музыкантами современного джаза. СПб.: Композитор, 2006. 304 с.
7. Gioia T. The History of Jazz. Oxford University Press, 1998. 471 p.

References:

1. Dunaevsky I.O. The urgent problems of the light music // Sov. music. 1955. No. 6. P. 19-25.
2. Tirro F. Jazz a History. W.: Norton & Company, 1993. 445 pp.
3. Tovmasyan A.E. Memoirs. URL: <http://www.jazz.ru/mag/tovmasian/tovmasian9.htm>
4. Filippov I.S. Big Band in search of originality // Expert-Yug. 2014. No. 2. URL: <http://expert.ru/south/2014/02/big-bend-v-poiskah-originalnosti/>
5. Troitsky A.K. The rattling skeletons in the closet. The East is reddening. SPb.: Amfora, 2008. 271 pp.
6. Barban E.S. Jazz dialogues. Interviews with the musicians of modern jazz. SPb.: Composer, 2006. 304 pp.
7. Gioia T. The History of Jazz. Oxford University Press, 1998. 471 pp.