

УДК 78.072.2

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДЖАЗА И АВАНГАРДА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 1920-Х ГОДОВ

Коваленко А.Н.

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования городского округа Балашиха «Детская школа искусств № 3» (Россия, 143913, микрорайон Гагарина, дом 14а), e-mail: kovalenko15405@rambler.ru

Статья посвящена восприятию джаза, как самобытного вида музыкального творчества, в России 1920-х годов и эстетическому взаимодействию авангарда и джаза в пространстве отечественной культуры указанного периода. Первая мировая война привела к возникновению множества художественных направлений в искусстве. Представители авангарда полагали, что традиционное искусство начала века пришло к кризису, выход из кризиса они видели в радикальном обновлении основ искусства и художественного творчества. Следующие факторы послужили определяющими «транзитами» джаза в пространство отечественной культуры 1920-х годов, а также главными факторами взаимодействия джаза и авангарда в пространстве отечественной культуры 1920-х годов: - общий динамизм нового времени, характерный для авангарда и джаза, - связь с шумовыми опытами композиторов-футуристов, сходство звучания первых джаз-бэндов с шумовыми оркестрами, - склонность к эпатажу и мода на экзотику, - стремление к свободе творчества, - новое ощущение ритма, его «освобождение», - связь с эстетикой урбанизма, в частности с образом машины, - связь с темой спорта (спорт и джаз как проявление упорядоченного и выверенного акцентного ритма).

Ключевые слова: джаз, авангард, культура, футуризм, урбанизм, эпатаж, машина, спорт, джазмен, бэнд, 1920, Россия, Советский Союз, СССР, двадцатые годы.

AESTHETIC INTERACTION OF JAZZ AND AVANT-GARDE IN THE NATIONAL MUSICAL CULTURE OF THE 1920S

Kovalenko A.N.

Municipal budget institution of additional education Balashikha Urban District "Children's art school № 3" (Russia, 143913, district Gagarin, 14a), e-mail: kovalenko15405@rambler.ru

The article is devoted to the perception of jazz as an original musical art form in Russia of the 1920s and the interaction of aesthetic avant-garde and jazz in the space of the national culture of this period. The First World War led to the emergence of many artistic movements in art. The representatives of the avant-garde considered that the traditional art of the early twentieth century came to a crisis. The exit from the crisis, they have seen a radical update of the arts and artistic creativity. The following factors were the defining "transit" of jazz in the space of the national culture of the 1920s, as well as the main factors of interaction of jazz and avant-garde space in the national culture of the 1920s: - The general dynamism of modern times, characteristic of the avant-garde and jazz, - Communication with the noise background as a composer-Futurists, the similarity of the sound of the first jazz bands with noise bands, - A tendency to outrageous fashion and exotic, - The desire for creative freedom - A new sense of rhythm, his "liberation" - Communication with the aesthetics of urbanism, especially with the image of the machine, - Relationship with a sports theme (sports and jazz as a manifestation of the orderly and calibrated accent rhythm).

Keywords: jazz, avant-garde, culture, futurism, urbanism, shocking, machine, sports, jazz, band, in 1920, Russia, the Soviet Union, the USSR, the twenties.

Первая мировая война перевернула довоенную шкалу ценностей и привела к появлению новых кумиров в искусстве. Возникают новые эстетические направления и вместе с ними новые эстетические ориентиры. Множество течений в изобразительном искусстве и литературе, французская «шестёрка», нововенцы, русский музыкальный авангард и многие другие творческие группы и направления в музыке ниспровергали категории традиционного ис-

куства. Психологическая рефлексия, гипертрофированная чувственность позднего романтизма и модерна отступили перед агрессивным динамизмом послевоенного времени.

Какие эстетические категории были определяющими для новых авангардных течений и какие точки пересечения с этими течениями позволили джазу укорениться на почве отечественной культуры?

Представители авангарда полагали, что традиционное искусство начала века пришло к кризису. Выход из сложившегося положения они видели в радикальном обновлении основ художественного творчества. Определяющей для эстетических воззрений авангардистов была категория художественной новизны. Казалось, что авангард должен превратиться в своеобразный «конвейер» по выпуску неповторимых новейших «изделий» художественного творчества. Каждое произведение задумывалось и создавалось как исключительно нетрадиционное, новое на уровне самих принципов художественного мышления. В этом смысле авангард является периодом революционного становления и самоидентификации новейшего искусства, основанного на отрицании предшествующей традиции на уровне творчества или хотя бы творческих деклараций. По словам искусствоведа М. Германа, «стремительное изменение пластического языка — не столько дерзкий эксперимент, сколько исторически обусловленная, естественная (во многом и защитная) реакция на новые и совершенно непривычные реалии XX столетия» [2, с. 11]. Действительно многочисленные научные открытия изменили привычное представление о мире и о его границах.

Футуризм 1910-1920 годов, ставший одним из первых авангардистских течений XX века, был не только стилистическим течением, но и представлял собой комплекс воззрений на искусство и на ход общественного развития. Представители футуризма активно занимались вопросами человека новой индустриальной эпохи. Искусство, по мнению футуристов, должно было отображать технический прогресс и воспевать его достижения. Футуризм возник как серьезный оппонент позднего романтизма с его повышенной эмоциональностью, поэтому футуристы отвергали такие категории, как «творчество» и «вдохновение», равно как и сложность духовного мира художника и восприятия им действительности. Идеалом творческих поисков становится энергичный индивидуум, существующий согласно стремительному темпу современного города. Немалое место в самосознании футуристов занимает концепция физически активной, более того — агрессивной личности (концепция биологизма или витализма) [8].

Художники-футуристы, создавая новую реальность, воплощали современный динамизм наступающей индустриальной эпохи, лихорадочный жизненный темп современных больших городов. Время и скорость стали главным фактором выражения современной действительности. Художники воспринимали городскую среду через умноженные и многократ-

но повторенные, как в кинокадрах, движения человека, автомобиля. Эти движения как бы распадались на составные части. Художники-футуристы, как правило, отождествляли атлетичность человеческих движений с точной работой технических механизмов, приравнивали человека к машине. Музыканты заменяли эмоции изображением механических (машинных) движений (например, «Пасифик-231» А. Онеггера, «Завод» А. Мосолова, фортепианная сюита «1922» П. Хиндемита).

Пафос разрушения традиции, подчёркивание антиромантической направленности искусства составляли характерную особенность эстетической платформы итальянских футуристов. В отличие от итальянских коллег, исповедовавших «новую религию — мораль скорости» (название одного из манифестов Маринетти) отечественный футуризм не был столь технизированным и антигуманным. Русскими футуристами преследовались более жизненные и более гуманистические цели — это, прежде всего, активное участие нового искусства в социальном строительстве. Отечественный футуризм стремился стать государственным, официальным искусством. Теоретик футуризма Сергей Третьяков заявлял, что «работа футуризма параллельна и идентична работе коммунизма; футуризм ведёт бой за ту динамическую организацию личности, без которой невозможна продвижка к коммуне... Одно лишь название сможет заменить в итоге слово "футуризм", — это название "коммунистическое мироощущение, коммунистическое искусство"» [7, с 3]. Таким образом, в 1920-х годах не было ярко выраженной конфронтации «власть — авангард», художники-авангардисты приветствовали новую власть и выдвигаемые ей требования.

Как художественные процессы, происходившие в пространстве высокой культуры способствовали проникновению и распространению отечественного джаза в 1920-х годах? Между джазом и русским авангардом в восприятии их как художественных явлений было много общего. Современники джаза воспринимали его как продукт новой динамичной жизни. В этом смысле в джаз обнаруживает эстетическую близость такому направлению, как урбанизм. Не случайно первые отечественные джазовые коллективы, как, например, коллектив Валентина Парнаха (1922) и Леонида Варпаховского (1923), воспринимали как шумовые оркестры. Это побудило в своё время В. Парнаха написать статью «Джаз - банд не "шумовой оркестр"». В статье В. Парнах пишет следующее: «Джаз-банд — это... оркестр синкоп, прорезаемый диссонансами, строго соблюдающий мелодию, не основанный на фоноизобразительности и звукоподражательности... Шум, то есть, треск, гротескный писк, возглас сирен — лишь привходящий элемент!... Шумы лишь заполняют мгновенные интервалы между синкопами или акцентируют концы музыкальных фраз» [5, с 11]. Однако первые джаз-бэнды в России 1920-х и любители, и противники джаза нередко ассоциировали с шумовыми оркестрами, так как представление об истинном джазе у его потребителей ещё только форми-

ровалось. Должно быть, и звучание ансамбля В. Парнаха на практике действительно мало отличалось от шумового оркестра.

Каким был оркестр В. Парнаха и как он звучал? Исследователь советского джаза А. Баташёв пишет, что сначала отношение В. Парнаха к джазовой музыке было утилитарным. «Она заинтересовала его, прежде всего, как ритмо-мелодический аккомпанемент к пластическим движениям, систему которых он хотел противопоставить традиционному балету» [1, с 9]. Эпатирующий эффект на публику произвел его танец под названием «Жирафовидный истукан». Характеру танца, основанному на ломанной и механизированной хореографии, соответствовала и эксцентричная музыка «мимического оркестра» (характеристика Парнаха). Она строилась на резких контрастах, быстроте темпов, синкопах и, что немаловажно, на театрализации зрительного ряда. Позже такой тип джаза возьмёт на вооружение Л. Утёсов в своём «Теа-джазе». Оригинальным был и состав оркестра В. Парнаха: «Первоначально он состоял из шести человек — тромбониста (или саксофониста), пианиста, банджиста, барабанщика (ударная установка которого включала гудки, клаксон, погремушки, звонки и медные тарелки) и дирижёра, который играл на трещотках, пищалках и других невиданных шумовых атрибутах» [1, с 10]. Этим дирижёром был В. Парнах, который в концерте сочетал танец, игру на ударных инструментах и ознакомительные лекции о джазе. Из перечисленного выше видно, что эксцентрический характер звучания во многом был обусловлен экзотичностью звучания ансамбля, включавшего множество ударных инструментов. Невольно возникают ассоциации с шумовыми оркестрами, особенно по внешним признакам — большому количеству ударных.

Введение разнообразных ударных было характерной чертой и для многих джазовых оркестров Европы и Америки. «Самозвучащие и шумовые инструменты выступали как символ «заморской экзотики» и «сногшибательной новизны», — пишет Ф. Софронов [6, с 28]. Как новшество воспринималось и тембровое звучание джазовых коллективов в целом, а также нетрадиционная артикуляция (способы звукоизвлечения) музыкальных исполнителей, привлекавшие внимание к джазу со стороны европейских и отечественных музыкантов-профессионалов и любителей. В отношении оригинальности звучания джазового ансамбля, которое было приоритетным в оценке джаза европейцами, австралийский композитор П. Грэнджер в вышедшем в СССР в 1926 году сборнике «Джаз-банд и современная музыка» писал: «Музыкантов интересует, главным образом, инструментовка современных джаз-бандов. Она примечательна во всех отношениях. Я считаю её таким шагом вперед в технике оркестровки, который можно сравнить по размаху лишь с расстоянием, пройденным последней в другой области от Бетховена до Вагнера. Она таит в себе блестящие возможности. Меня изумляет то, что саксофон — это совершенное создание великого инструментального масте-

ра Адольфа Сакса (изобретателя бас-кларнета) — принуждён был ждать до наших дней, пока, благодаря американской народной музыке (автор имеет в виду джаз — А.К.), он не получил достойного признания» [4, с 18-19].

Другим важнейшим качеством джаза, привлекавшим к нему внимание молодых композиторов была присущая ему от природы импровизационность. В начале XX века джаз явился своеобразным эстетическим возрождением, провозгласившим культ свободного творчества, в котором импровизационные мгновения воспринимались как вечность. Стихийная необузданность джаза и динамичное ощущение времени отвечали динамике жизни современного города и совпадали с тягой авангардистов к примитивному и варварскому не меньше, чем образцы радикальных течений авангарда, таких, как футуризм.

С футуризмом джаз роднит новое качество ритма. Остинатные качества ритма приобретают большое значение уже в «Весне Священной», а позже — в «Свадебке» Стравинского. В сочинениях русского периода Стравинского остинатность приобретает роль ведущего фактора формообразования, выдвигая тем самым ритмический параметр на первый план. Это было симптоматичным явлением, так как именно освобождение ритма положило начало процессу автономизации параметров музыкальной речи. Стравинский и Прокофьев одними из первых почувствовали напряженный тонус наступающей эпохи. Их варварские ритмы подготовили сознание и слух к восприятию пульсирующей синкопированной ритмической организации джаза. Один из первых пропагандистов джаза С. Гинзбург, косвенно затрагивая проблему выдвижения ритмического параметра на первый план и взаимодействия академической и джазовой музыки посредством ритма, в 1926 году писал: «Современная музыка не случайно впитывает в себя элементы джаза. В момент решительной борьбы с реакционным вертикально-гармоническим мышлением, она в джазе находит наглядный пример изумительной полиритмической фактуры и образец графической изощренности и линейной напряженности мелодического рисунка...И это не одурманивание себя пресыщенных модернистов наркотикой прямой и пикантной ритмики, как обычно говорят и будут говорить все те, кто за внешней и преходящей оболочкой не умеют видеть живой музыки. Это — одна из форм естественной реакции на прежнюю гармоническую изысканность и плодотворного стремления к углублению и утончению гибкости средств музыкальной выразительности» [3, с 6].

Ритмическую активность джаза обычно связывали, как было написано выше, с его близостью к такому направлению, как урбанизм. Одной из характерных примет 1920-х годов становится художественный образ машины в различных его вариантах. Машина олицетворяла утопическую мечту своего времени — мечту об освобожденном труде. Газеты двадцатых пестрели радостными статьями об изобретателях-рационализаторах и их изобретениях и рас-

сказывали о них в самых романтических выражениях. Изобретательство получало поддержку и «сверху»: существовало Бюро Содействия Рабочему Изобретательству при ВСНХ СССР. В художественной культуре образ машины входил в характерное для авангарда контрастное противопоставление образов отсталого прошлого и технизированного будущего. Образы будущего в музыке воплощались в виде механического оstinатного движения. Машина олицетворяла максимум целесообразности, ставшей одним из важнейших критериев в художественных кругах авангардистов двадцатых годов. Джаз в силу своей музыкальной специфики, — громкости и резкости звучания, активной роли ударной группы, оstinатности упругих ритмов, — вызывал ассоциации с урбанистическими образами.

Наряду с темой машины не менее популярной в искусстве 1920-х годов была тема спорта, она стала одной из сквозных тем газет того периода. Спорт был важной составляющей культурной политики государства. Спортсмен отныне — один из идеалов своего времени. Физически развитое и атлетичное тело спортсмена являлось наилучшей натурой для скульптора и живописца того времени. Большой популярностью пользовались иллюстрации к журналам и картины А. Дейнеки, Ю. Пименова, других художников, посвященные спортсменам и спортивным состязаниям. Фигурой, крайне показательной для той эпохи, был артист Казимир Людвигович Малахов, в 1920-е – 1930-е гг. выступавший с оркестрами Фердинанда Криша (предположительно) и Александра Цфасмана, а также с пианистом Евгением Петуниным. Владелец модного в те годы «назального», женственного тембра, роднящего его с американцем Руди Валле, британцем Элом Боули или немцем Лео Моллем, Малахов профессионально играл в футбольных клубах Москвы (включая «Динамо»).

Общая для европейского футуризма концепция витализма (или биологизма) нашла своё отражение и в отечественном искусстве, однако она не проявляла себя с такой агрессивностью. В СССР в спорте видели средство облагораживания общества и воспитания нового, коллективного человека. Регулярность и оstinатность ритма джаза были созвучны упорядоченным и выверенным движениям в спорте, который становится идеалом и для футуристов, и для официального искусства.

Находя параллели с новыми реалиями, критика усматривала в джазе черты современности. Описывая программу «Джаз на повороте» Утёсова (1930) пресса отмечала необычайно бодрое и зажигающее своей энергетикой и динамичными ритмами звучание джаз-бэнда. Композитор Иосиф Шиллингер свою вступительную лекцию к концерту Теплицкого 28 апреля 1927 года назвал по-вагнеровски всеобъемлюще: «Джаз-банд и музыка будущего». В ней он отметил, что джаз и фокстрот — синонимы современности, что джаз омолодит европейскую музыку.

Всё новое в джазе связывали с проявлением изначально заложенной в нём свободы. Творческая молодежь почувствовала в джазе дерзкую независимость от скучных «консерваторских» правил контрапункта, инструментовки, академической манеры исполнения на инструментах, — от всего того, что, по мнению авангардистов, нуждалось в радикальной перестройке. В 1910-х - 1920-х годах в высоких слоях культуры, прежде всего, в авангарде была распространена мода на экзотику. Поскольку джаз олицетворял то экзотическое, что, отчасти, требовала категория художественной новизны авангарда, то джаз естественным образом вошел в пространство высокой культуры, найдя с ней массу точек пересечения. Отечественное послереволюционное авангардное искусство стремилось начать все «с чистого листа».

Подводя итоги, следует ещё раз остановиться на некоторых факторах общекультурной ситуации 1920-х годов в Советской России, способствовавших проникновению джаза или его элементов в пространство высокой культуры, в частности интересующего нас пространства музыкального авангарда.

Эпатаж и эксцентрика, всегда сопровождавшие авангард, на начальном этапе существования советского джаза сопутствовали и ему. Восприятие первых джазовых коллективов В. Парнаха и Л. Варпаховского как эксцентрических ансамблей и шумовых оркестров, было довольно распространенным явлением, особенно в первой половине «шумных» 1920-х годов. До приезда в СССР зарубежных коллективов, продемонстрировавших более аутентичный джаз, публики о джазе сложилось весьма приблизительное представление.

Языковая новизна, исповедуемая авангардом в творческой практике или хотя бы в теории (многочисленные авангардные манифесты) также послужила «транзитом» джаза. Джаз воспринимался авангардистами как некая совершенно новая музыкальная философия, психология, эстетика, наконец, как совершенно новая музыка. К джазу влекла, прежде всего, свобода, которая всегда наиболее ярко выражается в джазовой импровизации. Европейские профессиональные композиторы и музыканты наконец-то почувствовали свободу, приобщаясь к искусству джазовой импровизации — к свободному полету фантазии джазового музыканта. Помимо импровизации в поле зрения академических композиторов попали и новые языковые средства джаза. Прежде всего, новые оркестровые эффекты, новые приемы техники игры на музыкальных инструментах, а также новый джазовый ритм — это был поверхностный слой восприятия джаза. Только чуткие музыканты, как, например, Д. Мийо, С. Серчингер и др., опубликовавшие статьи в изданном в 1926 году в СССР сборнике «Джаз-банд и современная музыка», оценили помимо вышеперечисленного поверхностного слоя и глубинный слой джаза: особенности строения мелодики, особенности гармонического языка и формы джаза.

Ритм в его различных ипостасях, «вырвавшийся на свободу» в 1910-х годах XX века с их новым, более динамичным ощущением времени также благоприятствовал укоренению джаза в пространстве высокой культуры. Многие произведения «варварской» или «урбанистической» направленности демонстрируют независимость существования ритмического параметра. «Освобождённый» ритм запустил механизм набирающего обороты процесса автономизации параметров, ярко себя проявившего во втором авангарде. Первые джазовые коллективы, посетившие Европу произвели шокирующее впечатление, прежде всего, своей остро ритмической, синкопированной манерой ритмической артикуляции. Взрывные, как тогда казалось никому и ничему не подвластные ритмы, в сознании художественной интеллигенции, разумеется, связывались с новыми качествами динамики индустриального общества, которому наука своими многочисленными открытиями предоставила массу потенциальных возможностей.

Машина (ритм механический), наряду с ритмом становится распространенной эстетической категорией, на основе которой происходило вхождение джаза в пространство художественной культуры авангарда. Технократическая цивилизация выдвинула нового героя своего времени. Машине удалось войти в круг художественных интересов авангардистов. В том или ином виде её образ запечатлен в произведениях литературы, изобразительного искусства и музыки. Чётко организованное и повышено ритмичное звучание джазового оркестра напоминало европейцам отлаженную строго организованную работу машинных механизмов. Во многом подобная ассоциация была спровоцирована значительной ролью ударных (то есть шумовых) инструментов, с постоянной периодичностью повторяющих основной ритмической сеткой джазовой композиции.

Спорт (ритм телесный) располагается в одном ряду с ритмом и машиной. Спорт явился своеобразной проекцией динамики упорядоченного ритма на тело и личность человека. Тело спортсмена становится желанной моделью для многих живописцев и скульпторов. Быстрый темп, регулярно-акцентный ритм и напористый характер многих джазовых композиций вызывал аллюзии со спортивной игрой, с её игровой агрессивностью и азартом.

Вышеперечисленные характеристики высокой культуры 1920-х годов, - периода творческих поисков и открытий, - явились важнейшими факторами «трансплантации» джаза в пространство высокой культуры, прежде всего, культуры авангарда. С авангардом у джаза оказалось много общих черт, это свидетельствует о неординарности природы отечественного джаза 1920-х годов.

Список литературы

1. Баташѐв А. Советский джаз. М.: «Музыка», 1972. – 175 с.
2. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: «Азбука-классика», 2003. – 473 с.
3. Гинзбург С. Предисловие к сборнику «Джаз-банд и современная музыка». Л.: «Academia», 1926. – с. 3 – 8.
4. Грэнджер П. Народные истоки джаза // Джаз-банд и современная музыка. Л.: «Academia», 1926. – с. 16 – 21.
5. Парнах В. Джаз-банд — не «шумовой оркестр» // Зрелища, 1922, № 15, с. 11.
6. Софронов Ф. Джаз и родственные ему формы в пространстве культуры Центральной Европы 1920-х годов. Канд. дис. М., 2003 – 215 с.
7. Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ, № 1. М.-Пет., 1923, с. 192 – 203.
8. Чередниченко Т. Кризис общества — кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М.: «Музыка». 1985 – 191 с.

Рецензенты:

Демченко А.И., доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова», г.Саратов.

Симакова Н.А., доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования (университет) «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», г.Москва.