

МУЗЫКА

Сергѣе Криноф

ОТСЧЕТ ВРЕМЕНИ

Ленинградский фестиваль "Осенние ритмы" стал в этом году самым представительным событием советской джазовой жизни, и поэтому позволяет делать кое-какие выводы и заключения. Нужно сразу же оговориться, что меня в первую очередь интересовал советский новый джаз, и далее речь пойдет главным образом о нем. Что же касается советского диксиленда, мейнстрима, джаз-рока и т.п., то картина ни мало не изменилась. Традиционный джаз в России по-прежнему продолжает оставаться в подражательно-провинциальной форме существования, и наибольшие его достижения — это повторение мировых стандартов и эталонов.

В советском же новом джазе на этот раз достаточно отчетливо прозвучали мотивы ретроспекции, ностальгии и обращения к прошлому. Причем данный оборот положения вещей носил вполне осознанный, практический, программный характер. В этом факте, конечно, нет ничего удивительного. Мировому джазовому авангарду подобный процесс давно знаком. Вот и советский новый джаз (в основной своей массе отстающий от западного) дошел до этой ступени. Ведь уже первое (колтрейновское) поколение свободного джаза, сокрушив все привычные каноны, на каком-то этапе обратилось вспять. (Шепп стал "открывать" для себя традиционный джаз, Колмен и Сэндерс занялись ассимиляцией под-культуры и в поп-культуру и т.д.). Второе поколение авангардистов в целом ушло значительно дальше по пути экспериментов и новаций, но в конце концов "изобрело" нео-боп. Третья колонна авангарда, отличавшаяся обилием европейцев, почти окончательно завершила превращение джазового авангарда в не-джаз (хотя бы в том смысле, какой придавали этому термину черные музыканты) и в не-авангард (такой, каким его видели апологеты пост-веберновской музыки). В новом джазе наряду с тенденциями отталкивания и отмежевания начали проявляться процессы слияния с существующими одновременно с ним музыкальными течениями. Так на всплески нового джаза конца 70-х наложился, дав интересней-

шую интерференционную картину, всевозможные волны: *no wave*, *new wave*, *punk* и др. Естественно, как в любой сложной системе, в джазовом авангарде такие тенденции не имели универсального характера, у разных музыкантов проявлялись по-разному или не проявлялись вовсе. Так "черному авангарду" было крайне трудно забыть о своих корнях, и полный разрыв со своим этническим (африканским) прошлым в принципе был невозможен. А, например, в творчестве такого музыканта как Сан Ра проблема прогресса в музыке, исторического времени (и места) вообще снята. Музыка Сан Ра и его "оркестра" исходит из некоего фокуса, расположенного где-то в районе орбиты Сатурна, и стягивает воедино и доисторический ритуально-мистический опыт, и пост-апокалиптические видения нового мира, и современную электронно-компьютерную магию. Или еще примеры: Гюнтер Хампель и Стив Лейси, которые уже в середине 60-х нашли свои пути и остаются им верны, что в общем несложно, когда "путь" внутри тебя и проходит по осм личности.

Но вернемся к советскому новому джазу — и сначала не в середину ноября 1983 г., а в середину 70-х, когда в стране существовала только одна ново-джазовая группа — трио Ганелин-Тарасов-Чекасин. Эта ветхозаветная троица советского ~~шишиши~~ свободного джаза ныне превратилась в символ (почти иконический), и в то же время сохраняет у себя на родине лидирующие позиции (а теперь дает о себе знать и в Европе). Благодаря получению "официального" статуса (необычайно важного в этой стране) и, как следствие, возможности гастролей по СССР, выпуску грампластинок на государственной фирме "Мелодия" трио приобрело в стране такое влияние, что можно, не боясь впасть в ошибку, заявить, что переход в ново-джазовую веру значительного числа советских музыкантов был вызван в первую очередь фактом существования трио Ганелина, а уж потом существованием всего мирового авангарда, деятельностью советского "черного рынка", передачами западных радиостанций и энтузиазмом теоретиков нового искусства. Это из области внешних причин, хотя у каждого музыканта естественно были и внутренние, личные. В сумме все это приве-

ло к появлению в практически окостеневшем организме советской музыки небывалого явления "джазового авангарда". Новоджазовый подъем выразился в создании в Ленинграде в 1979 г. Клуба Современной Музыки, а этот прецедент вызвал еще большее оживление активности музыкантов, вовлеченных в авангардистское движение. Пики новоджазового бума пришлись на весенние мини-фестивали, организованные КСМ в 1981 и 1982 гг. После второго и последнего (пока) фестиваля советских авангардистов Клуб прекратил свое "официальное" существование ввиду "внешних" причин — конфликтов с советской администрацией различных уровней. Но и внутри самого джазового авангарда (без особой связи с "разрушением храма") дела пошли уже не так оптимистично и однозначно, как раньше. Многие музыканты, устремившись по дороге нового, экспериментального искусства, отчасти полагали, что купили "one way ticket" (билет в один конец) до станции "Музыка XXI века". Но в большинстве случаев авангардистский экспресс (*train*) привез их обратно: кого "to the blues", кого "to the rock", кого "to the pop". В итоге русский авангард значительно поредел (в основном, конечно, за счет случайных лиц), так и не превратившись в полнокровное движение. (В настоящее время в Союзе насчитывается чуть больше десятка ново-джазовых групп (считая по лидерам), из которых примерно половина в эти дни выступила в Ленинграде.)

Итак, что же происходило на "Осенних ритмах '83"? Начну по порядку. 16-го ноября, в первый день фестиваля, играл квартет Пятраса Вишняускаса из Вильнюса. (Стоит привести название исполненной сюиты — "Поиски и открытия", и ее частей — "Когда я был маленьким", "Дорога" и "Поиски"). Молодые музыканты — ученики Владимира Чекасына, и это проявляется не только в исполнительской манере саксофонистов Вишняускаса и Лабутиса, но и в общем идейном, композиторском мировоззрении квартета. Но все же им не дано чекасинской широкости, и квартет по-прежнему чувствует себя наиболее уверенно лишь в поле свободного джаза, тяготеющего к ладовости. "Поиски" музыкантов в более крайних областях к успехам приводят не всегда. Но фантастическая техника моло-

ных музыкантов (кстати, продолжающая расти из года в год) заставляет забывать их промахи и неудачи...

Днем позже ритм этого ансамбля (Леонид Шинкаренко, эл. бас; Гядас Лауринявичус, уд) выступил в составе квартета Мэтра Чекакина (четвертый участник — пианист Олег Молокоедов). Чекакинская композиция носила подзаголовок "Ностальгия" и возвращала слушателей в музыкальный рай недалекого прошлого — пору молодости Чекакина (*Young, Boogie Woogie, etc.*); а бис унес дал аж в рок-н-рольный водоворот 50-х. Кажется, Чекакин — единственный на советской ново-джазовой сцене, кто способен играть музыку, полную жизнерадостности и веселья — неподдельного, без мрачноватого юмора, саркастической иронии и гротеска (кстати, свойственных его музыке раньше). И для исполнителей, и для слушателей это был настоящий праздник, игра, фестиваль... (Между прочим, слово "фестиваль" в Советском Союзе носит сакрально-табуированный оттенок, и не каждый фестиваль может "фестивалем" называться, так ленинградские "Осенние ритмы" именуются "неделей джаза").

В конце 18 ноября выступил квинтет ленинградского мульти-саксофониста Анатолия Вапирова, собравшего ряд выдающихся музыкантов из разных городов (для советского джаза это уже событие) — т.е. вокалистку Валентину Пономареву из Москвы, местного пианиста Сергея Курехина, контрабасиста Ивара Галеникса из Риги и барабанщика Сергея Беличенко из Новосибирска. Последний, несмотря на калосальную ударную установку, по уровню мастерства явно выдавал из ансамбля, и практически весь ритмический пульс посредством одновременной игры на клавиатуре и внутри рояля, на барабанах, тарелке и многочисленных перкуссионных инструментах поддерживал Курехин. Несомненно, он был стержнем ансамбля (слегка испортило впечатление соло в конце программы, явившееся слабой копией его игры двух-трех-летней давности). Что же касается самой музыки, т.е. композиции Вапирова, то глядя на фанерный спиритизм вапировского творения, щедро одобренного аляповатым пафосом, приходилось лишь сожалеть о растраченных силах и таланте исполнителей (включая и самого Вапирова). На следу-

Ющее утро состоялась премьера "Квартета для четырех саксо-
фонов №/ор.25" Вапирова с автором поочередно на теноре, ...
альте и сопрано. Квартет показал другую ипостась Вапирова-
композитора, но общего отношения к нему не изменил. Музыка
представляла собой добротный сделанный набор банальностей,
типичных для практиковавшейся в свое время инспирированной
джазом классической музыки — нечто псевдо-классическое и
квази-джазовое. Вапиров, проделав значительную эволюцию (от
традиции через джаз-рок и ладовую музыку к авангарду), тем
не менее не потерял способности все время отставать, не "по-
падать" во время и место. Претензии же на сочинение "серьез-
ной", "фидармонической" музыки при заметном влиянии в облас-
ти вкуса достаточно наивны. По традиции Вапиров заканчивал
свои программы джазовыми стандартами, и в эти минуты (уж не
говоря о том, что исполнение было блестяще) он выглядел на-
иболее свободно, естественно и органично. . . .

На том же концерте перед публикой предстал и ленинград-
ский дуэт — Гайворонский (флюгельгорн) — Волков (бас). По-
следний год у дуэта наблюдался спад, и это выступление во-
многом было неожиданным. Музыканты показали небольшую (20-ти
минутную) композицию (что для них, как и вообще для советс-
ких авангардистов, привычных к крупным формам, нехарактерно)
под названием "Аванс прошлому". Причем первую ее половину
Владимир Волков играл на сцене один, а во второй — солиро-
вал Вячеслав Гайворонский (Волков в это время лишь "мешал"
ему, извлекая из контрабаса всевозможные немusыкальные зву-
ки). Сразу же после прослушивания музыки условный рефлекс
критика классифицировать и систематизировать у меня за-
фиксирован не был. Уже позднее я отчасти понял в чем дело
(и в чем зерно творчества Гайворонского и Волкова). За ко-
роткий промежуток времени музыкантам удалось (частично му-
зыкой, частично жестом — последний у них, как правило, ме-
нее убедителен) показать, как ими воспринимается и преломля-
ется целый ряд стилей, через которые (или мимо которых) они
прошли в своем творчестве. Этим самым обнажался вполне на-
правленный срез: как музыкальных слоев, так и уровней слуша-
тельского восприятия. Так, когда Волков "просто" стучал

кулаком по шпильке лежащего на сцене контрабаса, в этом одновременно были: и авангардистский перформанс, и звук там-та-ма, и ритм рока, — а в целокупности с таким же вневременным соло Гайворонского музыка заставляла сработать множество архетипов музыкальной культуры. Но благодаря тщательной отцентрованности композиции веер оказывался сложенным и служил указкой.

19-го вечером и 20-го утром с сокращенной версией уже не раз игранный в этом году программ "Семплич" выступило трио Вячеслава Ганелина. Ничего поразительно нового показано не было (а то, что плохо играть они просто не умеют, доказано уже давно). Но кое-какие нюансы в сопоставлении с выступлениями ближайшего прошлого появились. В последние годы (и это особо усугубилось после того, как ансамбль стал продуктом советского экспорта) трио начало превращаться в машину по производству музыкальных структур, тембров, их комбинаций и пр. Все их программы по сути были очень похожи: гениальное исполнение заполняло (но не полностью) пустоты в жестких механистических конструкциях. В этот раз повеяло духом их раннего творчества (времен первого альбома "Кон анима"). Разнообразнейший звуковой материал, используемый ансамблем, из "материала" вновь преобразуется в "среду", он служит не для создания коллажей, пародий, драм абсурда и т.п., а всего-навсего для сотворения (а не построения) музыки, т.е. заметен переход от стилизации к стилю (возможно, с приставкой поли-). (Здесь я, кажется, выразился в терминах русского консерватора конца прошлого века Леонтьева.)

Говоря об авангардистах, выступавших на "Осенних ритмах", нельзя не упомянуть об альтернативной сессии с участием музыкантов, не приглашенных на официальный фестиваль, проведенный в клубе "81" (новом пристанище КСМ и представителей других видов искусств, работающих не совсем в традиционных — по советским меркам — формах). Основным участником программы было трио ЛКСМ, объединяющее (уже не в первый раз) трех музыкантов из разных городов: Сергея Летова (сакс, флейты, гобой) из Москвы, Александра Кондрашкина (уд) из

Ленинграда и Владислава Макарова (виолончель, гитара) из Смоленска. Творческий подход трио уникален (и не только для советского джаза); аналогий можно найти лишь в жесткой, лишенной благозвучия, бескомпромиссной музыке группы "Локомотив конкрет". (о ней русские джазмены естественно понятия не имеют) и других шведских авангардистов. За все время исполнения ими программ (полу-компонированных, полу-импровизированных музыкальных ситуаций) наблюдалось лишь несколько взглядов в бок (в сторону нового рода), в основном же музыканты смотрят (и идут) только вперед. Авангардистская усталость их пока еще не коснулась. Во многом это объясняется количественно — малым числом выступлений и встреч с другими музыкантами. Но звучат они сейчас очень зредо, так что, чувствуется, — время оборачиваться вот-вот придет. Затем выступили Курехин, игравший за неимением рояля (и благодаря этому) на теноре (весьма неплохо), Борис Гребенщиков (та же ситуация, но с электрогитарой) — на виолончели и барабанах (никак), и еще несколько ленинградских музыкантов и немужиков. (Недостаток инструментов и аппаратуры на "неофициальных", а порой и на официальных концертах для России достаточно характерен.) Особо серьезно к этому выступлению относиться нельзя. (Коротко формулируя, это был некий образчик обрядовой музыки советской богемствующей интеллигенции.) Но в общем контексте нужно немного сказать о Курехине, который когда-то вышел из рока и, пронесясь по весьма крутой дуге авангарда (не совсем джазового), опять очутился в роке (не старом — ведь это Курехин — а современном). Хотя кроме рока в том, что сейчас делает Курехин, практически, весь его предшествующий опыт и как музыканта, и как слушателя. Подобная деятельность до смешения и стирания свойственна и другим советским авангардистам (течения и границы выбираются самые различные). Для начала все это уже послужило, как кажется, затиханию споров в кругах левой интеллигенции о дихотомиях и аномиях "джаз — не-джаз", "джаз-рок", "авангард-традиция" и т.д. и т.п. В будущем такие процессы могут дать и более интересные результаты, если, конечно, ставить во главу угла не саму процедуру синтеза и пресловутый синкретизм, а

итог, т.е. то, что услышит (увидит) слушатель (зритель).

Те явления в советском новом джазе, на которые здесь делался упор, можно (и порой нужно) рассматривать не как остановку или движение назад, а просто как выход из временной череды — очереди стилей, направлений и мод. Находясь в таком положении гораздо удобнее создавать поистине современную музыку — музыку, в которой совмещены три лика времени — прошлое, настоящее и будущее — и при этом не потеряно собственное лицо. У всех упомянутых выше музыкантов вполне достаточно сугубо своего, глубоко личного. Так что никакие переоценки, переходы и перемены не могут повредить ни им, ни их музыке. Ведь когда точка отсчета находится внутри творческой личности, а не привязана к случайным ценникам и сиюминутным учениям, не возникает вопроса, куда движется музыкант, — назад или вперед —

белый паракорд
покидает гавань
его гудок . . .
отдается в сердце
отзывается в памяти
и возвращается эхом
от дальнего берега бухты
барахты

ноябрь, 1983
