

*П. К. Корнев*

## **ДЖАЗ КАК ИСТОЧНИК НОВАЦИЙ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА**

*Работа представлена кафедрой музыкального искусства эстрады  
Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.  
Научный руководитель – доктор культурологии, профессор Е. Л. Рыбакова*

*В статье рассмотрен джаз как явление мировой художественной культуры,  
оказавшее значительное влияние на развитие искусства XX в.*

***Ключевые слова:** джаз, авангард, музыка, искусство, литература, искусство кино, фотография, дизайн, дизайн одежды, мода, реклама.*

*P. Kornev*

## **JAZZ AS A SOURCE OF INNOVATIONS IN THE 20<sup>th</sup> CENTURY ART**

*Jazz is considered in the paper as a phenomenon of the world art culture that significantly influenced the art development of the 20<sup>th</sup> century.*

***Key words:** jazz, avant-garde, music, art, literature, cinema art, photography, design, clothing design, fashion, advertising.*

В начале 1930-х гг. популярность джаза становится всеобъемлющей. Популярные мелодии и песни из мюзиклов, бродвейских постановок, шоу и даже некоторые классические темы быстро перерабатывались для джазовых составов. На этой богатой ниве трудилась армия аранжировщиков, композиции которой успешно воплощались в жизнь биг-бэндами, разнообразными «комбо», талантливыми вокалистами [3, с. 54–55]. Все новые и новые клубы постоянно открывались в Америке и Европе. Эти клубы как магниты притягивали всю творческую элиту общества. Художники, критики, меценаты, композиторы, артисты, архитекторы – все творческие личности в атмосфере, наэлектризованной джазовым пульсом, получали импульс к собственной творческой деятельности. Современники приветствовали джаз как музыку будущего, как живительную силу природы. В статье «Сердце джаза» Ж. Левеска (журнал *Jazz Hot*, 1938 год, Париж) [3, с. 69] доказывает, что джаз – это сила и энергия, которая проявляется и в других областях. Музыканты-авангардисты (Э. Ансерме, Д. Мийо) в своих высказываниях о джазе демонстрировали проницательность и широту взглядов. Наиболее длинный перечень работ и произведений искусства, созданных под влиянием джаза, конечно, в музыке. В основном это имена и названия из эпохи 1920-х гг., золотого века джаза. Это «Дитя и чары» М. Равеля и его фортепианные концерты, «Сотворение мира» Д. Мийо, «История солдата», «Рэгтайм для одиннадцати инструментов» И. Стравинского, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, музыка К. Вайля для постановок Б. Брехта. Прямое влияние джазовой стилистики можно обнаружить в мюзиклах и шоу Дж. Гершвина, К. Портера, Дж. Керна, И. Берлина, Х. Арлена, Р. Роджерса, Х. Кармайкла и других композиторов [4, с. 35–37].

Воздух «эры джаза» особенно был близок художникам. Здесь была и обратная связь: картины, сочетания красок, игра света и тени могли вдохновить джазмена на необычайное название для пьесы. Особо дороги имена тех артистов, которые совмещали в себе дар художника и музыканта. Талантом живописца обладал, например, пианист и

композитор Дюк Эллингтон, чьи яркие работы собраны в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Гармоничные знания плюс талант импровизатора плюс природное чувство свинга создают современного джазмена.

Американские писатели, создавшие ряд своих произведений под «звуки» джаза, – Эрнест Хэмингуэй, Френсис Скотт Фитцджеральд, Дос Пассос, Гертруда Стайн, поэт Эзра Паунд, Томас Стернз Элиот. Неудержимо активными, бурлящими творческими страстями были наполнены произведения поэтов и писателей эпохи «гарлемского Возрождения». Этот период выявил новых, вдохновленных джазом авторов: Карла Вэна Вэчтена (роман о Гарлеме, 1926), поэта Кунти Каллена (1903–1946). В Европе – несколько произведений неукротимого Жана Кокто (до 1930-х гг.), поэмы других авторов, вдохновленных джазовыми исполнителями, – «Элегия для Хэршела Эванса», «Фортепиано-поэма в прозе». Одним из авторов более поздних произведений прозы о джазе является писатель Джек Керуак. Его роман «На дороге», посвященный судьбе поколения «битников», создан в терминах кул-джаза [3, с. 124]. Наиболее сильно влияние джаза проявилось среди негритянских писателей. Особенно выделяется Лэнгстон Хьюз, многие стихотворения которого представляют блюз, как если бы он был сочинен любым негритянским блюзовым гитаристом. Сам джаз создал по меньшей мере два вида литературы – поэзию блюза и автобиографию в форме рассказа. Джазовый мир обладает уникальной способностью создавать «говорящих артистов». Такая проза включает обширное собрание «разговорной литературы», в основном автобиографической. Если джазовая проза – проза жизни, то джазовая поэзия уникальна, особенно когда она демонстрирует поэзию из односложных слов. Блюз является наилучшим примером живой, народной поэзии в современном индустриальном мире.

Модные писатели и крупные литературные деятели сочиняли джазовые обозрения для городских интеллектуалов. Находясь в сложном родстве с популярной музыкой, это новое течение в музыке на протяжении

большей части своей истории неизменно подвергалось осуждению со стороны критики. Даже в музыкальных кругах джаз активно осуждался и отвергался, поскольку он всегда был вызовом официальным ценностям культуры элиты. Моралисты объявили войну моде на джаз за ее прямую связь с жизнью низших слоев общества [2, с. 75–76]. Известна резкая отповедь новоорлеанской газеты «Таймс-Пикаюн», которая в своем выступлении от 20 июня 1918 г. писала: «Откуда берется джаз и джаз-бэнды?.. он стал угрожать нашей нравственности и скромности... мы утверждаем, что колыбелью джаза были исключительно сомнительной репутации предместья и трущобы... Наша гражданская честь призывает нас к уничтожению музыки, которую разная голь и плебеи называют джазом». Это было напечатано, когда реальный джаз уже перевернул всю музыкальную жизнь Америки. Реакция других консервативных музыкальных критиков была не менее поразительной.

То, как и во что были одеты артисты джаза периода «эры свинга», предмет особого и отдельного рассмотрения. «Одежда – это определенный знак личностных особенностей, она информирует о человеке. В оформлении внешнего облика индивида заключена целая иерархия знаковых систем» [5, с. 410]. Необходимо отметить приверженность к самым разнообразным костюмам, изысканным, прекрасно сшитым, тонко подобранным для каждого выступления и места, где проходило выступление: черные или белые смокинги и такого же цвета брюки, или контрастное сочетание бежевого, желтого, лазурного верха и черного или белого низа. Пиджаки могли быть двубортными или однобортными, иногда в крупную полоску («зебра»), рубашки с запонками или без них. Воротник мог быть на пуговичках – Button-Style, что типично для американской моды. Яркие, но одинаковые галстуки для бэнда (или «бабочки»). Платочек должен «поэтично» торчать из нагрудного кармана пиджака. Особой привилегией руководителя был свежий цветок в петлице смокинга. Лидеры практически всегда выделялись на фоне всего биг-бэнда другими костюмами по цвету и фасону. Это были «дэнди»,

безукоризненно одетые. Дополняла внешний облик лидера постоянно источаемая, белозубая улыбка, которая «заражала» зрителей и зажигала музыкантов. На ногах у всех были сверкающие, лакированные, обуженные полуботинки на шнурках (5–6 «пистонов»), обычно черного цвета. Излюбленная модель джазменов называлась «инспектор». Целое десятилетие с конца 1920-х гг. в моде были и эффектные двухцветные, черно-белые туфли. Чернокожим исполнителям приходилось с помощью разнообразия в одежде в большей степени, чем белым, доказывать свое право пребывания на сцене. Негритянские музыканты вынуждены были уделять особое внимание одной немаловажной детали. Их волосы, жесткие, непокорные, максимально подстриженные, требовали особого ухода. Чтобы выглядеть артистично и быть похожими на модных киногероев с напомаженными волосами, цветным артистам приходилось применять огромное количество бриолина или лака. И тогда прическа не выдавала природы темнокожего исполнителя. Этот сценический образ активно внедрялся в сознание танцующей толпы, зрительской массы, становясь примером для внешнего подражания. Фасоны платьев и костюмов звезд эстрады принимались как эталон. И черные и белые исполнители могли позволить себе тонкие усики, которые еще больше подчеркивали сверхаккуратность образа. Мода конца 1920-х – начала 1940-х гг. копировалась и танцорами-профессионалами и танцевальным сообществом Ball-Rooms (дансингов).

Вместе с музыкантами, играющими в стиле «би-боп», в середине 1940-х гг. пришла и новая сценическая мода. Революционно настроенная джазовая молодежь отвергала устои слащавой «прилизанности» моды старшего поколения. Новая тенденция не исключала дорогих костюмов, но об одинаковости и повторяемости не могло быть и речи [1, с. 90]. «Помимо коммуникативной функции, костюм обладает функцией идентификации, дифференциации, самоутверждения и демонстрации. Кроме того, он носит черты инновации и гедонизма. Помогает в этом мода, которая характеризуется двумя противоположными тенденциями – демаркационной и

нивелирующей. Она связывает одних и разъединяет с другими. Когда появляется новое направление, мода помогает ее приверженцам самоутвердиться и реализоваться» [5, с. 415]. Изменился и внешний вид музыкантов: отращивались бородки, волосы не прилизывались с прежней старательностью. Появляются темные очки, береты, кепочки, шапочки. Для кого-то из музыкантов небрежность в одежде становится нормой, другие сохраняют пристрастие к дорогим, модным костюмам. И боперовская мода находит свое продолжение у толпы поклонников этой музыки и особой касты «хипстеров». Появляется мода на особый жаргон, который, преодолев все возможные барьеры, со временем обосновался в жизни джазовых музыкантов разных стран. Вот некоторые слова: «рыть», «копать», «мужик», «стряпня», «кухня», «джэмовать», боксерские термины, «кэтс» (котики) и др. К сожалению, модными и стандартными становятся унифицированные, нецензурные выражения, которыми часто и не к месту «присыпается» любовью повседневный разговор музыкантов, скудный на нормальные слова. Этот убогий и ущербный язык настолько поразительно контрастирует с той прекрасной музыкой, которую создают эти люди, что невольно закрадывается мысль, что речевой образ – это образ надуманный и «надеваемый» музыкантами ради отвратительной моды быть похожими на других, вращаясь в мире джаза.

Необходимо отметить и возникшую в конце 1920-х гг. профессию дизайнера конвертов долгоиграющих пластинок. Пластинки или LP's в ту пору составляли важнейшую часть творчества музыкантов, наряду с концертной деятельностью. Количество наигранных LP's, название фирм звукозаписи, имена коллег-музыкантов, композиции – все это поднимало лучших джазменов в табели о рангах. Первой звукозаписывающей фирмой оказалась RCA Victor [6, р. 359]. Конкуренты не заставили себя долго ждать: Black Swan Records, Brunswick Race Records, OKeh True-tone, Savoy, Musicraft, Decca, Mercury, Verve, Debut Records, Columbia. Новые фирмы сыпались как из рога изобилия. Правда, не всем из них была суждена долгая творческая жизнь, но это был хороший бизнес.

Пластинки приобретались любителями джаза, коллекционерами, музыковедами, критиками, журналистами. И не только от внутреннего материала зависела судьба диска, но и от оформления, его привлекательности, имени автора аннотации (помещенной на обороте конверта), названия LP. Вариантов лицевой стороны оформления пластинки было несколько:

- а) фотопортрет главного действующего лица, название бэнда, название диска;
- б) фото 2–3 основных участников;
- в) фото оркестра, ансамбля, на котором музыканты в причудливых, вычурных позах, весьма характерных периода расцвета свинга;
- г) рисованные исполнители – широкие возможности для художника: шарж, абстрактный портрет, мультипликационный образ;
- д) копия картины художника-модерниста;
- е) внесение художником собственного сопереживания LP: «музыка – картина».

Конверты джазовых пластинок всегда были исполнены согласно высоким художественным стандартам. Эффект достигается за счет фотомонтажа, расположения материала, красочного оформления. Джаз привлек к себе внимание нескольких абстракционистов, которые даже пытались воспроизвести джазовые ощущения в абстрактных фильмах.

Искусство джазового плаката росло вместе с этой музыкой. Путь плакатного дизайнера прошел через создание декораций, костюмов к разнообразным постановкам, водевилям, менистрельным шоу, титульные листы нотных новинок, самоучители танцевальных школ.

Следующим этапом было создание стильных реклам о предстоящем джазовом концерте, танцевальном вечере.

Другое искусство, которое воспринимает джаз серьезно и является его собственным языком, – это фотография. Огромное количество информации о джазе хранится в виде фотобразов: портретов, запечатленных моментов игры, реакции музыкантов и зрителей, атмосферы джаза разного времени и так далее.

Напомним о технических открытиях и изобретениях, которые помогли становлению и распространению джаза.

ЗВУК пришел в кинематограф 6 октября 1927 г. Первым музыкальным звуковым стал

фильм *The Jazz Singer* («Певец джаза») с Элом Джолсоном в главной роли.

РАДИО – английская компания BBC начинает вести свои ежедневные программы 14 ноября 1922 г.

TV – 1936 г. BBC (Англия) начинает регулярные телепередачи; 1939 г. – Америка включает регулярное вещание телевидения; с 1946 г. функционирует развитая система TV в Англии и США.

В 1929 г. появляются сразу две киноработы молодого режиссера Дудли Мэрфи, поклонника джаза. Это *St. Louis Blues*, в котором на экране появляется великая исполнительница блюзов Бэсси Смит, участники оркестра Флетчера Хендерсона и пианист Дж. П. Джонсон. Другой фильм Мэрфи *Black and Tan* (того же 1929 г.) об истории Оркестра из Коттон-клуба – первый кинодебют биг-бэнда Д. Эллингтона. Успешные киномузыкальные *The Broadway Melody*, сериал *The Gold Diggers of Broadway* с номером «42-я улица», ставшим в 1933 году музыкальным хитом благодаря не истощимому на выдумки хореографу Бабси Бэркли. Танцоры Фрэд Астер и Джинджер Роджерс дебютировали в «Полете в Рио» (*Flying Down to Rio*, 1933) – сенсация десятилетия [3, с. 61–62].

Оценивая успех свинговой музыки у публики, режиссеры начинают снимать фильмы, целиком построенные на оркестровых номерах белых музыкантов: *The Big Broadcast of 1937* («Большая радиопередача 1937 года») (1936), *Hollywood Hotel* (1937) с участием бэнда Бенни Гудмена, *Ball of Fire* (1941) с оркестром Джина Крупы, *Las Vegas Nights* (1941) – с биг-бэндом Томми Дорси. Негритянский оркестр Кэба Кэллоуэя принял участие в фильме *International House* (1934). Тридцатые годы также свидетельствуют о творческом тандеме джаза и анимации. Одна из уловок, приносивших успех, была в том, чтобы сделать персонажей из мультфильмов похожими на известных музыкантов. Даже когда музыка и музыканты были неразделимыми частями этих «картонных» историй, то джаз из фильма фигурировал еще и на отдельном «саундтреке», который издавался на грампластинке или мог передаваться по радио [3, с. 63]. Была и экономическая выгода

приглашать для озвучивания небольшой джазовый ансамбль, который был намного более гибким, чем большой симфонический оркестр, традиционно приглашаемый на полнометражные фильмы. В дополнение к «картонным» историям Уолта Диснея и других успешных студий появлялись и другие экспериментальные рисованные картины, например с танцующими человечками режиссера О. Фишингера или сделанные под влиянием абстрактных идей (реж. Н. МакЛарен). Но в этих фильмах записывались персонально и джазовые пианисты. Так, А. Аммонс озвучивал своей игрой *Boogie Doodle* (1948), а О. Питерсон – фильм *Begone Dull Care* (1949).

В Голливуде продолжали пользоваться спросом и короткометражные музыкальные номера, снятые по сюжетам, чаще всего в соответствии с текстом песни, с привлечением танцоров, отлично декорированные. Это были маленькие киношедевры, их продолжительность была от 3 до 5 минут. Благодаря этим киносюжетам много замечательных артистов джаза сохраняют на экране для нас атмосферу 1930–1940-х гг. и продолжают удивлять своим мастерством и искренностью. На протяжении военных лет, в 1940-е гг., биг-бэнды привлекались для съемок «на сцене» или в формате варьете для подъема боевого духа и напоминания о милом сердцу родном доме парням, которые выполняли свой воинский долг где-то «на чужбине». Так, оркестр Глена Миллера снялся в фильмах «Серенада Солнечной Долины» (1941) и *Orchestra Wives* («Жены оркестрантов») (1942), а бэнд Джимми Дорси в *The Fleet's In* (1942), и сразу два оркестра К. Бэйси и Б. Гудмена в фильме *Stage Door Canteen* (1943). В том же 1943 г. на экраны выходит кино-мюзикл *Stormy Weather* с Л. Хорн, К. Кэллоуэем, Т. Ф. Уоллером в главных ролях (музыка Харальда Арлена). Великий Л. Армстронг не только пленял своей игрой и голосом множество слушателей, но и был самым приглашаемым в кино чернокожим артистом [2, с. 74–76]. Начиная с фильма *Pennies From Heaven* («Монетки с неба», 1936), с участием Луи Армстронга был снят ряд картин. Среди них и «Новый Орлеан» (1947), где помимо

## Гуманитарные и гуманистические аспекты концепции С. Л. Франка в контексте современной культуры

великого трубача снялись оркестр В. Германа, певица Б. Холлидэй.

Итак, многие выдающиеся пианисты периода 1930–1940-х гг. оставили плоды своего творчества в киноискусстве. Это Дюк Эллингтон, Джеймс П. Джонсон, Кант Бэйси, Эрл Хайнс, Томас «Фэтс» Уоллер, Альберт Аммонс, Оскар Питерсон, Тэдди Уилсон, Арт Тэйтум и др. Независи-

мо от того, был ли это поставленно-игровой или джэм-сэйшенный вариант киносъёмки, в любом случае это поистине бесценный материал. Он возвращает нас визуально ту эпоху. И этот материал является прежде всего для истории джаза сохранившимся документом, а для всех молодых исполнителей этой музыки – руководством к действию.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бержеро Ф., Мерлин А.* История джаза со времен бопы. М.: АСТ – Астрель, 2003.
2. *Коллиер Д. Л.* Становление джаза: попул. ист. очерк / пер с англ. М. : Радуга, 1984.
3. *Ньютон Ф.* Джазовая сцена. Новосибирск: Сибирское университетское изд-во, 2007.
4. *Рыбакова Е. Л.* Музыкальное искусство эстрады в отечественной науке: традиции и перспективы исследования // Современные проблемы межкультурных коммуникаций: сб. науч. тр. / СПбГУКИ. СПб., 2003. С. 35–37.
5. Теория культуры. СПб.: Питер, 2008.
6. *Feather L., Gitler I.* The biographical encyclopedia of jazz. NY, Oxford university press, 1999. 359 p.