

ДЖАЗ И ПРЕДДЖАЗОВАЯ КУЛЬТУРА

В 1914 году в истории человечества открылась новая эра – "кровавый" XX век.

Не столько богатейшими научными открытиями и техническими изобретениями (от электричества до атомной энергии), видоизменившим внешнее лицо мира, характеризуется новая эпоха в мировой цивилизации. Она отмечена прежде всего неведомым дотоле в истории Запада масштабом кровопролитных революций, разрушительных войн, массового уничтожения людей в лагерях, беспощадных диктатур... С первой мировой войны идеология гуманизма терпит поражение. Девальвируется чувство ценности человека, провозглашенное во времена Ренессанса и достигшее своего апогея в XIX – начале XX столетия.

Искусство обладает уникальным свойством преломлять дух эпохи в свойственных ему одному формам. Нередко оно предчувствует приближение общественного перелома до того (подчас задолго до того), как внешние события запечатлеют летописцы. Музыка в этом отношении – чуткий организм. Так, например, прощание с эпохой гуманизма, тоска по уходящему миру слышатся уже в симфониях Малера, который завершил свой жизненный путь до первой мировой войны. Образы малеровского "реквиема" были развиты в симфониях Шостаковича до катастрофического ощущения "конца света". И родилась "шостаковичская тема" задолго до того, как водородная бомба повергла человечество в ужас, близкий к отчаянию.

В период первой мировой войны Альбан Берг создал в опере "Воцек" образ "маленького человека", униженного и задавленного "сильными мира сего". Он предвосхитил то жестокое презрение к слабым и незащищенным, которое стало идейной платформой тотальной тирании.

В "Саломее" Рихарда Штрауса провозглашено чувственно-эротическое восприятие любви, которое десятилетия спустя прорвалось в виде "сексуальной революции" эпохи второй мировой войны.

Разлад с романтическими идеалами прошлого столетия в композиторском творчестве Европы воплощен также в диаметрально противоположной форме в виде насмешки над "устаревшими" идеалами. Никогда прежде тема "издевки" над героикой и над лирическим восприятием жизни не занимала такое место в композиторском творчестве Европы (раньше это было, скорее, достоянием легкого жанра). Но в 10-х – начале 20-х годов нашего столетия подобная издевка становится типической. Так, трафареты романтизма в музыке высмеяны в опере Хиндемита "Новости дня", где традиционный "любовный дуэт" заменяется "ансамблем ненависти", а торжественная сцена венчания – картиной бракоразводного процесса. Сати превозносит в своем "Параде" плебейскую эстетику мюзик-холла и предвещает душевную пустоту "машинного века".

У нас нет намерения останавливаться здесь на сложнейшей проблеме взаимоотношений между музыкальным творчеством и духовным климатом эпохи в целом. Этот вопрос затронут здесь только потому, что иначе нельзя понять громадные перемены, произошедшие в наше время в искусстве "третьего пласта".

Пусть многие из его видов, возникших в прошлом столетии, продолжают жить в легкожанровой музыке сегодня. Однако отныне не они определяют главную направленность массовой культуры. В сфере "третьего пласта" мироощущение нового века отразилось в появлении неведомых дотоле жанров, получивших беспрецедентное по массовости

распространение во всем мире. (Когда мы говорим о мировой культуре, то в XX веке речь идет не только о странах Запада, но в такой же мере об Азии и Африке.)

Главный из этих жанров – д ж а з.

Во-первых, он оказался единственным видом "третьего пласта", способным противостоять по своему значению многовековым традициям композиторского творчества Европы. (По универсальности воздействия, на мой взгляд, он к нашему времени едва ли не превзошел так называемую "классику".)

Во-вторых, джаз представляет собой самостоятельный музыкальный организм со своей законченной, высокооригинальной системой выразительных средств и с особенной художественной логикой.

В-третьих, огромно его влияние на все другие виды "третьего пласта".

И наконец, в-четвертых, его эстетика на первых порах отвечала душевному состоянию послевоенного общества (имеется в виду первая мировая война). В схематическом виде можно сказать, что в раннем джазе нашли отражение в том числе те две образные сферы, которые в полный голос звучали в композиторском творчестве соответствующего времени, – т е м а т о с к и по утраченным идеалам и т е м а н а с м е ш к и н а д и л л ю з и я м и п р о ш л о г о.

2

Где и как появился джаз? В чем его истоки?

Многие десятилетия на эти интригующие вопросы невозможно было дать сколько-нибудь определенный ответ. Возникло множество гипотез, не переживших своего дня. И вызвано это было тем, что только когда джаз успел занять прочное место в мировой культуре, его происхождение стало предметом серьезных исследований. История джаза воссоздавалась "археологическим" методом, как бы "обратным ходом". То был длительный, отнюдь не прямолинейный процесс "снятия пластов" со многими географическими, историческими, культурными наслоениями, который в конце концов восстановил сложную цепь преемственности, связывающую урбанистическую культуру современной Америки с языческими ритуалами древней Африки.

Появление первых джаз-бэндов на городской эстраде было воспринято как событие в мировой культуре. При первых же их звуках возникло ощущение, что рушатся сами основы цивилизации. Уже одно слово "джас", как и навсегда вытеснившее его вскоре "джаз" ("jazz"), ассоциировалось с чем-то дикарским, не укладывающимся в европейскую лингвистику. Гораздо позднее выяснилось, что слово это действительно бытовало в "подполье культуры", в самых низах негритянского населения Америки.

Необычная реакция на джаз вышла далеко за пределы искусства и привела к расколу общественного мнения на два лагеря. Открылась пропасть между "старой доброй" европейской музыкой и несовместимым с ней вызывающим духом джаза. Широкая респектабельная печать возмущалась его морально разлагающим действием, в "порядочном" обществе о нем говорили только с издевкой, и представители юного поколения брэнчали джазовые мотивы на фортепиано; скрываясь от старших. Вместе с тем радикально настроенная молодежь, только что пережившая ужасы войны, откровенно упивалась неотесанными новыми звучаниями джаза, бросавшими вызов упорядоченной сонорности и ритмической плавности европейской музыки во всех ее проявлениях. Молодые интеллектуалы ездили по открывающимся одно за другим кафе Гарлема, где (как тогда полагали) перед ними открывался чистый негритянский джаз.

Легче всем было бы объяснить неприятие джаза консервативно настроенными слушателями вечной закономерностью истории искусств – отставанием вкусов старшего поколения от художественной психологии и "слухового кругозора" молодых. (Хрестоматийный пример – судьба живописцев-импрессионистов, отвергавшихся французскими буржуа.)

Действительно, отчасти джаз не принимали из-за крайней необычности его музыкального языка, из-за том слияния европейского и внеевропейского, о котором шла речь в предшествующей главе. Но действовала также другая причина, выходящая за рамки музыкальной специфики. Сама эстетика джаза и ведущих к нему "предджазовых жанров" (подробнее об этом см. дальше) вызывали болезненную реакцию. И дело было в том, что джаз вынырнул из самых низов жизни – низов не только в материальном, но еще более в нравственном смысле.

Мы не станем еще раз поднимать здесь вопрос о том, какое огромное значение имела коммерция для развития жанров "третьего пласта" еще в прошлом веке. На англо-американской почве, где родился джаз, коммерческие законы ясно дали о себе знать уже в XVII столетии. В свете этой традиции, становящейся в капиталистическом мире все более и более могущественной, нет ничего удивительного в том, что жизнь джаза (как и его предшественников) была почти всецело подчинена коммерции. И потому его главными проводниками в жизнь оказались уже упоминавшиеся выше общественные институты, которые издавна определяли развитие "третьего пласта", точнее, его легкожанрового направления: издательства, выпускавшие в свет популярные песни – от баллад до шлягеров, – и эстрада, культивирующая развлекательный репертуар. В нашем столетии судьба легкого жанра оказалась в руках Тин Пэн Элли, Бродвея (как собирательном понятии легкожанрового театра), Голливуда, внедрявшего по всему миру посредством бесчисленных кинофильмов продукцию "индустрии развлечений". Всех их превзошел по масштабу распространения фонограф, ставший основой громадного бизнеса – граммофонных фирм. Позднее к ним присоединились радио и телевидение, затем видео.

Сила "коммерческого искусства" действовала в двух направлениях. Во-первых, оно ориентировалось на легкодоступность и потакало вкусам малообразованной публики. С другой стороны, из-за громадного распространения оно само воспитывало художественные вкусы масс в духе, резко противостоящем высокому искусству. Все большая и большая часть людей нашего времени требовала музыку, пропагандируемую "индустрией развлечений". В кругах европейской интеллигенции даже еще на пороге нашего века, а тем более несколько позднее, возникло осознание того, что легкожанровая музыка безудержно катится вниз.

3

Проиллюстрируем эту ситуацию несколькими примерами.

Прежде всего встает вопрос о том, как подлинный фольклор подвергался искажению под прямым воздействием коммерческих издательств и коммерческой эстрады, как происходило болезненное раздвоение между чистыми и фальсифицированными видами народно искусства.

Здесь существенно одно обстоятельство. Именно в конце XIX первой четверти XX столетий "общественным слухом" были заменены разные виды европейского и американского фольклора, которые веками скрывались в глубинных слоях общества. Только в той же первой четверти нашего века они привлекли к себе внимание композиторов профессиональной европейской школы. Один из ярчайших примеров – английский деревенский фольклор, "открытый" выдающимся исследователем Сесилом Шарпом. Он обнаружил фольклор шекспировской эпохи не только на Британских островах, но и в оторванных от "большого мира" горных местностях американского Юга,

Задачей нового времени было отстоять чистоту этого фольклора, который до того был знаком английской (и не только английской) публике лишь в сильно искаженном обличье, сформировавшемся репертуаре легкожанровой эстрады и мюзик-холла. В этом смысле весьма выразительно отношение выдающегося английского композитора конца прошлого века Г.

Парри к "грубым песням" "необразованной городской бедноты", высказанное в речи по случаю основания Общества народной песни в Англии¹.

Ненависть Парри к "музыке трущоб" не знает границ. Вся его страстная речь направлена на то, чтобы уберечь кристально чистый фольклор от влияния музыки городских низов. Не вдаваясь сейчас в вопрос о том, насколько прав был Парри в своем презрении к вульгарному вкусу "плебеев", подчеркнем здесь лишь интересующий нас момент. Да, действительно, деревенский фольклор и массовая популярная песня имели общие корни. И тем не менее уже в XIX столетии они успели резко размежеваться. Фольклор бережно сохранялся приверженцами "высокой культуры". Высказывания о музыке многих английских авторов на протяжении ряда поколений проникнуты идеей противопоставления: "они" (то есть простой люд) и "мы" (интеллектуальная аристократия). А фольклор, переселившийся в сферу "третьего пласта", подвергся мощному воздействию коммерции и приобрел черты пошлости, чуждые народной песне. Забегая вперед, отметим, что именно этот загрязненный вид англо-кельтской музыки (сочетавший фольклорные и вульгарно-коммерческие элементы) оказался очень важным для массовых жанров XX века. Сегодня этот тип "музыки низов" определяет и кантри, и рок Боба Дилана, и "Битлс", и блюграсс, и многие более поздние их разновидности. О глубоком расхождении его чистого англо-кельтском и эстрадного варианта можно судить хотя бы по тому, как враждебно приняли ценители подлинной народной песни появление Боба Дилана – их прежнего адепта – с электрогитарой. Уже один звук электрогитары был воспринят как измена народному идеалу. И "Битлс", так широко опирающиеся на интонации песен Британских островов, поют отнюдь не народную музыку. Их репертуар пронизан и духом, и стилем эстрадных жанров "популярной" музыки XIX и XX столетий и относящихся не к фольклору, а к "третьему пласту".

Приведем еще один пример, связанный в данном случае с латинской традицией.

И в XVIII, и в XIX столетиях Луизиана была глубокой провинцией², в частности и музыкальной провинцией. Между тем там бурно развивалась своя, особая, спрятанная от Европы музыка. Это были, во-первых, песни Франции, перенесенные в Новый Свет, привившиеся на его почве и породившие там свои креольские разновидности. Во-вторых, со времен испанского владычества благодаря территориальной близости к Кубе Луизиана приняла в свое лоно также испанский и афро-кубинский фольклор. Все эти виды скрещивались друг с другом, порождая новые формы. Причем в высшей степени существенно, что эта музыка оставалась не только фольклором. Быт жителей Луизианы, в особенности Нового Орлеана, очень сильно тяготел к разного рода развлечениям, связанным с музыкой, – процветали балы, карнавалы, танцы на открытом воздухе и т. п. Новый Орлеан славился как город развлечений и как город, выращивавший своих, особых профессиональных музыкантов.

Но в преджазовую эпоху этот интереснейший вид музыкального быта Луизианы разделился на две культуры – народную и ее грубо опошленную разновидность, развивавшуюся в "подвальном мире" – в "районе красных фонарей". Именно этот, афро-латинский фольклор был подхвачен американской эстрадой и стал одним из источников раннего джаза.

Подобным преобразованием фольклорной традиции отмечен и рэгтайм. Он зародился в среде народных странствующих музыкантов. Но эти представители подлинного фольклора нашли приют в притонах на юго-востоке США, и там, импровизируя на фортепиано, создали один из важнейших преджазовых жанров, существенно повлиявший на эстетический облик коммерческого джаза.

¹ См. V главу

² Единственный крупный композитор, родившийся в Луизиане, Луи Моро Готтшолк, получил образование в Париже и много лет жил в Европе. Его значение как представителя музыки Латинской Америки получило признание лишь в наше время.

На самом дне человеческой жизни, в невольничьей среде Северной Америки сложился изумительный по своей красоте, классический вид негритянского фольклора – хоровые песни спиричуэлс. Они сформировались под непосредственным воздействием протестантской гимнодии, которая с самого начала колонизации оставалась господствующей формой народного музицирования в англо-кельтских районах страны. (Напомним, что она представляет собой ответвление духовных гимнов, занимавших столь большое место в английском быту.) Под непосредственным воздействием англо-кельтских спиричуэлс (сокращенно от spiritual songs) принявшие христианство негры-невольники создали свою разновидность духовных хоровых песен, обративших на себя внимание даже в Европе во второй половине XIX века. На этих изумительных по своей оригинальной красоте вокальных произведениях лежал отблеск возвышенного религиозного чувства и глубокой веры. И хотя они также возникли в самых непривилегированных кругах населения, подвергнуть их порче оказалось невозможным уже потому, что негры-рабы упорно скрывали их от белых американцев.

Но менестрельное шоу, классический образец коммерческого театра в США, сумело в свое время подхватить отдельные элементы музыкального языка спиричуэлс. Бродячие артисты менестрельной эстрады создавали свой репертуар на основе окаррикатуривания разных сторон негритянского быта. Законченный жанр спиричуэлс оставался всецело вне их поля зрения. Однако, пародируя некоторые его элементы, случайно услышанные в районах, расположенных вдоль Миссисипи, они создали так называемую "менестрельную балладу", которая прямым путем вела к эстраднему джазу.

Все усиливающееся давление коммерции на вкусы массового любителя музыки оставило глубокий след и на тех жанрах, которые перешли к нам из прошлого столетия. Так, легкожанровая эстрада породила популярнейшую в наше время разновидность – варьете или ревю, где эротический элемент и нарочито вульгарный стиль были обязательной принадлежностью. "Блестящие шелковые юбки, черные чулки, красные подвязки" наряду с вызывающими чувственные ассоциации движениями танцев "герлс" стали символом этого эстрадного представления. Классическая оперетта (венская, французская, английская) сохранила свое место в легкожанровой театральной культуре XX века, но к ней прибавились варианты, отмеченные вкусами новой эпохи. Ярким образцом такого легкожанрового театра, в большой мере типизирующим XX век в музыке, стала упомянутая выше музыкальная комедия Бродвея, которая представляет собой гибрид традиционной европейской оперетты (венской, французской, английской), "комической оперы", менестрельного шоу и варьете. Именно музыкальная комедия Бродвея стала главным проводником джаза на театральных подмостках.

Заметим попутно, что гораздо позднее музыкальная комедия Бродвея породила современный нам мюзикл. Это полутеатральный, полумузыкальный жанр, отличающийся от своего прототипа тем, что сюжеты его свободны от банальных комедийных черт, музыка более серьезна и играет значительную роль в создании драматического образа. Сюжеты мюзиклов, как правило, тяготеют к литературе. Заметна тенденция "переделывать" известное литературное произведение в облегченный и упрощенный сценарий мюзикла. (Общеизвестный пример – "Моя прекрасная леди", представляющий собой легкожанровый вариант с развитыми, легко запоминающимися песенными эпизодами пьесы Бернарда Шоу "Пигмалион".) Прекрасен и с музыкальной стороны, и со стороны содержащейся в нем этической идеи мюзикл Бернстайна "Вестсайдская история". Широко прославившаяся рок-опера Уэббера "Иисус Христос – суперзвезда" по природе своей – скорее мюзикл, чем опера. Более того. Некоторые оперы американских композиторов (например, Блицетайна), тяготеющие к мюзиклу, возникли на основе революционных сюжетов.

Есть все основания полагать, что если бы жизнь Гершвина не прервалась так рано, он бы широко проявил себя в этом жанре. В сущности, его последнее сценическое произведение "0

тебе я пою" (острая политическая сатира на американскую демократию) принадлежит скорее к современному мюзиклу, чем к музыкальной комедии Бродвея 20 – 30-х годов.

На другом полюсе широчайшее распространение получает "бурлеск", особенно фривольная и вульгарная разновидность легкожанрового театра, идущая от традиции балаганной европейской эстрады XIX века и процветавшая, в частности, в ресторанах и питейных заведениях.

Именно подобное раздвоение на пустое и серьезное, банальное и оригинальное и привело к тому, что джазовая культура расслоилась на два ясно очерченных вида – коммерческий и творческий. Первые тридцать лет жизни джаза пронизаны стремлением вырваться из оков вульгарной легкожанровости. Случайно ли выдающийся музыкант Дюк Эллингтон впервые привлек внимание, выступая в некоем низкопробном клубе? Характерным переплетением внешней крикливости и художественного вдохновения отмечены и те более ранние виды "третьего пласта", которые являлись главными истоками джаза. Но прежде чем обратиться к этим истокам, предпримем попытку определить, какими своими особенностями джаз так ощутимо отличается от профессионального композиторского творчества европейской традиции.

4

Напомним, что было бы ошибкой воспринимать джаз просто как жанр. Это не жанр, а самостоятельное и развитое художественное явление, имеющее свои собственные уникальные жанры. Мировое общественное мнение сразу выделило джаз как важнейший вид музыкального искусства, типизирующий в рамках своей выразительной системы духовные устремления эпохи. При всей противоречивости джаза сразу стало ясно, что его сущность выходит далеко за пределы "легкого жанра", в крикливом обличье котором он впервые предстал перед культурной городской аудиторией.

Главное отличие джаза от "оперно-симфонической" классики сводится к двум моментам: во-первых, к особенностям среды, где он зародился, во-вторых, к его национальной неповторимости. В отличие от профессионального композиторского творчества, восходящего к возвышенному философскому характеру христианской литургии и развивавшемуся в высокопросвещенной аристократической атмосфере, джаз возник в самых низах общества. Его облик сложился на далекой периферии западной цивилизации, подчас в самых отдаленных от большого мира, веками Богом забытых захолустьях Нового Света. Если джаз и имеет культовые истоки, то это языческие верования, которые были в свое время перенесены на американскую почву из Африки. Эти культовые обряды далеки от христианства, вопреки тому, что многие выходцы из Черного континента примыкают к католической или протестантской религии.

По капризу истории на американских землях классический Запад оказался рядом с классическим Востоком (под последним имеется в виду внеевропейская культура вообще). Фольклорные виды, характеризующие бесконечно отдаленные друг от друга географические районы Старом Света, оказались здесь не просто рядом, а в непрерывном взаимодействии. Наряду с сохранившимся "чистым" европейским фольклором, как бы исторически законсервированным, на территории Америки непрерывно рождались новые фольклорные виды, являющие собой гибрид далеких культур. Куба и Британские острова, тропическая Африка и Бразилия, Новая Испания и старая Франция и т. д. и т. п. – все они не просто внесли свой вклад в музыку Северной Америки, но сумели, при всем их ошеломляющем разнообразии, создать интереснейший музыкальный синтез. Этот синтез и лежит в основе музыкально-выразительной системы джаза.

Вполне закономерно, что он сформировался на территории Северной Америки. И общественный строй США, и характерные для этой страны виды фольклора и "третьего пласта"

лежат в его основе. Однако нельзя не признать и определенный вклад Южной Америки. И дело не только в латиноамериканских фольклорных истоках. Не менее важная роль принадлежит общей художественной атмосфере стран южного континента. "Легкий жанр" пронизывает жизнь Кубы, Бразилии, Аргентины, неизмеримо превосходя по распространенности композиторское творчество европейской традиции. "Легкий жанр" для стран Латинской Америки не является продуктом коммерческого искусства. Он издавна и органически присущ ей. Хабанера, танго, румба жили и живут там независимо от коммерческих форм искусства, которое нашло в них лишь подходящий материал для эксплуатации.

Процесс формирования джазового синтеза бесконечно сложен и не изучен до конца. Каждый день приносит новые открытия в этой сфере. Между эстрадным джазом 20-х годов и его новейшей разновидностью сформировавшейся после второй мировой войны, лежит целая эпоха. Достаточно тот, что, начавшись как массовый жанр, каким он был первые три десятилетия своем существования, джаз сегодня предстает в виде элитарного, интеллектуального искусства, вобравшем в известной мере элементы профессионального композиторского творчества. В начале своего существования он был чисто американским художественным видом – явное детище Нового Света. В наши дни это интернациональное искусство, представленное множеством национальных школ как в Европе, так и в Азии и Африке. При всем мм джаз отличает его собственная, неповторимая художественная логика, объединяющая все его бесчисленные разновидности.

Прежде всего, в отличие от профессионального композиторского творчества европейской традиции, основа которого – зафиксированные нотацией звуки, джаз – принципиально импровизационное искусство. Даже в ранней эстрадной разновидности импровизационность прорывалась и в момент исполнения, и в виде обязательных импровизированных вставок, носящих название "брейк" (break). В них заключался самый интересный момент произведения и наиболее непосредственное воспроизведение интонаций негритянского фольклора. Когда джаз раздвоился на эстрадный и творческий варианты, главным принципом последнего стала высокоразработанная техника сольной и коллективной импровизации и, соответственно этому, игра на слух, что требует высочайшей виртуозности, уровень которой в целом редко достижим для музыкантов "европейской выучки".

Другая важнейшая особенность выразительной системы джаза – радикально иное, чем в европейской музыке, восприятие элементов музыкального искусства. В джазе представлены они все – мелодика, ритм, гармония, тембр... Но их функция и их взаимоотношение не имеют ничего общего с музыкой в восприятии европейца XVII, XVIII, XIX столетий. Как мы писали выше, фундамент джаза – сложнейшая полиритмия, которой подчиняется мелодический элемент. Созвучия голосов не следуют законам европейской гармонии и полифонии. На слух человека "предджазовой эпохи" это беспорядочный набор резко диссонирующих звуков. Мы говорили выше и о тембровом колорите, отличном от типичного для европейской психологии восприятия сонорной красоты, и о мелодике, не опирающейся на полутоновую организацию и порождающей "хаотически" гармонический язык, и об особом временном мышлении "ориентального" склада и т. д. Хотя и на ранней стадии, и еще в большей степени на поздней, джаз начал испытывать известное влияние гармонического письма "оперно-симфонической школы", он тем не менее сохраняет в неприкосновенности свою художественную логику.

Предвидя вопрос, почему джаз остается самостоятельной замкнутой системой, хотя и вбирает в себя элементы чуждого ему искусства, уточним сказанное выше. Прежде всего повторяя мысль, уже высказанную в начале книги: подобно тому как широкое использование фольклорных тем в симфониях и операх не нарушает давно сформировавшийся облик этих жанров, подобно тому как увеличенные секунды и мелизматика, характерные для "ориенталистов" прошлого века, не делают их произведения подлинно восточными, а черты музыкального языка джаза у Мийо, Стравинском, даже у Гершвина не превращают их музыку в

джаз, так и неповторимая художественная система джаза ни в какой мере не подвергается разрушению от воздействия отдельных черт других культур.

Мы лишены возможности проследить, как из смешения африканской и европейской музыки сформировалась законченная система джазовой выразительности. Ранние стадии этого процесса утеряны навсегда. Мы вправе говорить об ее истоках сколько-нибудь определенно только начиная со второй половины XIX века. Картина, которую мы сейчас попытаемся воспроизвести, не носит строго хронологический характер. Она лишь отражает последовательность моментов, в какой американцы европейского происхождения впервые заметили и, главное, "услышали" эти стадии. До второй половины XIX века они не воспринимали афро-американский фольклор как явление искусства. Поэтому мы остановимся только на тех истоках джаза, которые имели длительную предысторию и предстали перед миром в виде законченных новых жанров "третьего пласта" со своим особым типом композиторского и исполнительского профессионализма. Эти относительно новые источники эстетики и музыкального языка джаза непосредственно подготовили его рождение. Все они сложились на пороге XX века: мы имеем в виду рэггайм, блюз и джаз-бэнд.

5

Несколько лет назад вышел в свет получивший широкое признание роман Доктору "Рэггайм". В содержании романа рэггайм в открытой форме не фигурирует. Но американскому читателю ясно, что тема этой книги, рисующей разностороннюю панораму эпохи конца XIX – начала XX века, совпадает с эпохой господства рэггайма, который именно тогда вошел в массовую культуру американцев и вскоре стал олицетворением новым духовным климата не только Америки, но и всего западного мира в более широком плане. Крушение старой морали, бурный переход от устоев прошлого в эпоху "конца века" и первой мировой войны нашли своеобразное художественное воплощение в рэггайме, постепенно проникшем во все страны Запада.

В последней трети прошлого века в американском менестрельном шоу сложился музыкально-сценический образ – кейкуок (cake-walk). Он настолько ярко и лаконично концентрировал в себе типичную образную систему комедийного менестрельного театра, что стал как бы его символом. Комический танец в духе марша, исполняемый негритянскими артистами, таил в себе скрытую насмешку над важностью и чопорностью белых "аристократов", прогуливавшихся по городу в воскресные дни. Кейкуок стал олицетворением духа иронии, пародии, антиподом сентиментальности, господствовавшей в американской салонной музыке XIX века. Отделившись от сцены в годы упадка менестрельного шоу, он продолжил свою жизнь в виде самостоятельного музыкального номера – и вокального, и инструментального. Пьесы в стиле кейкуока широко издавались и звучали как среди белого, так и черного населения страны, на сценах (например, в водевиле) и в домашнем музицировании. Привлекал его шутовской облик, дух непосредственного веселья и комедийные ассоциации, выраженные, однако, другим языком, чем в традиционных опереточных жанрах. Зародившись в плебейских кругах, он в конце XIX – начале XX века вышел за пределы этой среды и стал модным бальным танцем в Америке и в Европе.

По своему общему музыкальному складу он был прост, как всякий традиционный бальный танец. И потому содержащееся в нем художественное зерно легко было подхвачено широкой публикой. Однако жизнь кейкуока в салонном виде оказалась недолговечной. Зато самые существенные его черты перешли в новый вид искусства – фортепианную пьесу, называвшуюся рэггайм, стиль которой вскоре распространился на все другие разновидности американской "популярной" музыки.

Появление рэггайма органически связано с общественной атмосферой США в 90-е годы уходящего в прошлое столетия.

В населении США на протяжении почти трех столетий господствовала мелкая буржуазия, и ее мировоззрение, уклад быта, художественные вкусы в большой мере сохраняли свою силу и в эпоху трестов и монополий. Даже в конце XIX века они не перестали глубоко воздействовать на склад американской театральной и музыкальной жизни, притом в характерном преломлении бездуховности тех лет. После длительном периода войн с индейцами, покорения или покупки новых территорий, окончательного завоевания западных земель на юго-западе и юго-востоке появилась и громко заявила о себе могущественная каста обывателей. Настолько силен был новый дух Америки, выразившийся в ненасытной потребности в развлечениях, что вся страна, а в особенности южные ее районы покрылись густой сетью увеселительных заведений. Даже на северо-восток страны, остававшийся цитаделью американских интеллектуалов, вторглось множество видов "индустрии развлечений". Напряженная деятельность в течение дня и там совмещалась с "ночной жизнью" ("night life"), как принято называть в Америке бурлящее веселье развлекательных заведений, функционирующих в часы после работы. В американской истории период взрыва развлечений в последнее десятилетие XIX века даже получил особое название "the gay nineties" ("веселые 90-е годы"). Ночные клубы, ночные театральные постановки с участием "герлс", бурлески, танцплощадки для особенно вольных, непристойных, по понятиям того времени, танцев воспринимались как характерные признаки духовного упадка тех лет. Тем более крайним казался характер всех этих развлечений, что они возникли в стране, где так сильны были до того времени нравственные устои пуританства, со всей их безжалостной суровостью. Широко распространились выставки, ярмарки, клубы, где культивировалась "популярная музыка". Именно в "веселые 90-е годы", в подобной обстановке сложился рэггайм. Родовые признаки бесшабашном фривольного мира остались навсегда не только в рэггайме, но и в преемственно связанном с ним раннем эстрадном джазе.

Но рэггайм имел то огромное преимущество перед своими ровесниками-однодневками, что ему был присущ оригинальный художественный склад (пусть и культивированный в пьяной атмосфере "ночной жизни"), который возник первоначально в дряуой среде – среде негритянских странствующих музыкантов.

Для нас, воспитанных в европейской традиции, домашняя фортепианная музыка отождествлялась с аристократическими, интеллигентскими и, во всяком случае, респектабельными кругами, а виртуозное исполнительство – с концертной эстрадой. Нам должен показаться чем-то почти неправдоподобным тот факт, что в XIX веке в США фортепиано было чуть ли не обязательной принадлежностью каждого дома и уступало по своей популярности только народному инструменту банджо. Черные жители страны, с их фантастической музыкальной одаренностью, подхватывали игру на рояле с такой же легкостью, как на любом самодельном инструменте их среды. Притоны и клубы "ночной жизни" оказались для них единственной реальной сферой приложения своей музыкальной одаренности, ибо в каждом из них был инструмент, на котором "бренчали" для развлечения посетителей. На юго-востоке, откуда рэггайм берет начало, в среде "ночной жизни" не было разделяющей черты между "белыми" и "черными" музыкантами. Владельцами многих так называемых клубов были негры, а в числе работающих для них пианистов встречались и белые. Чрезвычайно характерным и важным обычаем музыкантов "ночной жизни" было то, что после того, как гости расходились и огни гасли, они музицировали сами для себя, ради чистого художественного наслаждения. Именно в подобных "предраассветных импровизациях" родился "классический" рэггайм (у его родоначальников Джаплена, Скотта, Лэма и др.), который вобрал в себя лучшие виды американской музыки "третьего пласта" и фольклора, – духовные песни, патриотические гимны, групповые танцы, среди которых очень большое место занимал кейкуок. На первых

порах, когда они издавались в виде фортепианных переложений, публика даже отождествляла кейкуок и раггайм. Это нетрудно понять, поскольку оба эти новых жанра основывались на общем ритмическом строе, поражавшем своей новизной.

Рэггайм действительно вобрал в себя принцип синкопирования, впервые провозглашенный в кейкуоке. Но дальнейшее развитие рэггайма отбросило кейкуок далеко на задний план и он приобрел самостоятельный яркий эстетический облик. Вечный признак родства между этими двумя видами проявился в бытовых танцах нового века. От кейкуока и рэггайма ведет прямая линия к господствующему танцу первой половины XX века – фокстроту, который в 10-х и 20-х годах покорила публику во всем мире и оттеснил на второй план вальс и вальсовость. Он нес в себе новое моторное ощущение (оно выражалось в телесных движениях) – массовое настроение нового века, нарочитый вызов сентиментальности. Подобно тому как в литературе нового времени и, быть может, прежде всего у Хемингуэя самые драматические события и переживания замаскированы под подчеркнутую аэмоциональность, под кажущееся безразличие, так и рэггайм "наглухо запер" таящееся в нем волнение.

Крупнейший английский музыковед У.Меллерс убедительно сравнивает образность рэггайма с негритянскими танцами на менестрельной эстраде, где все движение исчерпывалось шаркающим движением ног, а голова и тело оставались "по-кукольному" неподвижными.

"Не жалоба и не оргия, – пишет Меллерс, сравнивая рэггайм с блюзом. – Здесь нет ни следа печали, неистовства, экстаза... Перед нами замаскированная под невозмутимость ирония, которая исключает личные переживания. Музыка яркая, жесткая, упрямо бодрая, неисправимо веселая. В ее механическом облике есть даже нечто элегантно, заставляющее вспомнить неграденди с кокетливо сдвинутым набок каноть³

В музыке рэггайма этот дух иронии и отнюдь не наивного веселья воплощен в основном через ритмическое начало. Элементарное синкопирование кейкуока преобразилось в нем в сложнейшее, бесконечно разнообразное множество тонко варьированных синкопированных мотивов, обязательно противопоставляемых ровному, почти механическому *perpetuum mobile* нижних голосов. Рэггайм поражаля воображение не только полиритмической структурой, но и тем, что именно ритм стал главным элементом выразительности. Впервые в музыке Запада постренессансной эпохи не мелодическое, а ритмическое начало стало главным объектом композиторской мысли. Мелодия теряла свойственные ей в европейской музыке последних трех столетий плавность, завершенность, мотивную интонационную насыщенность.

Фортепианный стиль рэггайма также был очень далек от романтической и импрессионистской пианистических школ. Он культивировал совсем иные принципы композиции, свою особую виртуозность и основывался на необычных для рояля сухих, "стучащих" звучаниях. В ем выразительном арсенале были оттеснены педальные колористические эффекты. "Бриллиантная" пассажная техника также была ему неведома. От драматическом пафоса, психологической рефлексии, импрессионистской живописности в нем не было и следа.

Сама структура рэггайма повторяла типичную композицию фортепианной пьесы "третьего пласта" XIX века. Характерная для произведений "легкого жанра" расчлененная композиция; симметрично-периодическое строение фраз; ритмическая ячейка простейшего танцевального склада, выдержанная на протяжении всей пьесы; наконец, элементарная классическая функциональная гармония, к которой европейский слух привык с XVIII века, – все это было сугубо традиционным. Немаловажен и тот факт, что рэггайм был нотированным произведением и по идее не допускал отклонений от записанного текста. Вся сложная игра синкопированных ритмических фигур осуществлялась внутри традиционной, строго

³ Mellers W. Music in a New Found Land. London, 1964. P. 171.

очерченной структуры. Если в рэггайме и фигурировали элементы импровизации, то только в виде "колорирования" отдельных опорных звуков при исполнении (более или менее наподобие дублей в клавирной музыке баховской эпохи). Ни с "шаутс" (экстатическими моментами, прорывающимися в спиричуэлс), ни с блюзами, ни с "классическим" джазом импровизационность рэггайма не выдерживает сравнения.

Можно ли считать рэггайм видом негритянского искусства? Такая точка зрения держалась долго и в известной мере сохраняется и в наше время.

Со строго научной точки зрения это не так, поскольку во многих отношениях, в частности в смысле интонационного строя и формообразования, рэггайм не выпадает из системы европейской музыки. Однако действительно именно с рэггайма начинается все усиливающаяся роль музыкантов-негров в массовой музыке XX века. (Это влиянию было и прямым, и косвенным.) К профессиональному композиторскому творчеству рэггайм не имеет отношения, или, точнее, имеет к нему такое же отношение, как фольклор. Элементы его могли проникать в отдельные оперы и симфонии (например, в некоторые оркестровые пьесы Айвза, в оперу Джаппена), но принадлежностью оперно-симфонической культуры он не стал. И те негритянские композиторы, которые ставили перед собой цель создать симфонии, основанные на афро-американском материале, не достигли сколько-нибудь убедительных результатов и не оставили потомков в профессиональном композиторском творчестве европейской традиции. Айвз, восхищавшийся новизной и сложностью ритмов рэггайма и веривший в то, что они открывают новые пути в музыке, тем не менее не создал ни одного подлинного рэггайма (хотя одна из его пьес именуется "Рэггайм"). Совершенно так же рэггайм Стравинского не имеет ничего общего с "классическим" американским видом, кроме ритмической схемы, свободно преломленной через стиль европейской пианистической и оркестровой литературы.

Но зато во все жанры "третьего пласта", возникшие вслед за рэггаймом, внедрились черты афро-американской музыки и лучшими их исполнителями неизменно оставались негры. Только сегодня мы можем в полной мере оценить пророческое значение оперы Кшенека, созданной еще в 20-е годы, "Джонни наигрывает". В последней ее сцене возникает изображение негра, стоящего на земном шаре. Чутье Кшенека проявилось уже в том, что в его собственном опусе афроамериканская музыка представлена легкожанровыми элементами (хотя и серьезные, проникнутые глубоким настроением негритянские духовные песни спиричуэлс издавна были знакомы европейцам). Он предвещал действительно ведущую роль афро-американскою начала в музыке будущего. Но это пророчество осуществилось не во всем музыкальном творчестве последующих лет, а лишь в произведениях "третьего пласта", которым было суждено занять огромное место в массовой культуре нашей современности.

6

Приблизительно в эти же годы на легкожанровой эстраде появился неожиданный вид искусства – негритянский блюз. В Америке он сразу привлек к себе внимание, в Европе – несколько позднее, практически одновременно с джазом, на который существенно повлиял. По сути своей блюз отнюдь не развлекательный жанр. Наоборот, в нем господствует настроение печали и неудовлетворения, выраженные в разных оттенках – от слегка грустного до сгущенно трагического. Само название "блюз" возникло от слова blue – синоним угнетенного состояния, случайно совпадающее с таким же словом blue, которое соответствует понятию "голубой" или "синий". Предполагают, что название "блюз" возникло как сокращенный вариант выражения "blue devils" ("синие дьяволы"), бывшем в обиходе в Англии в шекспировские времена и обозначавшее мрачное, упадочное настроение.

Откуда и когда появился блюз? Почему он так резко отличается от рэггайма и спиричуэлс по своей выразительной системе? И почему при всем своем необыкновенном облике

он так глубоко вошел в культуру нашего века? Если рэггайм типизирует сегодня стиль "ретро", то блюз меньше всего воспринимается как нечто давно ушедшее, утратившее свою жизненную силу. Оставив глубокий след в облике джаза, блюз по сей день остается современным искусством, существующим независимо от джаза. (Только в новейшей его разновидности в нем использованы некоторые приемы джазового оркестрового письма.)

Исследованием истоков блюза занимались и продолжают заниматься многие его приверженцы. Причем среди них встречаются не только музыканты, но и литераторы.

Не станем освещать здесь множество теорий, выдвинутых за последние годы. Остановимся только на некоторых фактах, которые, как нам кажется, проясняют загадочную картину его прошлого.

Отвергнутой оказалась теория непосредственно африканского возникновения блюза. Нигде на Африканском континенте не удалось обнаружить музыкальный вид, сколько-нибудь родственной блюзу по выразительным приемам.

Однако продолжает существовать оспариваемая точка зрения, что блюз, хотя и сформировался на северо-американской почве, тем не менее не воспринял ничего из музыки европейского происхождения. Согласно этой теории, жанр, родившийся в северном Новом Свете, создал свою особую систему, опираясь только на формы африканского строя мысли. Самое уязвимое место этой теории – то, что негры, с их поразительной музыкальной чуткостью, почему-то в данном случае оказались "глухими" к музыке, непрерывно звучащей вокруг них.

Наиболее соответствующей истине представляется нам мысль, что, как и все другие жанры, связанные в той или иной степени с афро-американской традицией, – менестрельные баллады, спиричуэлс, кейкуок, рэггайм, джаз, госпел, соул и другие, – блюз вобрал в себя черты европейского и афро-американского музыкального мышления. В каждом из упомянутых жанров этот синтез был преломлен по-разному. В блюзе влияние разных культур приняло особенно оригинальную форму.

Постоянно возникает стремление сравнивать блюз со спиричуэлс. Стимулом к сравнению служит то обстоятельство, что, в отличие от менестрельных баллад, кейкуока, рэггайма и раннего коммерческого джаза, блюз, как и спиричуэлс, родился в чисто негритянской среде, не имеющей точек соприкосновения с миром белых американцев. Сближают их также вокальный (или преимущественно вокальный) характер и наличие некоторых общих интонационных оборотов и родственных ритмических фигур. О происхождении блюзов из спиричуэлс приходилось слышать не раз. Но нам представляется, что подобная точка зрения игнорирует самое главное расхождение между этими двумя афро-американскими жанрами – расхождение в духовном образном строе.

Спиричуэлс – искусство вькоокооухотворенное. Возникшее на основе протестантского хора, оно несет в себе то возвышенное начало, которое определяет профессиональное композиторское творчество Европы со времен средневековья до наших дней. Не случайно спиричуэлс неоднократно переключались (в том числе и негритянскими музыкантами) в пьесы типа европейской хоровой музыки и романса с фортепианным сопровождением и очень широко звучали и продолжают звучать на концертной эстраде наряду с произведениями профессионального композиторского творчества. Они поддаются подобной аранжировке вопреки тому, что первоначально возникали на импровизационной основе. Это объясняется не только явным наличием в них хорального европейского начала, но и тем, что после Гражданской войны сами исполнители-негры приобщились к европейскому гармоническому (и в какой-то мере полифоническому) письму и их импровизации стали включать и приемы европейской музыки. Хотя спиричуэлс безусловно принадлежат к "третьему пласту" (хоралы и гимны американцев сами были его представителями), они не стали носителями массовой культуры ни в наши дни, ни раньше. Их одухотворенность, серьезность, глубина трагического

настроения совершенно не созвучны интонациям безверия и насмешки, господствующим в новых массовых жанрах XX века.

В образном строе блюза безоговорочно господствует мотив страдания. Но именно потому, что теме страдания были также (почти всецело) посвящены спиричуэлс, особенно ярко проступает различие между этими двумя афро-американскими жанрами. Трагическое начало хоровых спиричуэлс носит объективный характер. Они выражают всенародное чувство, несут веру в избавление от тяжелой участи, опираются на традиции высокого и чистого в искусстве. В блюзах же эта тема преломляется через совсем иную эмоциональную сферу. Посвященный преимущественно теме несчастливой любви, блюз пронизан необычным сочетанием чувственности и безверия. Он выражает переживания одинокой личности, которая при этом сама иронизирует над собой и своими любовными и жизненными огорчениями. Тексты спиричуэлс были преимущественно заимствованы из библейской поэзии и носили обобщенный и аллегорический характер. Тексты же блюза принадлежат самому исполнителю, они предельно конкретны и рисуют неприглядную действительность во всей ее жизненной реальности. Эти тексты пестрят богохульными выражениями и непристойностями. Выдающийся негритянский писатель Р. Райт выдвинул гипотезу, что блюз зародился в той бездомной, безликой среде, где рабов продавали как скот, где не было семейных привязанностей, не было веры, на которую можно было опираться, и где в беспросветном одиночестве единственным утешением могли быть только моменты чувственных наслаждений. Вопрос о том, когда точно и как формировались эти песни одиночества, остается открытым. Известно только, что возникли они на самом дне человеческого общества и предстали в первые годы нашего века на негритянской эстраде уже в законченной художественной форме.

По сей день блюз представлен двумя разновидностями. Первая – "сельский блюз", возникший вдали от городской эстрады и городов вообще, и его можно с известными оговорками отождествить с фольклором (от фольклора "сельский блюз" отличается тем, что его авторы далеко не всегда анонимны. Часто их имена известны и приобретают популярность также за пределами сельской среды). Другая разновидность называется "городским" или "классическим" блюзом. Живет этот блюз на эстраде, а в наше время также в большой мере в грамзаписях. Это профессиональный вид "третьего пласта", не совпадающий с профессионализмом оперно-симфонической школы. Наоборот, его музыкально-выразительная система резко противостоит европейской традиции. Во-первых, блюз по сути своей импровизационное искусство (появившиеся позднее печатные блюзы искажают их облик во многих отношениях). Во-вторых, это первый вид афро-американской музыки, который не основывается ни на европейском звукоряде, ни на классической ладотональной основе. Попытки анализировать его музыкальный язык с этих позиций потерпели крах. В-третьих, хотя блюз и называют вокальным жанром, на самом деле он строится на постоянном регулярном чередовании партии солирующего голоса и партии инструмента, и эта периодичность строго "рассчитана" (два с половиной такта – голос, полтора такта – отвечающий ему инструмент). В-четвертых, структура поэтического текста (последовательность строк в строфе по принципу А А Б) не имеет прецедентов в английской поэзии (согласно заключению литературоведов), но не знает отклонений в "классическом" блюзе. И наконец, в-пятых, что особенно важно, – вокальная партия блюза бесконечно далека от европейской кантиленности. Она исполняется голосом грубым и хриплым, часто воспроизводит возгласы и крики, характерные для светской афро-американской музыки в моменты экстаза или при трудовом процессе, нередко воспроизводит шумовые эффекты природы и т. п. Этот набор, как представляется нетренированному европейскому слуху, "диких" тембров теснейшим образом связан с "мелодией" блюза, с характерной для нее выразительностью. Мелодику блюза с полным основанием называют "спетой речью", ибо она неотделима от слова, от экспрессии поэтической речи во всех ее тончайших оттенках и строится на последовании отдельных попевок, которые с удивительной

точностью выражают смысл определенного слова или поэтического оборота. Достигается это приемами "микронтонирования", неведомого музыке Европы до эпохи джаза и современного "авангарда" и ставшего типичными признаками блюза. В зависимости от того, какие приемы интонирования избирает исполнитель для воплощения поэтического слова, как варьирует ритмический рисунок, каков характер "детонирования" в отдельных звуках, какой вокальный тембр наиболее точно соответствует настроению момента и т. д. и т. п., – в глубочайшей зависимости от всего этого и возникает художественный образ, наделенный бесконечно разнообразными оттенками. Открытая трагедия и трагедия, замаскированная под иронию; страстная лирическая исповедь и гротесковая пародия на нее; острая неврастения и бешеная эротическая энергия; отчаянная тоска одиночества и нарочито гордая отстраненность; душевная теплота и циническая насмешка над ней; возмущение и бессилие... Такая утонченность, разнообразие, эмоциональная сила достигается выдающимися исполнителями блюзов, среди которых первое место занимала в 20-е годы Бесси Смит, прозванная "королевой блюза".

Настолько явной и острой выразительностью обладают попевки, определяющие также мелодику инструментальной партии, "отвечающей" вокальной, что на этой основе оказалось возможным появление чисто инструментальной блюза, например в искусстве выдающегося исполнителя на трубе Луи Армстронга. Возможно, что именно от "омузыкаленного произнесения слова" в блюзе берет начало в высшей степени характерная для наших дней вокальная манера, принадлежащая к "третьему пласту" и широко распространившаяся за пределами афро-американской среды. Разумеется, *sprechgesang*⁴, родившийся в профессиональном композиторском творчестве начала века, не имеет никакого отношения к блюзу. Тем не менее трудно не заметить, что оба выражают общую тенденцию к нарушению мелодической плавности, господствовавшей в европейской музыке начиная с рождения оперы. Более того. Можно говорить условно и о некоторой потере ее "автономности", так как манера интонирования как в блюзе, так и в *sprechgesang* подчинена выразительности слова в ущерб точному полутоновому интонированию европейской вокальной музыки предшествующих столетий.

Почему жанр, возникший в чисто негритянской среде и "разговаривающий на негритянском языке", получил такое широкое распространение в последующие годы почти во всем мире и даже подарил Америке своего отпрыска в виде "белого блюза"? Почему глубокая эмоциональность блюза, его образный строй, подчиненный теме одиночества и страданий, появились в "большом мире" в числе разных типично "балаганных" номеров?

На второй вопрос ответ найти нетрудно. Коренится он в глубоко привившихся нравах американцев, в расистской психологии. До относительно недавнего времени представители черного населения США не имели доступа к серьезному театральному искусству. Только на развлекательной эстраде вульгарного пошиба было дано им право появляться для развлечения белых обывателей. Очень выразителен эпизод из жизни Пола Робсона, относящийся всего лишь к 20-м годам. В Англии Робсон получил широчайшее признание, исполняя роль Отелло в шекспировской трагедии. Но на родине доступ в серьезный театр, даже после успеха в Лондоне, оказался для него наглухо запрещен. Еще более выразительный пример – судьба выдающейся, можно сказать, гениальной, певицы Мариан Андерсон, для которой только после многих десятилетий триумфальных выступлений на концертных эстрадах всего мира открыли двери в нью-йоркскую "Метрополитен Опера". Однако произошло это только в новую "рузвельтскую эпоху", когда высшая точка расцвета уже не мелодой певицы осталась позади. Негры-актеры в Северной Америке допускались на эстраду только в амплуа клоуна, шута, комедианта. Судьба блюза была предопределена психологией многих поколений. И потому трагические,

⁴ Манера полуречевого, полумузыкального интонирования, введенная Шёнбергом.

пронизанные глубоким чувством блюзы предстали перед публикой в качестве номеров сборной эстрадной программы наряду с "герлс", фокусниками, шарлатанами-целителями и т. п.

Почему это столь чуждое по внешнему облику европейскому духу искусство нашло резонанс у значительной части музыкально восприимчивой публики во всем мире? Почему необычная "экзотическая" музыкально-выразительная система не послужила препятствием к пониманию его сущности, не помешала услышать его потрясающий душу вопль?

Нам представляется, что в этом проявилась общая для XX века потребность в резкой смене интонационного мышления. Та же психология, которая в профессиональном композиторском творчестве отразилась в стремлении к интенсификации всех средств выразительности, к утверждению додекафонии, в тенденции к выявлению в европейской музыке "ориентальных" приемов, – эта же психология нашла отражение в широком интересе к художественной системе блюза. Разумеется, далеко не вся публика первой четверти века была способна воспринимать блюз подобно тому, как далеко не все любители музыки того времени признавали творчество композиторов-новаторов (Бартока, Шенберга, Стравинского и других – вплоть до Шостаковича). Как правило, подобное отношение было не осознанным, а инстинктивным и носило враждебный и агрессивный характер. По сей день в нашей стране для многих представителей старших поколений восприятие классики останавливается на Рахманинове и Скрябине. Но все же уже в начале века нетрадиционная "атональная" организация музыки вошла в "слуховой кругозор" многих. К новой художественной психологии относится и музыкально-выразительная систем блюза.

В этой системе жизненным оказался и принцип организации формы в большом масштабе. Любая песня – образец малой формы, а в легкожанровом искусстве практически не встречается крупномасштабное сквозное развитие. Это одна из важнейших примет отличия жанров массовой культуры от профессионального композиторского творчества. В блюзе же особенно ясно преломляется внеевропейское временное мышление. В "переводе" на европейскую систему его мож но "превратить" в вариационную форму. В блюзовых песнях (как во многих других образцах внеевропейского искусства) нет завершающего конца, как и нет в них формально выраженного начала. Исполнитель импровизирует в рамках заданной малой формы (здесь строже исследование музыкально-поэтических строк по принципу а а б). Но сама малая форма (в данном случае ее можно назвать куплетом) бесконечно повторяется. Каждый куплет отличается тончайшим варьированием интонаций, рожденным импровизационным строем мысли и может кончиться в любой момент по воле исполнителя-импровизатора. Чем более богата фантазия импровизатора, тем разнообразнее микроинтонирование в пределах каждой "вариации", тем интересней для слушателя процесс "свободного развертывания" материала, тем выразительнее поэтический текст, вырастающий из главной, первоначальной мысли.

От блюза воспринял джаз не только черты его "вольного" внеевропейского интонирования (понятие "блюзовый" интервал сразу вошло в лексикон ценителей этого "экзотического" художественного вида), но и свойственную ему вариационную форму. Наряду с полиритмическим синкопированием рэггайма джаз "узаконил" внеевропейский звукоряд, лежащий в основе блюзового интонирования, его отдельные обороты, смысл которых уже стал доступным многим представителям нового века, своеобразную вариационную форму и черты импровизации.

В сочетании образного строя блюза с новой музыкально-выразительной системой и кроется причина его живучести. Блюз стал носителем образа "маленького человека", осознающего себя неудачником, затерянным в чуждом и враждебном мире. На первый взгляд может показаться, что он – прототип такого же "маленького", забитого, затерянного человека, каким является Воцек в опере Берга. И действительно, в каком-то смысле "герой" или, точнее, "антигерой" блюза родственен Воцеку; оба они олицетворяют "развенчание" высокой

личности, господствовавшей в музыке романтического века, выдвигается на передний план образ одиночества и истерзанной чувственной любви. Но в то время, как образ Воццека передан сгущенными экспрессионистскими тонами, "антигерой" блюза смягчает свое горе смехом, "абсурдным противоречивым смехом горя, когда нет веры, на которую можно опереться" (Лэнгстон Хьюз). Горечь, смягченная юмористическим взглядом на себя со стороны; любовные страдания без чувствительности; абсурдные положения, освещенные трезвым юмором, – подобная обрздная сфера составляет эмоциональную сущность блюза. Многие от нее подготовило джазовую выразительность.

"Слышать в блюзах только грубую, дику и распутную песню, только музыку нищеты, упадка, отчаяния и порока – значит судить о них очень поверхностно. Все это в них есть – и пьяный храп..., и визгливый хохот проституток, и дрожь уличного певца в лохмотьях, зарабатывающего на холодном ветру свои жалкие гроши. Но за этим скрывается нечто гораздо большее – душа потерянного народа, ищущего родину, – пишет выдающийся историк джаза. – Трагедия здесь такая подлинная, неприкрашенная, беспощадная... Маленькая блюзовая песня олицетворяет духовный образ целой эпохи"⁵.

7

И наконец, третий важнейший источник джаза, который в огромной степени определил его облик, – джаз-бэнд.

Почти сразу после окончания первой мировой войны в одном из нью-йоркских ресторанов зазвучал странный инструментальный ансамбль, который мгновенно ошеломил публику своей кричащей необычностью. С этого момента и начался непримиримый конфликт между старым и новым поколением, о котором шла речь в начале главы.

С точки зрения ритмического и интонационного строя джаз-бэнд воспроизводил особенности рэгтайма и блюза, уже успевших войти в сознание американской публики. Но его внешнее звучание не имело себе подобных в европейской оркестровой музыке (хотя, как упоминалось выше, американский менестрельный "бэнд", состоявший из банджо, скрипки, треугольника, барабана, костяной трещетки и т. п., подготовлял странный тембровый облик джаз-бэнда). Оглушающая перкуссивность, подчеркивающая изощренную ритмическую структуру джаза, прежде всего воздействовала на публику.

Дружй "бросившейся в глаза" его особенностью было звучание саксофона, которое стало как бы эмблемой джаза. Оно было носителем "лирики" особенного рода – не мягкой, нежной, мечтательной, какая ассоциируется со скрипкой, а тоскливой и чувственной, "без воспоминаний и надежд". Настолько своеобразным было егоо звучание (нарочито некрасивое с позиции европейского слуха тех времен; в нем ощущались даже какие-то "наглые" нотки), что публика долго и упорно придерживалась ложного мнения, будто саксофон – чисто американское или даже чисто негритянское изобретение. "Грязное" интонирование, глиссандирующие звуки также впервые проникли в оркестровый состав и заставили услышать по-новому даже тембры некоторых традиционных инструментов симфонического оркестра. По-новому, например, зазвучали тромбоиы и трубы. В атмосфере чувственного угара послевоенных лет звучание шумном, вызывающем, "дикарского" джаз-бэнда, вынырнувшим из неведомо каких пучин, будоражило души поколения, пережившем гибель своих богов.

Прошли десятилетия, прежде чем более или менее точно выяснилось географическое происхождение джаз-бэндов, отныне появлявшихся на севере один за другим. Теперь мы можем подтвердить ранние предположения с большой долей вероятности. Они уводят к штату

⁵ Blesh R. Shining trumpets. N. Y., 1958. P. 100

Луизиана, точнее, к его столице Новому Орлеану, находившемуся на другом географическом, историческом, а в то время и культурном полюсе по отношению к Нью-Йорку.

Луизиана, приобретенная Соединенными Штатами в годы наполеоновской империи, до конца столетия сохраняла культуру латинского региона. В частности, как и во многих странах Центральной и Южной Америки, африканский фольклор оставался здесь практически в неприкосновенности и, кроме того, легко смешивался с креольским. Одной из главных достопримечательностей Нового Орлеана была так называемая "площадь Конго" ("Congo Square"), где негры из самых низших сословий собирались по воскресным дням и музицировали в духе чисто африканской традиции. Конго-сквер стал одной из самих главных резерваций музыки Черного континента на территории Северной Америки и важнейшим источником выразительности подлинного, импровизационного джаза. Но самого этого факта было бы недостаточно для возникновения джаз-бэнда как законченного художественного явления. Своим рождением он обязан и другой традиции, на которой стоит остановиться подробнее.

Когда в годы наполеоновской империи расцвела блестящая холодно-торжественная музыка духовых оркестров, Луизиана – тогда американская колония Франции – переняла эту традицию метрополии. Подобная "отставшая от своего времени" музыка скрестилась в Новом Орлеане с негритянскими видами музицирования, восходящими к Африке, и стала занимать очень большое место в уличных празднествах, в особенности в бесчисленных шествиях, – "парадах" негритянского населения города, представляющих собой пережиток церемонии поклонения предкам в Африке. Эта культура духовых оркестров особенно обогатилась в самые последние годы XIX века из-за случайного внешнего обстоятельства. Американские солдаты распушенной после испано-американской войны армии проходили через Новый Орлеан и за бесценок продавали там свои инструменты. Негритянское население воспользовалось счастливым случаем. Количество и качество духовых инструментов, сопровождавших их торжественные церемонии, сразу было поднято на новый уровень.

О существовании этого оригинального вида "третьего пласта" не знали не только в Европе, но и в англо-кельтских районах Северной Америки. Но после Первой Мировой войны ансамбли, представлявшие собой вариант негритянских уличных оркестров (в том числе и в "белом" составе), ринулись на север и были подхвачены и узаконены "индустрией развлечений". Отчасти это было следствием общей широкой миграции негров с Юга в северные города. Но еще более знаменательно другое обстоятельство – то, что в годы, о которых идет речь, "слуховой кругозор" людей Запада оказался восприимчив к новейшим исканиям в музыке в целом, в том числе в области синтеза европейского и внеевропейского начал. Не случайно оркестры типа джаз-бэнда, появившиеся на эстрадах северных городов США до первой мировой войны, не привлекали к себе внимания и, насколько можно судить, не оставили следа в музыкальной культуре своего времени.

Здесь уместно затронуть обстоятельство, которое всегда фигурирует, когда говорят об истории джазового искусства. Речь идет об обостренном интересе к джазу, который проявили в послевоенный период некоторые выдающиеся композиторы оперно-симфонической школы. (В их числе были Дебюсси, Сати, Равель, Мийо, Онеггер, Кшенек, Хиндемит, Вайль и многие другие.) Можно сказать, что ритмы и интонации рэггзйма и блюза, отчасти джаз-бэнда стали как бы одной из примет современности в композиторском письме конца 10-х – 20-х годов.

Не станем углубляться здесь в проблему расцвета и упадка интереса к джазу со стороны европейских композиторов. Все это было хотя и ярким, но кратким, не получившим развития эпизодом в истории европейской музыки. ("Черный концерт" Стравинского, относящийся к 40-м годам, был создан по специальному заказу джазового музыканта и не имеет отношения к упомянутой европейской школе.)

Затронем все же два момента, которые, по всей вероятности, способны объяснить это явление.

Во-первых, оригинальность джазового музыкального языка отвечала общему для тех лет стремлению (об этом уже говорилось выше) обогатить выразительную систему тональной музыки, господствовавшую в Европе на протяжении трех столетий. Именно в эти годы в композиторском творчестве проявилось тяготение к политональности.

Тогда же была разработана додекафонная система, а из глубоких недр извлечены скрытые фольклорные пласты с их самобытной модальной организацией. Они легли в основу ряда новых школ (например, древний русский фольклор у Стравинского, старинный венгерский у Бартока, испанский у Равеля и Де Фальи, английский у Воана Уильямса, бразильский у Вила-Лобоса). Оригинальность музыкального языка джаза отвечала этим исканиям европейской профессиональной школы, "интенсификации всех средств выразительности" (по выражению Крженека)⁶.

Во-вторых, антиромантическая эстетика джаза, направленная против "сентиментализма, струящегося лунным светом" (как говорил. Маринетти)⁷, его шутовской, внешне веселый облик были сродни мюзик-холлу, возвеличенному поколением, которое утратило веру в "истрепанные" идеалы прошлого.

Гениальное чутье Курта Вайля (быть может, также Брехта) проявилось при создании знаменитой "Трехгрошовой оперы". Уже общий. сюжетный и драматургический план этого произведения воспроизводит и типичную структуру первой классической "балладной оперы" –

"Оперу нищего" Гея, и ее реальных персонажей, и дух насмешки над высокопарными идеалами аристократии. Примечательно, что именно эстетика раннего джаза и его интонационная сфера послужили средством воплощения плебейской атмосферы, психологии нравственных низов. В музыку лишь вкраплены отдельные элементы рэггайма и блюза. Но этого оказалось достаточно, чтобы зритель сразу ощутил себя в антиромантическом, антилирическом мире послевоенных лет.

Но на самой родине джаза его проникновение в профессиональное композиторское творчество европейской традиции привело к иному художественному результату – к появлению так называемого "симфонического джаза" 20 – 30-х годов, создателем и ярчайшим представителем которого был Гершвин. Своей "Рапсодией в блюзовых тонах" он открыл особый, чисто американский путь слияния джаза с европейским композиторским творчеством и завершил его своей оперой "Порги и Бесс".

Если для композиторов-европейцев джаз был неожиданной художественной находкой, то для Гершвина, выросшего на улицах НьюЙорка, это была родная стихия. "Джаз... в крови американского народа", – писал он сам много лет спустя, уже будучи всемирно известным автором⁸. Как композитор Гершвин пришел в "высокое искусство" из легкожанровой сферы, перешагнув через барьер, отделяющий оперно-симфоническое творчество от "третьего пласта".

Глиссандирующий взлет трубы, с которого начинается Рапсодия; ритмы рэггайма, где функция сильной доли переносится на соседствующие звуки и разрушает упорядоченную периодичность (иначе говоря, ясно выраженное синкопирование); последование малых секунд, где эффект "грязного" блюзового интонированием возникает как следствие "тремолирующего" приема; непривычные для тех лет контуры параллельных гармоний; ритмические эпизоды, воспроизводящие прием рэггайма; чередующиеся акценты в нижних голосах, при которых ударный эффект приходится на слабую долю, – все это идет от джаза и предджазовых жанров, но при этом согласуется здесь и с обычной фортепианной концертной литературой XIX – начала XX столетий.

⁶ См.: Krenek E. *Über neue Musik*. Wien, 1937.

⁷ См.: Маринетти Ф. *Футуристы*. Санкт-Петербург, 1914.

⁸ *American Composers on American Music*. H.Cowell ed. N. Y., 1962. P. 185.

В определенном смысле естественно сравнить Гершвина не с современными ему европейскими композиторами, а с представителями национально-демократических школ XIX столетия. Их художественной платформой было стремление внедрить особенность народной музыки в оперно-симфоническое письмо, обновляя и обогащая его, без того чтобы нарушить веками сложившиеся формы. Вебер, Глинка, Дворжак, Григ, "кучкисты" и многие другие представители этих новых для XIX века школ шли именно по такому пути. В Америке, несмотря на чрезвычайную скудность профессионального композиторского творчества, все же встречались близкие им явления. У Гершвина были предшественники в лице Готтшалка, сочинявшем фортепианные пьесы, в которых использованы элементы афро-латинской музыки, и Джаплена, создавшего оперу, опирающуюся на рэггайм. Можно было бы назвать также симфонию "Из Нового Света" Дворжака и "Индийскую сюиту" Мак-Доуэлла, однако использованный этими композиторами внеевропейский материал полностью утрачивал в них национальную американскую специфику.

Гершвиновская рапсодия отличается от других произведений подо: бном рода именно тем, что национальный материал, на которой он "играет", очень близок подлиннику и чрезвычайно далек от западного фольклора. Рапсодия Гершвина (как мы писали выше) не являлась подлинным произведением джаза, каковым воспринимали ее в 20-х годах и даже еще много лет спустя. Но для самих широких кругов она стала "открытием джаза" и крупнейшим событием в культурной жизни Северной Америки, сыграла огромную роль в приобщении широкой публики к его оригинальной, чуждой дотолле европейскому слуху, системе выразительных средств.

В высшей степени характерно, что проникновение элементов джаза в традиционные жанры осуществлялось в США не в оперно-симфоническом творчестве, а в рамках "третьего пласта" и преимущественно "легкого жанра". В стране, где на протяжении двух столетий отсутствовало профессиональное композиторское творчество, но процветал "легкий жанр", естественно то, что джаз обосновался именно в "искусстве Бродвея", существенно обновив и обогатив его. Примеры этого – талантливые мюзиклы Керна или Роджерса. И не случайно гораздо более поздняя "Вестсайдская история" Бернштейна, представляющая собой традиционную оперу, воспринимается как своеобразное преломление в рамках "оперно-симфонической" школы традиций американского "третьего пласта".

Начиная с 20-х годов почти все виды "легкожанрового профессионализма" – песни-шлягеры, эстрадные представления, театральные и кинокомедии, репертуар духовых оркестров и т. п. – оказались окрашенными "джазовым колоритом".

Хотя и в меньшей мере, чем в самой Америке, подобная "джазовая расцветка" лежит на произведениях "легкого жанра" во многих других странах, сначала европейских, а затем и на Востоке (со своей национальной интерпретацией).

Можно, таким образом, прийти к следующему выводу. Если для европейских композиторов, представителей "высокого" искусства, джаз утратил практическое значение после 20-х годов, то в Америке, а впоследствии и в Англии он пустил глубокие корни. В сфере же легкого жанра он оказал глубочайшее влияние во всем мире.

Подлинно массовый характер джаз получил в последующие два десятилетия, когда он был переименован в "свинг" ("swing"). Речь идет не только о формальном переименовании, но и о существенных изменениях, происшедших в его облике и в его судьбе. Свинг отталкивался от эстрадной, коммерческой разновидности джаза, но "отполировал" его резкие звучания, упорядочил приемы формообразования и преобразовал количественно скромный состав джаз-бэнда в сильно разросшийся оркестровый коллектив – так называемый "биг-бэнд" (big band). В свинге джаз сблизился по форме и звучанию с приемами традиционной легкожанровой музыки, в его создании и исполнении начали участвовать и белые музыканты (ведущий представитель этой массовой "школы", белый американец Бенни Гудмэн, первый соединил в своем оркестре

белых и черных американцев). Свинг носил преимущественно танцевальный характер. Звучал он повсеместно – от дансингов и эстрадных концертов до театральных постановок Бродвея и Голливуда. Он все дальше отдалялся от импровизационной разновидности джаза и сближался с европейской танцевальной традицией. В нем появлялись и свои высокие образцы.

Именно в годы господства свинга в джазовой культуре наметились два ясных, противоположных друг другу направления – коммерческий свинг и импровизационный негритянский джаз. Еще в самый ранний период существования джаза наметилось это раздвоение. На городской коммерческой эстраде формировался близкий к традиционной легкожанровости "причесанный" тип джаза, получивший название "sweet" (то есть "сладостный") или "straight" (то есть "правильный", "упорядоченный"). В этой разновидности элемент импровизации занимал сугубо второстепенное место. Вся "свобода" ограничивалась краткими, как бы врывающимися в основной текст эпизодами "брейк". На звучании в целом лежал густой лак привычной легкожанровости.

В противоположность "сладостному" джазу, вскоре ставшему чрезвычайно популярным среди белого населения страны и широко проникшему не только в театральные постановки и на эстраду, но и в быт (преимущественно в виде сопровождения к танцам и грампластинок), формировалась другая его разновидность – hot jazz ("зрячий" джаз), свободный от традиционного американского эстрадного духа. Многие, быть может, самое важное в "горячей" разновидности джаза было перенесено в Гарлем из Нового Орлеана, где это неведомое европейскому миру искусство возникло еще в XIX столетии. (Только много позднее, когда джаз стал глобальным явлением, обнаружилась и всплыла на поверхность эта новоорлеанская разновидность, получившая название "классического" джаза. Ему, как оказалось, в свою очередь предшествовал еще более древний вариант, известный ныне как "архаический".)

В джазовых импровизациях заключалось много неожиданных художественных открытий: и то, что они носили коллективный характер, и то, что африканские отголоски слышались в них гораздо более явно, чем в упорядоченной разновидности, и что "шаутс" и "холлерс" часто противоречили в них представлениям о плавном европейском эталоне вокала, да и сама мелодика, вопреки той же европейской традиции, не была господствующим выразительным элементом. Однако в финансовом отношении подлинный импровизационный джаз оказался в очень трудном положении. "Мы играли только в своих комнатах и по собственному заказу", – выразился с горькой иронией один из представителей импровизационного джаза⁹.

Коммерческий вариант эксплуатировал художественные находки подлинного джаза, упрощая его, "стирая" то, что было вне стереотипа, и переделывая все это в традиционную легкожанровую музыку. Два джазовых направления развивались одновременно. Однако процесс этот окончился "взрывом", в результате которого родился новый тип джаза, очищенный от следов своего развлекательного прошлого и превратившийся в серьезное искусство высокого художественного уровня. Сложившийся в наше время модерн-джаз (modern jazz), включающий ряд ответвлений, носивших разные наименования (cool джаз, intellectual джаз и другие), представляет собой интереснейшее искусство, нередко созерцательного плана, опирающееся на чрезвычайно сложную групповую импровизацию, на тонкую тембровую колористичность, на виртуозное исполнительство и на оригинальнейший гармонический стиль. Правда, еще на заре джазовой эпохи рэггайм стал привлекать новейшие для того времени гармонии Дебюсси и Равеля. Однако это происходило в столь малых дозах и так робко, что на сложившийся стиль рэггайма этот процесс практически не повлиял. Но в современном джазе гармонические формы мышления, характерные для "атональной эпохи", чрезвычайно обогатили его собственные

⁹ Chasc G. America's music. N. Y., 1966. P. 483.

формы выражения. Выросший на почве массовой культуры, модерн-джаз оторвался от нее и представляет собой новую серьезную творческую школу, независимую от традиции европейского композиторского письма. Мечтания о слиянии джаза с оперно-симфонической музыкой потерпели крах. Попытки синтезировать эти два независимых художественных явления наблюдаются даже сегодня в так называемом "третьем течении" (создание американского музыканта Гюнтера Шуллера). Но реальность показала, что эта попытка носит скорее умозрительный, чем художественный характер. Джаз и симфоническое творчество не поддаются слиянию. Каждое из этих искусств принадлежит своему особенному художественному пласту. И в этом смысле появление джаза как самостоятельной школы "третьего пласта" знаменует важнейший рубеж в истории музыкальной культуры Запада.

9

Затронем вкратце вопрос о судьбе джаза в Советском Союзе.

В начальный период его жизни, в 20-х годах, когда музыкальная жизнь нашей страны еще не была оторвана от новейших процессов, происходивших в искусстве Западной Европы, появились первые попытки создания джаза. Абсурдно и нелогично было бы сравнивать попытки с тем, что имело место в Ассоциации современной музыки (АСМ), которая охватывала только профессиональное композиторское творчество в его новейших разновидностях, в то время как джаз проник в искусство "третьего пласта", от него резко отделенное, в практику "садовой музыки" и легкожанровой эстрады. Неизвестно, как развивались бы в дальнейшем эти попытки, если бы на них почти сразу не обрушилось официальное запрещение, противостоять которому оказалось невозможным даже для наиболее просвещенных и свободомыслящих представителей официальной среды. И только в одном конкретном и очень важном смысле можно сравнить судьбу АСМ'а с судьбой джаза: оба были осуждены как носители чужд идеологии.

Тем более значителен тот факт, что при всех мнениях на джаз он не исчез в советской стране. Правда, его дальнейшее существование было отчасти подпольным, а его подлинное лицо подвергалось искажению и упрощению.

Не столько джаз в целом, сколько его отдельные выразительные приемы, вырванные из контекста (прежде всего синкопирование, остинатность равномерно акцентированных двух долей и тембр саксофона), изредка окрашивали эстрадные номера и проникали в театральные постановки. Знаменитый в свое время "теа-джаз" Утесова на самом деле был бесконечно далек от своего заморского тезки. В театральной постановке Мейерхольда "Д.Е." отдельные джазовые звучания были призваны выразить идею морального падения Запада. На популярную эстраду пробился и получил широкое признание инструментальный джаз Цфасмана. Все это были единичные явления. Возможно, что на фоне великих трудностей реальной жизни в Советском Союзе (не забудем, что на Западе джаз прорвался на поверхность именно в годы нашей гражданской войны и первых лет становления советской власти) "легкомысленный" развлекательный джаз не мог найти отклика в массовой психологии, а официальное отношение вообще закрыло ему доступ к широкой аудитории. Кроме того, для советского обывателя 20-х и 30-х годов еще оставались вполне актуальными "кабацкие" песни дореволюционной России, волнующие его гораздо больше, чем "чуждые" негритянские интонации. Единственным прибежищем джаза на протяжении многих лет стали так называемые джаз-оркестры, выступавшие в фойе кинотеатров перед началом сеанса. Это был странный и, как правило, вульгарный конгломерат отдельных элементов коммерческого джаза и русского дореволюционного "садового репертуара". Джаз стал в нашей стране синонимом дешевого и безвкусного, к чему интеллигенция относилась с презрением.

Демонстрировавшаяся во время второй мировой войны американская кинолента "Серенада Солнечной долины", где звучал джаз Гленна Миллера, оказалась буквально

открытием для советской аудитории и отправной точкой для широкого увлечения джазом в среде молодого поколения после войны.

Однако с конца 40-х годов (Постановление ЦК КПСС о музыке) джаз стал объектом особенно злобного преследования. И нельзя не отдать должное нашим энтузиастам-джазистам, которые не только в период, но и раньше упорно, почти героически овладевали этой музыкой. Нотные издания джазовых пьес, их грамзаписи были под категорическим запретом и при попытке ввоза в страну изымались на таможне. Однако отдельные грампластинки попадали в СССР благодаря некоторым лицам из "высоких" официальных и дипломатических кругов, которые оказывались любителями джазовой музыки и негласными покровителями наших джазистов. Не знаю, способны лица вне мира музыки оценить, какая громадная музыкальная одаренность и сколь титанический труд требовались от тех, кто только на основе прослушивания грамзаписей и зарубежных радиопередач восстанавливал на бумаге партитуру этой музыки и до тонкостей изучал и воспроизводил требуемую манеру исполнения, особенности джазового интонирования, внеевропейский характер ритма, наконец, стихи (если звучала вокальная музыка). Иначе как подвижниками этих людей назвать нельзя.

Поэтому к тому времени, когда джаз уже не был "вне закона", оказалось, что в Советском Союзе есть своя сложившаяся джазовая школа, несколько не уступающая американским мастерам модерн-джаза. Современные джазовые группы участвуют в мировых конкурсах и получают всеобщее признание. Знаменательно, что в бывших республиках Советского Союза сложились свои национальные разновидности, в которых музыкальный язык джаза органически сливается с национальными, в том числе восточными формами музыкального мышления.

Поскольку джаз утратил сегодня характер "популярного" жанра и рассматривается, скорее, как элитарный вид искусства, его уже нельзя считать принадлежащим массовой культуре нашего времени. Но в определенном смысле именно с этой сферой он имеет очень важную далеко ведущую связь. Джаз наложил глубочайший отпечаток на музыкальный язык почти всех разновидностей "популярной" музыки нашего времени. Этот язык не исчерпывается, разумеется, влиянием только джаза и предджазовых жанров. И все же если бы гипотетическому европейцу XIX века пришлось услышать любые фрагменты "популярной" музыки нашего времени, даже в рамках знакомых ему жанров, он сразу ощутил бы себя в другой эпохе, и главным образом потому, что строй музыкального мышления джаза разительно отличается от того, на основе которого мыслили композиторы "третьего пласта" в предшествующем столетии.