



ТРИНЕЕВА ИННА МИХАЙЛОВНА

## ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЖАЗА (1950–1970-е гг.)

В материале освещён период развития джаза в СССР в 1950-е – 1970-е годы, выявлены характерные его особенности. Автор прослеживает историю становления наиболее ярких джаз-бандов, приводит краткие сведения из биографии выдающихся композиторов и музыкантов, останавливается на периодических печатных изданиях, публиковавших статьи о джазе.

Ключевые слова: СССР, джаз, Э. Рознер, В. Людвиковский, А. Блехман, О. Лундстрем, Ю. Саульский, джаз-клуб «Д-58», И. Вайнштейн, «Ленинградский диксиленд», Г. Гаранян, А. Кролл, журнал «Джазовый квадрат», Е. Барбан.

Keywords: the USSR, jazz, E. Rozner, V. Liudvikovskii, A. Blekhman, O. Lundstrom, IU. Saulskii, Jazzclub "D-58", I. Vainshtein, "Leningrad Dixieland", G. Garanian, A. Kroll, Jazz Square Magazine, E. Barban.

*Джаз, как огромный мир, заключающий в себе колоссальное многообразие звучаний — от самых первых блюзов до диксиленда, чарльстона, свинга, буги-вуги, горячего бопа, холодного бопа, мамбо и т. д. Всё это джаз, и я люблю его за то, что он представляет собой совершенно особый род эмоционального выражения, за то, что он никогда не бывает окончательно печальным или окончательно весёлым... Я люблю джаз и за его юмор. Он действительно играет нотами.*

*Л. Бернштейн<sup>1</sup>, американский композитор, пианист.*

**И**стория джаза во всём мире не была ровной, спокойной и безмятежной. Но ни в одной другой стране не было столько нападков на джаз, как в СССР. Вокруг этого музыкального направления шли не просто споры — шла идейная борьба. В 1940-е годы джазовая музыка ассоциировалась у советских критиков с «идолопоклонством перед Западом». Большинство оркестров были распущены, а репертуар оставшихся немногочисленных коллективов строго контролировался и дозировался: исключались произведения многих зарубежных композиторов и репрессированных авторов, а бэнд-лидерам вменялось в обязанность включение в свои программы произведений советских авторов. Время административного «разгибания саксофонов» продлилось до 1955 года.

Тяжёлые времена в истории нашей страны отозвались в судьбах миллионов талантливых, успешных и знаменитых людей. Не избежал жестокой участи и выдающийся джазовый музыкант, композитор и аранжировщик Эдди Рознер (1910–1976), чья жизнь была полна взлётов и падений и чьё имя сегодня практически забыто. По идеологическим причинам его вычеркнули из истории российского джаза, записи выступлений размагнитили, и произошло это дважды — в конце 1940-х и в начале 1970-х годов. Но между этими периодами были годы настоящего звёздного успеха, когда джазовые композиции маэстро вызывали бурные овации, а песни на стихи Ю. Цейтлина, М. Пляцковского, В. Масса, М. Червинского и Е. Долматовского становились шлягерами! Одарённый от природы и получивший классическое образование (в шесть лет поступил в Берлинскую консерваторию Штерна по классу скрипки, в 10 лет — в Берлинскую высшую школу, которую окончил с золотой медалью и выбрал главной любовью в своей жизни джаз, а скрипке предпочёл трубу). Тем, кому довелось слушать Эдди Рознера, говорили, что его труба звучала как скрипка. В 19 лет на всемирном конкурсе молодой джазмен получил вторую премию. Говорили, что именно тогда король джаза Л. Армстронг назвал обладателя второй трубы мира «белым

Армстронгом» и вручил серебристую трубу с гравировкой «Eddie Rosner from New York».

Эдди Рознер был талантливым артистом, умеющим завоёвывать публику своим мастерством, обаянием, улыбчивостью, жизнерадостностью. Рознер-музыкант, по словам мэтра российской эстрады Ю. Саульского, обладал истинной джазовой базой, вкусом<sup>2</sup>. Инструментальные композиции, по большей части принадлежащие перу Юрия Бельзацкого и Эдди Рознера, отличает великолепный свинг и выдающийся талант Рознера как солиста-трубача. Большим успехом пользовались у слушателей хиты программы: «Караван» Хуана Тизола и Дюка Эллингтона, «Сент-Луис Блюз» Уильяма Хэнди, «Серенада» Тоселли, «Сказки Венского леса» Иоганна Штрауса, песни самого Рознера — «Тиха вода» и «Ковбойская песня», «Мандолина, гитара и бас» Альберта Гарриса.

Всё шло прекрасно до 18 августа 1946 года, когда газета «Известия» опубликовала статью Е. Грошевой «Пошлость на эстраде». С этой публикации началась травля оркестров, исполнявших лёгкий свинг и джаз. Запись Государственного джаз-оркестра БССР для Рознера «Прощай, любовь» оказалась последней. После этого маэстро принимает решение вернуться в Польшу. Однако делать это ему пришлось нелегально, и 28 ноября 1946 года он был задержан Львовским управлением НКГБ. Особым совещанием НКВД СССР Эдди Рознер был обвинён в измене Родине и приговорён по статье 58-10 к десяти годам лагерей. Отправлен он был на Колыму, правда, по дороге туда на четыре года был задержан в Хабаровске, где тогда располагалось Главное управление лагеря. Всё время, будучи в заключении, он писал ходатайства о пересмотре дела, но безрезультатно. После выхода из заключения (после смерти Сталина был освобождён 22 мая 1954 г.) неутомимый Рознер вновь организует оркестр, из прежнего состава которого остались лишь вокалист Павел Гофман и скрипач Луи Маркович. В 1957 году на советских экранах появляется комедия «Карнавальная ночь», озвученная оркестром Э. Рознера.

В 1960-е годы в оркестре играли музыканты, которые затем составят славу российского джаза: мультиинструменталист Д. Голощёкин, трубач К. Носов, саксофонист Г. Гольштейн. Великолепные аранжировки для бэнда писали В. Долгов и А. Мажуков, который, по словам маэстро, аранжировал не хуже американцев. Сам Эдди Рознер был в курсе того, что творилось в мировом джазе, стремился включать в программы лучшие образцы настоящего джаза, за что его неоднократно упрекали в прессе, обвиняя в пренебрежении советским репертуаром. В это же время была

<sup>1</sup> Бернштейн Л. Музыка — всем. — М., 1978 г. — С. 153–154, 155.

<sup>2</sup> Из интервью журналу «Jazz forum», 1989 г.

записана единственная пластинка с участием польской вокалистки Катажины Воверы.

В 1973 году Рознер эмигрирует в Западный Берлин, но пожить на родине ему оставалось недолго. Карьера музыканта в Германии не складывалась: артист был уже не молод, никому не был известен, работу по специальности найти не мог. Какое-то время работал конферансье в театре, метрдотелем в гостинице. 8 августа 1976 года музыканта не стало. В память о прекрасном трубаче, бэнд-лидере, композиторе и талантливом режиссёре своих программ в 1993 году в Москве, в концертном зале «Россия», прошло замечательное шоу «В компании Эдди Рознера». В этом же 1993 году вышла в свет книга Ю. Цейтлина «Взлёты и падения великого трубача Э. Рознера». О джазовом виртуозе, настоящем шоумене, человеке со сложным авантюрным характером и непростой судьбой рассказывает документальный роман Д. Драгилева, вышедший в 2011 году, — «Эдди Рознер: Шмаляем джаз, холера ясна!».

Россия впитывала джаз, как и всё новое в западном искусстве. Одна из особенностей русской культуры — в синтезировании лучших мировых образцов с опорой на глубокие исконные традиции.

Надо отметить, что джазовая стилистика 1940-х годов определялась ориентацией на американский джаз. Лучшие джазовые коллективы Л. Утёсова, Б. Ренского, Н. Минха, Э. Рознера, В. Сапожникова существенно повысили мастерство аранжировки и исполнения, ориентируясь как на джазовую классику, так и на достижения американских оркестров, таких как оркестр Г. Миллера. Исполнители демонстрировали хорошее владение джазовой артикуляцией, аранжировщики более изобретательно строили оркестровые аккорды, звучание оркестра вплотную приблизилось к стилю «свинг». Влияние американского джаза отразилось и на репертуаре. Появление в сороковые годы на советских экранах американского музыкального фильма «Серенада солнечной долины» (муз. Г. Уоррена, Д. Гарланда, Г. Миллера) и других музыкальных фильмов, произведений Д. Гершвина, К. Портера повлияло на репертуар советских оркестров.

В 1950-е – 1970-е годы произошло окончательное размежевание джаза и популярной, развлекательной музыки. В 1948 году пианист и композитор А. Цфасман был приглашён работать музыкальным руководителем театра «Эрмитаж», где собрал большой оркестр, как тогда его называли «симфоджаз». Большие оркестры тогда уже начали менять стиль исполнения. На смену коротким танцевальным пьесам приходят композиции со сложной ритмической структурой. Это время характеризуется появлением новых джазовых стилей (би-боп, кул, хард-боп и др.), освоение которых в России шло постепенно.

Оркестр Л. Утёсова с 1948 года стал называться Государственным эстрадным оркестром РСФСР. Многие джазовые коллективы также получили статус государственных: Государственный джаз-оркестр Союза ССР под управлением В. Кнушевицкого, джаз-оркестр Всесоюзного радиокомитета и другие джазовые коллективы чаще звучат на грампластинках, по радио, на фестивалях или в специальных джаз-клубах, нежели на массовой эстраде.

В 1950-е годы сохраняется традиция инструментального джазового музицирования. По-прежнему популярны фантазии на темы советских песен, например, «Юбилейная фантазия» В. Людвиковского к 25-летию оркестра Л. Утёсова. В неё вошли песни, исполненные эстрадным артистом за четверть века. Кроме того, наряду с этими произведениями в репертуаре появились новые аранжировки музыкальной классики и советских композиторов, например, марш из оперы «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева.

Первая половина 1950-х годов характеризуется симфонизацией оркестров. В моду начинают входить небольшие ансамбли из струнных, духовых (преимущественно деревянных) и ритм-секции (ударные, контрабас, гитара, фортепиано, аккордеон). Оркестры часто выступают на академических площадках.

В эти годы достойную конкуренцию оркестру Л. Утёсова в отношении театрализации составил оркестр А. Блехмана, созданный на базе Ленинградского театра миниатюр. В 1953–1960-х годах оркестр подготовил и показал несколько программ, в которых использовались различные направления театрализации. Так, программа 1953 года «По разным адресам» представляла собой театрально-музыкальное ревю. Театральная часть состояла из девяти сцен-интермедий, среди которых были и фельетон, и куплеты пародии. Музыкальная часть состояла из двух инструментальных пьес («Праздничный марш И. Жака и «Не все сразу» М. Валоваца).

В 1950–1960-е годы в среде эстрадных музыкантов происходит дальнейшее и всё более глубокое освоение стилистики джаза. Джазовое исполнительство развивается по двум направлениям: в больших оркестрах (биг-бэнд) и малых ансамблях. Ведущими коллективами становятся оркестры О. Лундстрема и Ю. Саульского.

Расцвет инструментального джазового музицирования наступает в 1960-е годы благодаря оркестру Олега Лундстрема. Маэстро родился в Чите в 1916 году, его отец Л. Ф. Лундстрем, обрусевший швед, был учителем физики. В семье всегда любили музыку и детей приобщали к ней. Первое знакомство с джазом у О. Лундстрема произошло в 1932 году, когда подросток купил пластинку с записью оркестра Д. Эллингтона «Дорогой старый Юг». Олег Леонидович впоследствии вспоминал: «Эта пластинка сыграла

роль детонатора. Она буквально перевернула всю мою жизнь. Я открыл для себя незнакомую ранее музыкальную вселенную» [12, с. 309]. В Харбинском политехническом институте, где он получал образование, было немало друзей, желающих играть любимую музыку. Музыканты учились исполнять с пластинок популярные джазовые пьесы, делали аранжировки советских песен, прежде всего, И. Дунаевского, хотя впоследствии О. Лундстрем вспоминал, что ему было непонятно, почему мелодии Д. Гершвина идеально подходят для джаза, а песни советских композиторов — нет. Большинство участников первого оркестра Лундстрема не были профессионалами, они получили техническое образование, однако были так увлечены джазом, что твёрдо решили заниматься только этой музыкой. Постепенно коллектив стал знаменитым: работал в танцевальных залах Шанхая, гастролировал в Гонконге, на Цейлоне. Руководителя оркестра — О. Лундстрема — стали называть «джазовым королём Дальнего Востока». В период учёбы в Казанской государственной консерватории музыкантам удавалось выступать в Казани, записываться на радио, приобретая репутацию лучшего свингового оркестра. Особенно высоко были оценены двенадцать татарских народных песен, которые Олег Лундстрем с блеском аранжировал «под джаз». О маэстро и его биг-бэнде узнали в Москве. В 1956 году джазмены прибыли в столицу в прежнем составе и стали оркестром Росконцерта. Программы выступлений строились как двухчастные. Продолжая отечественную традицию, в первой части оркестр часто исполнял фантазии и парафразы на темы популярных отечественных песен. Второе отделение с инструментальной программой состояло из классических джазовых пьес (из репертуара биг-бэндов Каунта Бэйси и Гленна Миллера, Дюка Эллингтона), а также произведений, написанных участниками коллектива и самим маэстро. Это были «Фантазия о Москве», «Фантазия на темы песен Цфасмана», «Весна идёт» — джазовая миниатюра на основе песни И. Дунаевского. В музыкальных сюитах и фантазиях — произведениях крупной формы — музыканты-солисты могли показать своё мастерство. Это был настоящий инструментальный джаз! А молодые джазмены, которые затем составят цвет российского джаза, — И. Якушенко, А. Кролл, Г. Гаранян — сочиняли свои произведения изобретательно и с большим вкусом. Олег Лундстрем раскрывал талантливых вокалистов, которые исполняли эстрадные песни. В оркестре в разное время пели Майя Кристалинская, Гюли Чохели, Валерий Ободзинский, Ирина Отиева. И хотя песенный материал был безупречен, в центре внимания всегда был биг-бэнд и его солисты-инструменталисты.

Бэнд не звучал бы так профессионально, если бы не творчество одного из лучших аранжировщиков — Виталия

Долгова. Критик Г. Долоцкий писал о работе мастера: «Стиль В. Долгова не повторяет традиционной трактовки большого оркестра, разделённого на секции (трубы, тромбоны, саксофоны), между которыми постоянно ведутся диалоги и переключки. В. Долгову более свойственен принцип сквозного развития материала. В каждом отдельном эпизоде пьесы он находит характерную оркестровую ткань, оригинальные тембровые сочетания. В. Долгов часто пользуется приёмами полифонии, наложениями пластов оркестровых звучностей. Всё это придаёт его аранжировкам стройность и цельность» [12, с. 318–319]. Ярчайший талант молодого музыканта не мог остаться незамеченным. В середине 1960-х годов В. Долгов получает приглашение в оркестр Эдди Рознера и уезжает в Москву. Позднее он играет в биг-бэнде Вадима Людвиковского, а затем долгие годы его уникальный творческий почерк во многом определял лицо оркестра Олега Лундстрема, в репертуаре которого звучат и собственные композиции В. Долгова: «Оливер», «Любови дороги», «В наше время»... Одна за другой выходят грампластинки оркестра. Все аранжировки на виниловых дисках — Виталия Долгова.

Первая оттепель в СССР (1957–1962 гг.) принесла заметные плоды в культурном обмене между странами. Летом 1957 года в Москве проходил VI Всемирный фестиваль молодёжи и студентов, приподнявший «железный занавес» и впустивший в страну западные джазовые коллективы, повлиявшие на формирование нового поколения советских джазменов. Позднее российским музыкантам и почитателям джазовой музыки посчастливилось услышать прославленные американские коллективы: оркестр Б. Гудмена (1962), септет Э. Хайнза (1966) и т. д.

В конце 1950-х годов под патронажем комсомола (а власть постоянно контролировала вкусы, настроения и движения молодёжи) при дворцах и домах культуры стали возникать различные клубы по интересам. В больших городах появились джаз-клубы (первый в стране джаз-клуб «Д-58» был организован в Ленинграде в 1958 году); здесь музыканты проводили лекции, прослушивали грамзаписи и организовывали концерты джазовых ансамблей. Джазовую музыку можно было послушать на танцевальных вечерах и в учебных заведениях.

Особенно популярны были джаз-клубы в молодёжных кафе, открывшиеся под эгидой комсомола после 1961 года: «Аэлита», «Синяя птица», «Молодёжное» (Москва), «Белые ночи», «Буратино» (Ленинград), кафе «Квадрат» (Новосибирск). Одним из первых официально зарегистрированных и имевшим своё помещение и юридический адрес можно назвать Куйбышевский джаз-клуб. Первым его президентом был В. Коннов, под эгидой этого клуба с 1966 года в Куйбышеве проводятся джазовые фестивали.

Середина 1950-х и 1960-х годов характеризуется расширением количества джазовых коллективов как в Москве, так и в других крупных городах. В столице работает пять джаз-клубов, в Ленинграде — три, в Воронеже, Казани, Свердловске, Ташкенте — по одному. Восстанавливаются и вновь организуются джазовые коллективы в Молдавии («Букуртия» Ш. Аранова), Грузии (под руководством Г. Габескирия), Абхазии (А. Горбатов), Азербайджане (Р. Гаджиев). Интенсивность концертно-фестивальной и клубно-концертной жизни отечественного джаза подтверждается хроникой фестивалей, которые проводились в разных регионах России и ближнего зарубежья. Музыканты, принимавшие участие в клубных выступлениях, как правило, имели далеко не музыкальные специальности. Они получали образование в технических и гуманитарных вузах, музыкой занимались в свободное от учёбы или работы время. «Дети оттепели» представляли собой небольшие составы музыкантов, их называли ансамблями, в сущности, это были комбо — состав до девяти человек. Это был, можно сказать, романтический период в истории советского джаза. Развивало его так называемое «поколение физиков», их ещё называют «шестидесятники». Они играли и слушали джаз. Это была музыка, их своеобразное «джазовое пространство», образ жизни, некий социальный протест против тоталитарного общества. Ведь джаз — это всегда свобода от тисков и догматов. Студентам, рабочим, инженерам разных специальностей отсутствие опыта и музыкального образования заменяла самозабвенная любовь к джазу. Необходимо также отметить тенденцию к полному отказу от развлекательных номеров и исполнению инструментальной джазовой музыки («Ленинградский диксиленд», трио В. Ганелина), что дало возможность говорить о становлении джаза как инструментально-концертного жанра.

Превращение джаза в самостоятельный инструментальный жанр происходит в 1960–1970-е годы. Ведущую роль в этом сыграли ленинградские коллективы: джаз-оркестр И. Вайнштейна, «Ленинградский диксиленд», «Гамма-джаз», трио В. Мысовского, секстет и большой оркестр мюзик-холла О. Куценко, ансамбль А. Вапирова. В концертную практику возвращается форма джазовой лекции-концерта. В связи с массовой популяризацией джаза и возросшим к нему интересом, стало возможным проводить серии абонементных концертов. Причём не только в Ленинграде и в Москве (трио Л. Чижика, джаз-ансамбль «Арсенал» А. Козлова), но и в других городах: Ярославле, Риге, Калининграде, Донецке.

Надо отметить, что самое примечательное — это творение в джазе национально-фольклорных элементов, что продемонстрировал в начале 1950-х годов оркестр О. Лундстрема во время гастролей в Москве. В программе коллектива были пьесы «Мечты» А. Манасыпова и «Татарская

самба» А. Ключарева. Линия «национализации» становится одной из наиболее интересных и значимых в развитии советского джаза. В репертуаре ансамблей и больших оркестров появляются такие сочинения, как «Ноктюрны» К. Караева, фортепианный концерт В. Купревича, «Барыня» Н. Минха, «Мелания» И. Якушенко, ряд пьес М. Кажлаева. А в середине 1960-х годов отчётливо прослеживается тенденция фольклоризации джаза. Джазовые музыканты используют интонации и ритмы фольклора, что приводит к небывалому успеху. Произведением, демонстрирующим новый уровень использования фольклора в джазе, считается пьеса А. Товмасына «Господин Великий Новгород». В основной теме слышатся отголоски знаменного распева, сочетающиеся с интонациями блюза. В пьесе использовались характерные для русской народной песни подголоски, имитировался колокольный звон. Она получила колоссальный успех. Кстати сказать, сам Андрей Товмасын с удивлением относился к тому успеху, который имел его «Новгород», и даже показывал всем основные народные темы в этой пьесе (отголоски распева, колокольный звон), гармонию которых он использовал. Но так уже бывало в истории музыки. Так, Римский-Корсаков писал в своём дневнике, что он в одной своей пьесе использовал находки Ф. Листа, но в результате получилась совершенно оригинальная музыка. Многие известные музыканты называли А. Товмасына одним из лучших трубачей Европы, хотя инструмент музыкант освоил самостоятельно, изучая манеру игры, движения известных трубачей мира. Он где-то раздобыл кинопроектор «Украина» и смотрел дома джазовые фильмы (где он их доставал, никто не знал). Так маэстро постигал тонкости игры на одном из сложных инструментов, но беглое чтение нот он так и не освоил. Это, конечно, вредило музыканту, но позволяло работать в биг-бэндах. А. Товмасын редко записывался, потому что боялся, что его музыку будут использовать другие (да, история джаза знает такие примеры, это не новость!). В результате всего пережитого (два года в тюрьме за коммерческую деятельность) А. Товмасын стал инвалидом и на долгие годы исчез из музыки. Только с 2001 года музыкант, к удивлению любителей и знатоков джаза, изредка стал появляться на публике, в московских джаз-клубах. А. Товмасыном написана книга «Воспоминания», охватывающая огромный период его жизни: от детства, приобщения к джазу, пути к славе в 1960-е годы, времени затворничества и болезни...

Линию экспериментального джаза с обращением к фольклорным источникам — русским, армянским, курдским — поддерживает и трио Е. Геворгияна. Событием московского фестиваля 1968 года явилась пьеса И. Бриля «Ах, не растёт трава зимою», основанная на русском фольклоре, в исполнении фортепианного трио И. Бриля, а также исполненная квартетом А. Козлова обработка русской песни «Вот на

пути село большое». Ансамбль В. Людвиковского (создан в 1966 г.) исполнял музыкальную картинку «Дорога в Суздаль», построенную на использовании традиций русской музыки и приёмов джазового музицирования.

В 1960-е годы одним из самых стильных биг-бэндов страны был Концертный эстрадный ансамбль Всесоюзного радио и телевидения под управлением В. Людвиковского. Руководитель оркестра был образованным опытным пианистом, композитором и дирижёром. С 1966 по 1972 год в состав коллектива входили будущие прославленные джазмены Г. Гаранян, Г. Гольштейн, А. Зубов, трубач К. Носов, тромбонист К. Бахолдин и контрабасист А. Сатановский, исполнитель на ударных инструментах А. Гореткин, пианист Б. Фрумкин. Высококласные музыканты чаще всего работали в студии, хотя иногда и принимали участие в джазовых фестивалях Москвы, Праги, Варшавы. Причём В. Людвиковский до того, как создал собственный коллектив, в течение десяти лет работал у Л. Утёсова: в 1948–1958 годах он выполнял там обязанности музыкального руководителя и играл на пианино. Потом Людвиковский ушёл из оркестра и занимался композиторством. В 1966 году он созрел для того, чтобы создать свой собственный коллектив под эгидой Гостелерадио, который очень быстро стал популярным. Но оркестр просуществовал недолго, из-за скандалов коллектив был разогнан, и на его обломках возник другой, ставший впоследствии не менее знаменитым, — «Мелодия» (создан 28 марта 1973 г.), возглавил который бывший музыкант оркестра Людвиковского Георгий Гаранян. Что касается экс-руководителя, то он целиком посвятил себя композиторскому творчеству и создал много самобытных сочинений, которые исполнялись (записывались на пластинки) иностранными дирижёрами и оркестрами.

Большим пропагандистом джазовой музыки на филармонической эстраде был Ю. Саульский, композитор, разносторонне образованный музыковед, который создал необычный по составу коллектив — «ВИО-66» с вокальной группой (октетом). И хотя сам жанр вокального джаза восходил к традиции американских вокальных ансамблей, версии известных джазовых тем в оркестре Саульского всегда были самостоятельными и звучали по-новому. Коллективу приходилось смешивать в концертах джазовую программу, которую советская публика мало понимала, с развлекательно-популярной частью. И постепенно «ВИО-66» перешёл на обычную песенно-инструментальную программу. В оркестре работали такие музыканты, как А. Козлов, М. Цуриченко, Ю. Чугунов и А. Мажуков. «ВИО-66» просуществовал всего пять лет.

В Ленинграде был знаменит оркестр И. Вайнштейна. Организованный ещё в 1946 году как танцевальный коллектив, с годами бэнд стал выступать с концертами инструмен-

тального джаза. Большую часть его репертуара составляла настоящая джазовая музыка в инструментовках ведущих солистов оркестра. Признанным лидером коллектива стал Геннадий Гольштейн, он же выполнял функции концертмейстера оркестра. Популярность бэнда росла стремительно. Люди приходили не только танцевать, но и слушать музыку. Билеты раскупались сразу же после открытия кассы. Это был период взлёта. В 1959 году на фирме «Мелодия» вышла первая пластинка биг-бэнда. В обход существующих тогда правил, чтобы записать на пластинку американскую музыку, приходилось изменять названия и авторов композиций. Так, например, Стэн Кентон (Stan Kenton) стал Станиславом Канецким, а «American Patrol» — «Дозорным».

В 1962 году после выступления оркестра И. Вайнштейна на пленуме Союза композиторов СССР последовала разгромная статья в газете «Правда». Дальше всё пошло по советской системе, и оркестр был вынужден уйти в подполье. Однако он очень скоро возродился при поддержке А. Петрова, Л. Утёсова, А. Эшпая, А. Колкера и руководителей Ленконцерта. Тогда же, в начале 1960-х годов, судьба свела оркестр с музыковедом В. Б. Фейертагом, вместе с которым был организован целый цикл лекций-конcertов о джазе.

Оркестр продолжал жить своей жизнью, менялись музыканты (в оркестр пришли саксофонист Всеволод Левенштейн и тромбонист-виртуоз Александр Морозов), за взлётами следовали закономерные падения. К концу 1960-х годов коллектив считался «самым свинговым биг-бэндом» в России. Музыканты самого высокого класса составляли его костяк, но центром оркестра всегда был квинтет Г. Гольштейна — К. Носова. В 1968 году оркестр перешёл на гастрольный режим работы, который продолжался до 1975 года. Сотни городов от Мурманска до Дальнего Востока, Украина, Белоруссия, Грузия, Крым, Прибалтика и Средняя Азия восторженно принимали музыкантов.

В 1963 году в Туле свою первую программу показал Приокский эстрадный оркестр, руководимый пианистом, композитором, аранжировщиком и бэнд-лидером А. Кроллом. Анатолий Кролл принадлежит к поколению музыкантов, пришедших в советский джаз в начале 1960-х годов. По окончании в 1959 году музыкального училища в Челябинске (класс фортепиано) Кролл пробует себя как пианист и руководитель эстрадных ансамблей в филармониях и концертных объединениях Челябинска, Ульяновска, где исполнялся, как правило, цфасмановский репертуар. Наиболее уникальным фактом этого периода является дебют семнадцатилетнего А. Кролла в качестве дирижёра-репетитора с Государственным эстрадным оркестром Узбекистана (1960–1962 гг.). Хотя коллектив не был джазовым, молодой руководитель объединил музыкантов, интересовавшихся джазом, и проводил с ними репетиции, более походившие на учебный джазовый курс.

В оркестре он обнаружил нескольких способных музыкантов, тяготеющих к джазовой импровизации. В это время проявляется педагогический дар А. Кролла, он решает довести этих ребят до высокого уровня и начинает заниматься с ними в свободное от репетиций время. Ударника обучает «сбивкам», басиста — умению слитно исполнять фразы с лёгким акцентом на вторую и четвертую доли. Сам играет на рояле, но при случае берёт бас или садится за ударную установку, показывая, как надо выполнять тот или другой приём. В 1963 году в Тульской филармонии Анатолий Ошеревич решил собрать большой оркестр, который серьёзно занимался современной эстрадой и джазом. За семь лет молодёжный джаз-оркестр превратился в настоящую джазовую лабораторию, в некую кузницу джазовых кадров, а имя А. Кролла стало брендом и наилучшей рекомендацией для любого музыканта, работавшего когда-либо в оркестре под управлением А. Кролла. Исполнительский уровень молодых джазменов более чем скромный, желание же играть джаз значительно опережало их возможности. Учиться приходилось всему: специфическому джазовому штриху, фразировке, умению играть синкопы, владению всем арсеналом джазовых тембров. Именно в этом оркестре по-настоящему раскрылось дарование А. Кролла как композитора, аранжировщика, дирижёра и педагога. Стихийно возникшая джазовая школа являлась в ту пору редкостью, поскольку специальных учебных заведений ещё не существовало, а тульский оркестр А. Кролла был открыт для всех, кто стремился серьёзно познать джаз. Среди оркестрантов появились одарённые солисты-импровизаторы. Именно здесь, в оркестре А. Кролла, открылись нашему джазу новые имена. Ни в одном из советских коллективов не было такого созвездия блестящих музыкантов-импровизаторов. В качестве учебного материала А. Кролл пользовался партитурами джазовой классики — Каунта Бэйси, Вуди Германа, выбирая их, как эталон оркестрового свинга. Правда, вскоре появились и свои сочинения, например, большая фантазия на тему старой эстрадной песенки «Рио-Рита» (полное название «Fog You, Rio Rita» — «Для тебя, Рио-Рита»). Эта мелодия звучала как фокстрот 1920-х годов, потом «а ля Бэйси», далее — в стиле «прогрессив». Если разобраться, в сущности, это была попытка втиснуть в рамки одной пьесы этапы истории джаза, то, к чему А. Кролл вернулся через пятнадцать лет в своей «Антологии биг-бэнда».

Через оркестр А. Кролла прошли десятки музыкантов. Работать у него означало пройти джазовую академию. Огромное значение для Кролла имела ритмика. В своем биг-бэнде он использует сложнейшие рисунки, ярко проявляется его пристрастие к латиноамериканским ритмам: он изучает кубинские, мексиканские, бразильские записи, прислушивается к исполнителям на ударных из Азербайджана, Узбекистана. В оркестре часто выступает как солист

не только на рояле, но и на бонгах. «Современник», который в 1980-е годы получил название «Московский концертный оркестр», постоянно участвует в музыкальных фестивалях и смотрах, в эстрадных и джазовых программах, исполняет музыку Н. Минха, А. Мажукова, И. Бриля, Л. Чижика. Оркестр практически работает как экспериментальная лаборатория, занимающаяся новыми работами джазовых композиторов.

Особо отметим понимание Кроллом аранжировки, одним из принципов которой было отношение к ладу. А. Кролла интересовала ладовая самобытность и сюжетность, программность музыки. Он тяготел к музыке, в которой преобладает конкретное образное начало. Образность во всём — в интонации, гармонии, тембре. Партитуры А. Кролла узнаешь по нескольким тактам, колориту, манере музыкальной речи. Одной сыгранности музыкантов здесь мало. Дело не в том, чтобы тщательно выучить партитуру, надо ещё добиться от исполнителей внутреннего единства, преданности общей музыкальной идее. А это даётся не сразу. Почерк А. Кролла глубоко индивидуален. Это лёгкое, звонкое и в то же время плотное звучание, обилие контрапунктов. Музыкальная ткань, звуковая фактура, ритм, импровизация солистов — всё это создаёт, как говорят джазисты, «саунд», то есть неповторимое звучание оркестра «Современник» Анатолия Кролла (бывший оркестр Эдди Рознера), который он возглавлял в течение двадцати лет.

В 1960–1970-е годы в СССР появилось немало популярных коллективов, которые были созданы профессиональными музыкантами. Их возглавляли пианист Борис Рычков, трубач Герман Лукьянов, пианист Михаил Куль, тенор-саксофонист, впоследствии педагог и автор первого джазового учебника «Гармония в джазе» Юрий Чугунов, альт-саксофонист, позднее создатель оркестра «Саксофоны Санкт-Петербурга» Геннадий Гольштейн, пианист, аранжировщик, дирижёр, позже руководитель мемориального оркестра им. О. Лундстрема Борис Фрумкин, гитарист Алексей Кузнецов. Кроме того, что эти музыканты — высочайшие профессионалы, всех их можно назвать талантливыми композиторами, писавшими музыку для своих коллективов, для популярных кинофильмов и спектаклей. В отличие от своих предшественников, которые заложили фундамент советского джаза, эти музыканты уже владели навыками импровизации. Так, «Ленинградский диксиленд» В. Королёва привлекал зрителей старыми проверенными временем ритмами: «Сент-Луи блюз», «Блюз Савой» и т. д. — или удивлял слушателей джазовыми интерпретациями народных песен «Светит месяц», «Вечерний звон» и других. Не остались без внимания джазменов и популярные советские песни. По-новому зазвучало произведение композитора В. Соловьёва-Седого «Вечерняя песня» в исполнении ансамбля пианиста М. Кулля; песню А. Флярковского «Стань таким» интерпретировали в джазовом

стиле музыканты трио пианиста И. Бриля; Л. Гарин предложил слушателям известную песню Т. Хренникова «Колыбельная Светланы» в джазовой обработке. Композиции на темы известных и популярных мелодий представляли музыканты Д. Голощёкина — мультиинструменталиста и безупречного интерпретатора джазовой классики. Музыканты ансамбля джазовой музыки Давида Голощёкина исполняли произведения классиков джаза (Дюк Эллингтон, Дж. Гершвин) и джазовые версии известных советских песен (например, «Осень» А. Петрова). Уровень исполнительства здесь выходил на первый план, но все ансамбли работали в рамках мэйнстрима, то есть основного джазового направления.

К середине 1950-х годов, после долгих порицаний со стороны номенклатурного музыковедения, в академической литературе начинают появляться тексты, авторы которых ставили основной целью не очернить, а напротив, выказать поддержку жанру. Весьма показательно в этом плане изменение редакционной политики журнала «Советская музыка». Если в послевоенное время издание неоднократно демонстрировало негативное отношение к культуре джаза, то уже с 1955 года на его страницах появляются статьи В. Конен «Легенда и правда о джазе» (Советская музыка, № 9, 1955), Н. Минха «Размышления о джазе» (Советская музыка, № 2, 1958), рассматривающих импровизационную музыку без уничижения, как эстетически самостоятельное явление. В дальнейшем «Эстрада и цирк», «Культура и жизнь», а также издаваемый многомиллионными тиражами молодежный журнал «Смена» напечатали статьи Л. Переверзева, Ю. Саульского, Ю. Дмитриева. Сам факт выхода в официальной советской периодике публикаций, посвящённых тематическим концертным выступлениям и фестивалям, свидетельствовал о начале джазовой оттепели. Тем не менее культурную амнистию, обретенную джазовой музыкой в 1950–1960-е годы, не следует идеализировать. Значительный объём статей тематически сводился к популярным историческим очеркам и журналистскому описанию концертных выступлений. Цензура была снята в первую очередь с репортажей о фестивалях, в то время как возможность более серьёзного музыковедческого и социокультурного рассмотрения жанра продолжала оставаться под запретом. Такие музыковеды, как В. Конен, Л. Переверзев, способные провести теоретический анализ афроамериканской музыки, вынуждены были публиковать в официальной печати тексты, которые соответствовали общепринятым идеологическим нормам. Однако то, что не могло быть высказано в рамках музыковедения, получало широкую огласку в неофициальной печати.

В 1966 году появился машинописный журнал «Джазовый квадрат» — первое периодическое издание о джазе на русском языке. Журнал издавался в Ленинграде первоначально под эгидой одноимённого джаз-клуба и

распространялся среди джазовых критиков и музыкантов. Материалы «Квадрата» были уникальной возможностью знакомиться с миром отечественного и зарубежного джаза в эпоху острого дефицита джазовой информации. В журнале печатались ведущие российские джазовые критики и музыковеды, публиковались аналитические и теоретические статьи, рецензии на джазовые грамзаписи, списки лучших музыкантов в соответствующих инструментальных категориях. Его редактором был известный джазовый критик и теоретик Ефим Барбан, автор первой советской книги о фри-джазе «Чёрная музыка, белая свобода». Много лет он вёл музыкальные программы на Би-би-си. В последние годы опубликовал книги «Джазовые опыты», «Джазовые диалоги», «Контакты», двухтомник «Джазовые портреты», «Джазовый словарь». Последняя была выпущена в 2014 году петербургским издательством «Композитор». Словарь содержит джазовые термины и включает в себя статьи, посвящённые разным аспектам джазовой теории, истории, стилистики, субкультуры, базовым элементам джаза... Но вернёмся на полвека назад. Благодаря «Квадрату» удалось задокументировать и сохранить огромный (двадцатилетний) пласт истории российского джаза, который пришёлся на пик его развития и популярности. Журнал заложил основы отечественного джазового музыкознания и серьёзной джазовой критики. Благодаря неформальному статусу издание не подвергалось цензуре. Эта немаловажная особенность позволяла его авторам работать с тематическими пластами, выходящими за пределы проблем, обсуждаемых в официальном советском музыковедении.

Что характерно для становления нового периода советского джаза в эти годы? Отношение к джазу как к серьёзному виду музыкального искусства, глубокое изучение основ джазовой музыки, пристальное внимание к более современным течениям джаза, возрастающий интерес к фольклору народов нашей страны, овладение профессиональным мастерством игры на инструментах, постижение искусства ансамблевой игры в большом оркестре. И, наконец, самое важное — молодые музыканты пришли к проникновению в тайны сложнейшего искусства импровизации. В стране к этому времени более десяти лет работали джаз-клубы, молодежные кафе, во многих больших городах (Воронеж, Куйбышев, Днепропетровск, Ярославль, Рига, Хабаровск, Новосибирск) проводились конкурсы и фестивали джазовой музыки. К концу 1970-х годов под эгидой филармонии в разных городах страны работают около 30 джазовых коллективов. Появление джаза на филармонических площадках вызвало новую волну массового интереса к нему, а главное — сложилась аудитория, способная понимать серьёзный инструментальный джаз и любившая сложную музыку.

## Список использованных источников

1. Барбан, Е. Джазовые портреты : сто очерков о музыкантах джаза / Е. Барбан. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 301 с.
2. Баташев, А. Н. Советский джаз : исторический очерк / А. Н. Баташев. — Москва : Музыка, 1972. — 175 с.
3. Бородина, Г. История джаза: основные стили, выдающиеся исполнители / Г. Бородина. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та : ИД «Классика», 2014. — 344 с.
4. Верменич, Ю. Джаз : История. Стили. Мастера / Ю. Верменич. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2007. — 607 с.
5. Верменич, Ю. И весь этот джаз / Ю. Верменич. — Воронеж : Инфа, 2002. — 376 с.
6. Джаз в России : крат. энцикл. справ. / [сост. Фейертаг В. Б.]. — Санкт-Петербург : Скифия, 2009. — 497 с.
7. Золотая труба : Жизнь и творчество Эдди Рознера / Магад. обл. универс. науч. б-ка им. А. С. Пушкина ; [сост. Л. Д. Роньжина]. — Магадан, 1998. — 23 с.
8. Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия : сб. материалов Междунар. науч. конф. 14–19 апр. 2014 г. / ред.-сост. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. — Москва : Нобель-Пресс, 2014. — 710 с.
9. Петров, А. Анатолий Кролл — дирижёр, композитор, наставник / А. Петров // Джазовые силуэты : попул. изд. — Москва : Музыка, 1996. — С. 64.
10. Российский джаз : в 2 т. Т. 1 / под ред. К. Мошкова, А. Филипповой. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2013. — 604 с.
11. Рыбакова, Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в современной России : традиции, перспективы исследования / Е. Л. Рыбакова. — Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2006. — 280 с.
12. Советский джаз : Проблемы. События. Мастера : [сб. ст.] / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. — Москва : Сов. композитор, 1987. — 591 с.
13. Фейертаг, В. Б. История джазового исполнительства в России / В. Б. Фейертаг. — Санкт-Петербург : Скифия, 2010. — 295 с.

Материал поступил в редакцию 06.09.2018 г.

Сведения об авторе: Тринеева Инна Михайловна, главный библиотекарь группы нотных изданий и музыкальной звукозаписи отдела «Центр комплексного библиотечного обслуживания» Дальневосточной государственной научной библиотеки (г. Хабаровск). Контактные данные: e-mail: innatrineeva@bk.ru.