

СОФРОНОВ Ф.М.

ДЖАЗ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИМИТИВ ИЛИ ПРИМИТИВИЗМ

Искусство джаза с момента первых письменных упоминаний о нем рассматривали и рассматривают до настоящего времени в самых разных аспектах — как чисто музыковедческом, так и в социологическом, психологическом, критическом и обрядово-мифологическом. Положению джаза во всей совокупности системы явлений музыкального искусства, от фольклора до академических жанров, а также сопоставлению его с явлениями литературы и пластических искусств (аспект историко-культурный) уделялось немало места в ту эпоху, когда джаз осознавал самого себя в слове на заре фундаментальных исследований о нем (20-е годы). Однако известная неразвитость методов исследования, сочетающаяся еще и с принципиальной незавершенностью эволюции джаза, продолжавшейся в его "основном течении" (main stream) еще по крайней мере 50 лет, вызвали некий "провал" в историко-культурном описании джаза, заполняющийся только в настоящее время. Одним из перспективных направлений нам кажется описание джаза через соотнесенность его с другими искусствами, скажем, с пластическим, где присутствуют явления, находящиеся в сходном с джазом положении в системе и по ряду признаков приближающиеся к джазу.

Сообразно поставленной здесь цели мы определили свою задачу как представление джаза в терминах так называемого художественного примитива, который не имеет оценочного характера художественного явления, а лишь относит его к определенной зоне культурного пространства, а также указывает на особенности его поэтики.

Искусствоведы пришли к выводу о том, что существует не только высокое профессиональное и народное низовое искусство: между ними есть еще один уровень, где с фольклором смыкаются литература, музыка и другие виды искусств и на котором професионализм высокой культуры встречается с культурой народной. Результатами этой встречи становятся некие вторичные, так сказать, "нечисто фольклорные и нечисто культурные явления" (15, с. 7). Они и есть художественный примитив и образуют свою, "третью культуру". Эта концепция "увела" художественный примитив из области фольклора, к которому ранее его пытались приписывать.

Была намечена и "пограничность" существования художественного примитива. Было доказано, что он живет на границах или перекрестках культуры, между высоким и низовым ее уровнями. Кроме того, стало очевидно, что граница эта всегда подвижна и что художественный примитив как всякое пограничное явление ведет себя чрезвычайно активно. "Культурные завоевания, вносимые "ученым" искусством, как бы постоянно улавливаются и усваиваются затем низовой художественной культурой, в том числе и культурой фольклорной" (14, с. 13). В свою очередь "ученое" искусство обогащается художественными завоеваниями низших слоев. Исследователи заинтересовались типом художника-примитивиста, указав на его професионализм, утверждая, что именно в этом признаку его нельзя противопоставлять творцам высокой культуры, что именно в их творчестве происходит постоянное брожение и перемешивание традиций. Не раз специалисты говорили об особой "колебательной" природе примитива, о его промежуточности и неустойчивости (12, с. 105-106).

Искусство примитива не только занимает стабильное место между двумя уровнями культуры, но и постоянно взаимодействует с ними, получая от них художественные импульсы, а также заметно влияя на них самих. Так выстраивается своеобразная триада, в которой примитив занимает свое законное место и постоянно налаживает прочные связи как с фольклором, так и с профессиональной культурой. При этом именно связи с профессиональной культурой очень важны, они во многом влияют на ее целостный облик, привнося в него новые черты. Она постоянно питается фольклоризованными формами и преображает их в явления высокого искусства. Об этом типе отношений проницательно пишет А. Кофман в статье "О специфике отношений креольского фольклора с литературой": "В Латинской Америке изначально установился качественно иной тип отношений фольклора с литературой, чем тот, который наблюдается в европейских культурах. Этот тип отношений — необычайно многосторонних и глубоко функциональных — можно охарактеризовать и как теснейшую связь, и

взаимодополняемость, и как постоянное формирующее воздействие литературы на фольклор, и как определенную степень зависимости народного искусства от профессионального" (10, с. 47).

Особое внимание было уделено тому пространству, в котором зародилось искусство художественного примитива, — городу. Художественный примитив рассматривался как искусство городских низов Нового и Новейшего времени: "Примитив — это городское низовое искусство последних столетий, а городской фольклор — одна из его разновидностей или линий, как бы непосредственно соседствующая с крестьянским фольклором" (14, с. 12). При этом не упускались из виду и отношения города и деревни. Город был объявлен почвой примитива, "поскольку, с одной стороны, тот как единое целое отделяется от деревни и культурно ей себя противопоставляет, а с другой стороны, поскольку в нем самом нарушается первоначальная культурная интегральность и оказываются противопоставлены друг другу "высшие" и "низшие" (отчасти и "средние"), образованные и необразованные (или полуобразованные) слои населения" (15, с. 15). Говоря о городе как об особом пространстве, следует иметь в виду, что примитив занимает место на периферии его культурного пространства. Он обслуживает городское население, не способное воспринять и воспроизвести формы высокой культуры и уже порвавшее с фольклором, но могущее воспроизвести фольклоризованные формы, которые в свою очередь легко воспринимаются широкими слоями населения. Примитив не задерживается на периферии и, как все формы, появившиеся на «обочине», начинает активное передвижение вплоть до высокого слоя культуры. Иногда он бывает введен туда сознательно в результате творческих поисков художников, поэтов и музыкантов. И в том и в другом случае примитив обычно сразу не принимается и подвергается резкой критике. Одни видят в нем экзотику, другие — новаторство, а не только естественные средства художественного воспроизведения действительности.

После того как примитив занял прочное место в исследованиях, возникло понятие примитивизма и произошло разграничение этих двух понятий. Понятием художественного примитива стали определять, так сказать, "исこんное" искусство, зародившееся стихийно. Его обнаруживали не только в культуре архаической, но и в другие историко-культурные эпохи. Явления художественного примитива оказались присущи и исходу Средних веков, и эпохе барокко, и 20-м годам XX в., и вообще тем временам, для которых характерна относительная эстетическая свобода, являющаяся результатом "ломки" и смены эстетики. Повторим еще раз — для его зарождения необходима тенденция к нарушению границы между высоким и низким, когда возникает потребность бессознательной "наивной простоты", таящей в себе неизмеримые сложности и одновременно предвещающей новое искусство. Можно утверждать, что явление художественного примитива — вневременное.

Понятием примитивизма стали определять искусство, сознательно тяготеющее к примитиву. Оно (искусство) находит в примитиве "отпечаток глубинных бессознательных структур, заложенных в каждом человеке и обнаруживающих себя в благоприятных условиях, когда на них не давит следование обязательным нормам и образцам" (4, с. 8). Оно пытается возродить архаические структуры, уйти в глубины художественного сознания, вернуться к мифу. Когда искусство приобретает все большую свободу и ищет путей своего обновления, оно обращается к разным сферам культуры, не только к профессиональному искусству и фольклору, который всегда его питает, но и к формам фольклоризованным, т.е. таким, которые, не имея прямых связей с фольклором, все-таки подражают ему, находясь уже в ином слое культуры. Через них искусство пытается дойти до архаических форм искусства, до его первооснов. Всегда занятые поисками новых форм, в этих поисках оно наталкивается или сознательно находит формы "неправильные", но продуктивные, которые постоянно балансируют на границе между профессиональным искусством, примыкают к нему, с одной стороны, а с другой — стремительно удаляются и приближаются к фольклору, т.е. характеризуются чертами примитива. Искусство постоянно создает синтетические формы, нарушая границы между отдельными своими видами, жанрами, темами, стилями, и здесь оно "примитивизируется", что означает не его обеднение, а приближение к формам художественного примитива.

Примитивизм играет все большую роль в искусстве XX в., когда фольклор — постепенно умирает, чему причиной — развитие информационно-технических средств и

наступление на территорию фольклора массовой культуры, когда язык культуры представляется исчерпанным, доказательством чему служит постмодернизм. Так примитивизм появляется в профессиональном искусстве, а во многих странах, как, например, в странах Латинской Америки, стал его важной приметой. В настоящее время организуются крупные международные выставки, разного рода культурные акции, посвященные ему.

Есть и еще одна причина появления "примитивных" форм, не зависящая от характеристик потребляющего и тиражирующего его общества. В традициях художественного примитива или примитивизма работают талантливые, но непрофессиональные мастера, свободно обращающиеся с традициями, способные к инновациям, к смешению, казалось бы, несоединимого. Эта черта чрезвычайна важна для объекта нашего исследования. В традициях примитивизма обычно образуются формы, производные от примитива.

Итак, оба понятия — художественный примитив и примитивизм — применяются к такому виду искусства, которое занимает срединное положение между "классическим" фольклором и профессиональным искусством, а также к искусству, в поисках новых форм обращающемуся к фольклору. По отношению к художественному примитиву примитивизм вторичен и характеризуется обычно осознанным выбором художественных средств. Эти явления сходны по своей природе и находятся в постоянном взаимодействии. Художественный примитив как явление изначальное подпитывает собой примитивизм, который может характеризовать различные художественные системы в отличие от художественного примитива. Между ними не всегда легко провести окончательную границу, что, как мы увидим, происходит с джазом и европейскими джазо-подобными формами.

Понятия "художественный примитив" и "примитивизм", пусть не всегда терминологически соответствующие описанным выше, в настоящее время уверенно входят в музыкоznание. Примером может служить статья В.Адаменко "Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка" (1). В ней автор, сопоставляя поэта и композитора, во многом определяющих характер русской культуры первых десятилетий XX в., показывает их общность не на "внешнем", фактическом материале, а спускаясь "вглубь", представляя совпадающие "первоначала" и "первоспособы" их искусства, отсылающие их к неомифологии. С его точки зрения, "композитор и поэт близки в своих намерениях как бы "вернуть" слово и музыку в "нерасчененный обрядово-словесный комок" (выражение О.Фрейденберг по отношению к состоянию синкретического искусства в первобытную эпоху) (1.C152).

Укажем также работу П.Гамзатовой "Традиционная культура и рок: опыт сравнительного анализа" (6), которая проводит параллели между искусством рока и переходным обрядом, опираясь на исследования К.Леви-Строса, В.Тернера и других известных ученых. Она предполагает, что эти параллели можно усмотреть при анализе принципов стиля одежды рок-музыкантов, функционирования предметов и в целом художественного стиля, который возрождает стиль архаических и традиционных культур. Она говорит о близости рока африканской культуре, учитывая ритуализованные формы одежды, особую функцию вещи. Таким образом, автор рассматривает своей предмет сквозь призму архаических, мифологических культур, в конечном счете — сквозь призму своеобразного, осознанного примитивизма (6, с. 209).

Попытаемся сравнить американский и европейский джаз в аспекте примитивизма и художественного примитива, проследить некоторые особенности "поведения" джаза в новой для него культурной ситуации, в непривычном музыкальном и общекультурном контексте Центральной Европы 20-х годов XX в. Эти особенности отчасти определили его художественная природа: любые джазовые формы, даже очень далеко отстоящие от своего первообраза (всегда, однако, вплоть до конца 40-х годов, подчиненные стилевому инварианту), обладают набором имманентных, присущих джазу изначально свойств. Предполагается, что джаз не может полностью отказаться от них. Иначе он полностью утратил бы присущий ему набор отличительных признаков, перестал бы быть джазом и всей полнотой своих изменившихся свойств вошел бы в рамки изначально "чужого" художественного явления, либо противоположного ему диаметрально, либо же имеющего с джазом общие корни, но начавшего разниться с джазом уже на ранних этапах становления как явления музыкальной культуры. В первом случае под "чужим" можно

подразумевать академические жанры, даже связанные с джазом внешне (например, сочинения Э.Шульгоффа, П.Хиндемита, Д.Шостаковича и др.), а также ряд фольклорных жанров, связанных со словом. Во втором случае можно назвать рок-культуру (особенно после 1967 г.) или некоторые явления поп-культуры 70-90-х годов.

Очевидно, что эти особенности, изначально присущие джазу, в новой культурной ситуации, которую на своем пути встретил джаз в послевоенной (после Первой мировой войны) Европе, не могли ни в коем случае проявиться полностью. Таким образом, было как бы предугадано последующее его развитие: какие-то особенности джаза непременно исчезнут и возникнут новые доминанты. Вместе с тем, исходя из этих особенностей, можно было бы предположить, что они способствовали бы внедрению джаза в новый для него культурный контекст.

Перед тем как исследовать европейский джаз, условимся именовать "джазоподобной" музыкой или европейскими джазовыми формами всю совокупность явлений европейской массовой культуры 20-х годов, где встречаются интонационные и ритмические идиомы, свойственные формам американского джаза и протоджазовым формам того же происхождения, бытовавшим в Европе вплоть до конца 30-х годов (например, стиль "novelty", культтивировавшийся пианистами Х.Бундом, К.Дузэ и др.). Само собой разумеется, что мы учитываем те глубинные различия, которые существуют между американским джазом и его европейским вариантом. Мы полагаем необходимым обратиться к американскому джазу не только с целью сравнения, но и затем, чтобы выявить принцип генезиса европейских джазовых форм, разделяя точку зрения исследователя литературы в мифологическом аспекте М.Евзлина, который утверждает следующее: "Чтобы понять структуру функционально, необходимо раскрыть ее генезис, поскольку именно процесс становления, заданный неким началом, определяет структуру в основных ее элементах" (8, с. 68). Обращение к генезису изучаемой нами ветви джаза, т.е. к джазу американскому, выявляет многие черты европейских джазовых форм, которые вне сравнения могут остаться непонятными и неописанными. Дело в том, что при относительно хороший, а иногда даже блестящей работе по описанию форм собственно американского джаза в Европе джазоподобные формы, чем дальше отстают они от своего прообраза — американского джаза, тем меньше подвергаются сколько-нибудь серьезному изучению, как фактологическому, так и аналитическому. Лишь в последние годы, особенно в Германии, пробуждается интерес к этим всегда важным для истории музыки "не заслуживающим внимания мелочам". Естественным в результате оказывается, что отнюдь не все характеристики этих форм до конца выявлены, тем более что они не всегда являются основополагающими для общей картины пребывания джаза в Европе и тех изменений, которые с ним произошли. Тем не менее эти характеристики важны для уяснения его природы и помогут нам раскрыть его специфику. Анализ подобного рода поможет ввести европейские джазовые формы в круг явлений художественного примитива или примитивизма, которые во многом определяют облик искусства первых десятилетий нашего столетия.

С нашей точки зрения, американский джаз целесообразно рассматривать как художественный примитив. Соотнесенность с этой зоной культуры представляется вполне оправданной. Джаз ведет себя как искусство художественного примитива, формы которого усваиваются очень быстро различными уровнями культуры, что было замечено уже В.Конен, писавшей о том, что "в джазе находили простоту и непосредственность, которая отвечала господствующему стремлению к примитиву, явившемуся реакцией на чрезмерно усложнившееся искусство предшествующего периода" (9, с. 264). Кроме того, джаз в опосредованном виде имеет связь с ритуалом, с фольклором, ему присущи особый локус исполнения, особые способы воспроизведения и создания музыки, особые формы связи исполнителей со слушателями. Мы постараемся показать и становление джазоподобных форм, и их приспособливание к новой культурной среде.

Музыка джаза в своих истоках — это не музыка развлечения или проведения досуга. Это "неотъемлемый атрибут социального самоутверждения, это своеобразная призма, через которую воспринимается и оценивается окружающий мир" (13, с. 131-132). И в этом отношении джаз имеет глубинное сходство с обрядом, смысловым ядром фольклора. Конечно, именно обряд имел в виду А.Эшпай, говоря о близости фольклора и джаза, полагая, что они оба позволяют "прикоснуться к музыке в ее почти стихийном проявле-

нии, возвращая нас к природным, вечным ее началам" (19, с. 57). Джаз, подобно всякому художественному примитиву, постоянно совершает движение вспять, к своим истокам, к первоначальному состоянию, стремясь будто бы достигнуть ритуала. Особенно явственно в джазе США это проявилось к концу 50-х годов и продолжается до сих пор, уже теперь по обе стороны Атлантики. Именно этим объясняется тот факт, что некоторые исследователи утверждают наличие в джазе сакрального начала и сравнивают его напрямую с молитвой, т.е. с сакральным словом, этой важной составляющей всякого ритуала. Напомним, что также и рок возвращается к древним истокам искусства. Это возвращение к началам, первоэлементам не есть набор музыкальных приемов. Это возвращение к архаическому, к сакральному, магическому, которое, естественно, проявляется отнюдь не всегда и гораздо чаще бывает скрыто позднейшими наслоениями. Но в нем тем не менее просматривается попытка "увидеть просвечивающееся дно "колодца культуры" сквозь толщу позднейших слоев" (1, с. 149), как и во всяком искусстве, тяготеющем к художественному примитиву.

Джаз в значительной степени сохранил элементы ритуализованных форм — они сказываются в его художественном языке, где исконная архаическая форма повтора перерастает в вариативность, в особых отношениях со слушателями, а также в том, как слушатели воспринимают джаз, поручая ему множество внеэстетических функций. Музыканты и слушатели образуют некий единый круг, подобно тому как в ритуале или ритуализованных формах объединяются все участники ритуала.

Важная черта, относящая джаз к искусству художественного примитива, — локус его исполнения. Именно чисто городская среда обитания говорит в пользу тезиса о связи джаза с художественным примитивом. Как известно, примитив формировался в городской среде, где происходило смешение разных стилей, разных "диалектов" культуры. Здесь, как, например, во многих европейских городах, выдвинулись различные художники, актеры ярмарочного театра, кукольники, музыканты, не порывавшие с народными эстетическими идеалами. "Таким образом, возникает ситуация, изначально свойственная культуре фольклорного типа: синкетизм художника и среды, производителя и потребителя искусства, принадлежащих к одному социальному коллективу" (11, с. 153). Джаз — это так называемое искусство городских улиц, которое по традиции относится к художественному примитиву. Этот вид искусства, по предположению Г.Г.Поспелова, развивался под знаком народного праздника, который стал объектом воспроизведения в изобразительном примитиве и наделил его собственно праздничными интонациями. В празднике "приходило утопическое ощущение причастности к народному целостному коллективу, недолгое, но радостное сознание своего единения с другими" (14, с. 33).

Город Новый Орлеан стал родиной джаза. Здесь он сделал свои первые шаги, далее он также не порывал с данной средой, оставаясь бытовой музыкой, врастая в быт других американских городов, в первую очередь — Чикаго, Нью-Йорка и Канзас-сити. Следует заметить, что джаз зародился в неспецифически фольклорных условиях — элементы фольклора различных этносов уже встретились между собой в городской среде, и так называемый городской фольклор также вошел в соприкосновение с джазом. В результате нового социального контекста элементы этих различных народных искусств приобрели способность модифицироваться и вести себя как художественные явления открытого типа. Подобный генезис характеризует не только джаз. Он свойствен культурным феноменам всякой городской среды, где фольклор уже не воспринимается как единственная форма народного искусства, а профессиональное классическое искусство в своих "высоких" образцах остается не востребованным городским населением, не утратившим своих связей с народным искусством. Подобную ситуацию можно считать классической и универсальной. Она всегда имеет общие особенности зарождения, структуры и форм бытования. Примитив есть "граничное состояние материала, утратившего свой твердый стилевой статус, явление, равно способное как войти в сферу настоящего искусства, так и выпасть из поля его притяжения в безбрежное пространство всякого рода парадоксальных явлений" (17, с. 33). Как известно, по крайней мере традиционный джаз пошел по первому пути, намеченному исследователем.

Напомним в этой связи, что джаз-банд рождал у слушателей в Европе начала 20-х годов ассоциации, связанные с деревенскими и цирковыми капеллами или оркестром пожарной команды в глухом провинциальном городке, а не с негритянской музыкой; хотя элементы полиритмии, а также "джазовая" интонация (ограниченная на тот момент

для европейцев по большей части лишь специфическим тембровым параметром и, реже, появляющейся в мажорных периодах ближе к концу III низкой ступенью) стали атрибутом и одновременно символом новой музыки — связывали джаз с музыкой Черного континента. Видимо, огромную роль здесь играл город как акустическая среда (16, с. 191). На городской почве встречаются так называемые вторичные фольклорные формы, т.е. формы примитивистские, которые не утратили связей со своими корнями, что, правда, не помешало им "перемещаться" друг с другом. В.Д.Конен называет их "своеобразными массовыми жанрами", указывая на то, чем они отличаются от подлинного фольклора: они испытывают влияние профессиональной музыки; авторы этих массовых жанров бывают известны (9). Следовательно, это уже не коллективное творчество. Хотя, как мы увидим позже, в отношении к европейским джазовым формам это не совсем так.

Уйдя с улиц, джаз, как и положено искусству круга примитива, удачно балансировал на границе между новым и старым пространством, продолжая подпитываться как из своего источника, так и энергично усваивая опыт профессионального искусства. Слова М.М.Бахтина о том, что культура рождается на границе, вполне применимы к джазу, который можно рассматривать как явление городской культуры. Таким образом, американский джаз можно считать принадлежащим "национальным музыкально-творческим видам, формировавшимся на городской почве" (11, с. 121).

Очевидно, что джаз благосклонно относится к различным традициям, так как он по-особому реагировал на одну из важнейших оппозиций в истории культуры: "свой"/"чужой". Уже в эпоху зарождения джаза оппозиция "свой"/"чужой" вступает в действие и проявляется постоянно на всем пути его развития. При его генезисе она послужила не отдалению различных традиций друг от друга, а их синтезу, что подтверждает тезис об открытости джазового искусства. В значительной степени джаз разделял отношение к своему и чужому со всей американской культурой.

Аналогичные процессы происходили во всей этнически различной американской общности: они оказались и в языке, и в культуре в целом. Отношение к "чужому" в американской культуре всегда было особым, оно свойственно всем этническим конгломератам. Каждый был "чужим" и одновременно "своим", потому резкого противостояния между членами этой оппозиции не наблюдалось ни на каком уровне культуры, которая зарождалась и развивалась, преодолевая различия и формируя единый язык культуры. Это, конечно, не значит, что на пути взаимодействия "своего" и "чужого" не было столкновений, но в этих столкновениях рождались новые формы, ибо решительного отталкивания механизма данной культуры не предусматривал. "Чужое" усваивалось и сливалось со своим, в свою очередь этот синтез получали следующие этнические группы, и здесь с формами культуры шла аналогичная работа. Очевидно, что "чужое" и "свое" не разбивались на пары, что в действительности мы имеем дело со сложным переплетением взаимо-отталкивающихся и одновременно взаимопрятывающихся элементов культуры.

Оппозиция "свой"/"чужой" реализуется в то время, когда негритянский фольклор, существовавший уже как видоизмененный, в значительной степени разрушившийся, утративший связи с естественной средой обитания, соприкоснулся с конгломератом фольклорных музыкальных явлений различных европейских народов, населявших США. (Обратим внимание на то, что подобный синтез лежал в основе и латиноамериканского фольклора: в нем также постоянно выявляются европейские жанровые прототипы.) Можно предположить, что ко времени возникновения джаза уже практически не существовало чистых "искусственно африканских" фольклорных форм, за исключением небольших анклавов на юге атлантического побережья. "Чистые" образцы вряд ли могли сохраниться в своем первозданном виде, будучи перенесенными на новую почву. Это же наблюдалось и в американских формах фольклора европейского, как романского, так и англо-кельтского. Не все формы афроамериканского фольклора обнаружили тенденцию к "скрещиванию", но именно они прошли этап "гибридизации", который был необходим для зарождения джаза и для облегчения его восприятия.

Американский джаз вобрал в себя многие приемы африканского музыкального искусства, и в измененном виде они присутствуют в нем как составная часть. Как пишет В.Конен, "в инструментовке современного джаза преломляются принципы африканского ударно-хорового ансамбля" (9, с. 99). К африканским традициям можно отнести и

элементы импровизации, и характерную ударную трактовку европейских музыкальных инструментов, в том числе и духовых — через отождествление *attacca* (момента возникновения звука путем вдувания воздуха в амбушюр) как удар, и вариационную природу джазовых форм. Конечно, эти традиции находились в глубинных слоях современной структуры традиционного джаза, но тем не менее их наличие свидетельствует об особой способности джаза взаимодействовать с фольклором. Следует также иметь в виду, что ко времени возникновения джаза негритянское население получило новый художественный опыт, овладело европейскими музыкальными инструментами. Оно пережило христианизацию, которая решительно повлияла на музыкальные формы и жанры.

Можно утверждать, что негритянский фольклор в том виде, в котором он существовал в США, как это часто бывает, спас себя джазом от забвения, пытаясь регенерировать свои традиции. Спустя почти 60 лет после возникновения джаза его музыканты на волне "второго негритянского ренессанса" вновь обратились к африканским корням своего искусства, что получило свое развитие в первую очередь в творчестве Чарльза Мингуса и близких к нему музыкантов. Возвращаясь к временам возникновения джаза, мы заметим, что движимый инстинктом самосохранения негритянский фольклор, "спасаясь" в джазе, пришел в результате к появлению гибридных, смешанных форм, переходных, в которые входили и элементы фольклора европейских народов, населяющих США. Негритянская музыка существовала в новой языковой и культурной среде и была представлена различными промежуточными формами, которые постепенно стремились к однородности в системе жанров, в стиле. Примерно такие же изменения пережили фольклорные традиции других народов, населяющих США. Особенности стиля и жанровые системы их сблизились, чему способствовали также общие принципы бытования их музыки.

Следует отметить, что европейский фольклор в США довольно долго сохранял прежние формы, т.е. те, которые привезли на новый континент переселенцы. Фольклор — это искусство стабильное, меняющееся очень мало и сохраняющее свое основное ядро в неизменном виде. Но все же влияние профессиональной культуры, появление новых каналов связи способствуют его разрушению, чего не знал европейских фольклор в Штатах. Потому в Новом Свете в нем можно было увидеть приметы "шекспировской" эпохи, услышать народные баллады XVII в. и, конечно, испанскую музыку. Будущие джазовые музыканты "открывали для себя новые, непривычные их уху средства — мажоро-минор, функциональность в гармонии, аккордику, вертикаль, последовательности созвучий, организующую роль тактового размера, приоритет мелодии ведущего голоса, структурную оформленность целого, интонирование на основе равномерно-темперированного строя, отсутствие ударных инструментов и ударности как качества звучания" (13, с. 55).

И если джазовые параллели с фольклором Великобритании и Ирландии, а также, что особенно важно для новоуральского стиля, Франции достаточно прозрачны (это и способствовало значительной большей «приживаемости» джаза в Англии и Франции), остановимся особо на связи джаза с музыкой латиноамериканской. Джазовая музыка зародилась в бывшей французской территории Луизиана, на Юге, в той самой "Dear Old Southland". Луизиана и лежащие рядом бывшие испанские колонии до середины XIX в. почти не соприкасались с англо-кельтской Америкой, их культура и язык до сих пор сохраняют романские черты. Здесь всегда было сильно влияние испанской музыкальной культуры, которая непосредственно участвовала в зарождении джаза. Она сыграла роль, аналогичную той, которую исполнили англо-кельтская баллада по отношению к блюзу, гимны англиканской церкви — по отношению к спиритуэле, которые (блуз и спиритуэле) есть смысл рассматривать как явления параллельные джазу, но прямо с ним не смыкающиеся. Эта ситуация особенно интересна для нас, так как она предвосхищает ту, в которой окажется ответвление джаза в Европе.

Известно, что в Латинской Америке музыка была одним из средств католизации местного населения, что там очень быстро сформировались их собственные музыкальные кадры, воспроизведившие лучшие образцы европейской музыкальной культуры. Это происходило уже в XVI-XVII вв. Тогда же католические миссионеры начали создавать и "полудуховную" музыку, стремясь таким путем отвлечь местное население от национального музыкального фольклора. "Внедряя в туземный быт профессиональную европейскую музыку, католические миссионеры подготовили почву для господства

испанского светского фольклора, который начиная с XVII в. заполонил Новую Испанию" (9, с. 296). Испанский фольклор и стал основой для формирования собственно американской музыки, кстати, принеся с собой элементы музыкального искусства цыган, арабов, отчасти евреев-сепардов, прочно вошедшие в музыкальный обиход, а также органический синтез музыки с танцем и своеобразную перекрестную ритмику, на которой в будущем станут основываться протоджазовые формы типа рэгтайма. Этот момент для нас чрезвычайно важен, так как и в Европе, и в Новом Свете цыганская музыка станет одним из факторов сложения нового вида музыкального искусства и танец сыграет важнейшую роль в процессе формирования джаза. Испанский светский фольклор также не остался без изменения и испытал мощное влияние со стороны африканской музыки и танца. И это не случайно — между негритянским фольклором и испанским в его латино-американском варианте существует множество типологических сходств. К ним можно отнести наличие щипковых и ударных инструментов, полиритмию, синтез звука и движения. Показателен в этом отношении "Urtext" "Сент-Луис Блюз" Хэнди, во многом бывшего "визитной карточкой" джаза в Европе. Первая часть (в миноре) записана автором в издании 1914 г. в ритме танго или хабанеры, и многие исполнители в Америке и Европе придерживались этой фактуры в своих версиях, исчисляющихся тысячами. Интересна версия Тела Льюиса 1926 г., вшедшего в этот участок формы еще и контрапункт скрипки, своим гиперболизированным, "плачущим" квазивокальным интонированием и увеличенными секундами отсылающей напрямую еще к одной американской этнической традиции — так называемому клэзмеру, или еврейскому импровизационному музенированию, в начале XX в. занесенному эмигрантами из Центральной и Восточной Европы на Американский континент.

Очевидно, что фольклор, и африканский, и иберо-американский, принял участие в зарождении джаза, "отошел" от него, продолжив свою самостоятельную жизнь. Эти два вида национального фольклора, оказавшись волею судьбы рядом, сыграли свою роль, подготовив почву для развития джаза. Джаз начал свой собственный путь, и на этом пути изменял полученные им от фольклора черты, все больше приобретая черты художественного примитива, и, как полагается художественному примитиву, проявлял огромную свободу. Благодаря ей он оказался способен к восприятию новых влияний и вбирианию всех новых элементов в уже сложившуюся структуру. Точнее, эта структура все время находилась в движении. Она неустойчива по определению. Так бывает со всеми открытыми формами культуры.

Взаимодействие джаза и фольклора — непрекращающийся процесс. В 50-е годы европейские последователи течения "revival" обратились к фольклору своих стран — Англии, Франции, Голландии, России, что как нельзя лучше свидетельствовало об открытости форм джазового музенирования. Как пишет А.Баташев, "в джазе 60-70-х годов зазвучали бразильская самба, наигрыши польских горцев, интонации русской протяжной песни, проявилась орнаментика индийской и арабской музыки" (3, с. 80). Однако это замечание относится к более сложным джазовым формам, унаследовавшим во многом отношение к фольклору представителей стиля "фанд" и положившим начало созданию этноджаза. Диксилендеры 50-х годов были прослойкой джазменов более демократичных и, как следствие, более коммерциализованных. Все это доказывает, что генезис джаза во многом определяет его путь в культуре.

Обратим внимание еще на одно свойство джаза, связывающее его с фольклором. Джазу присуща способность к раскрытию различных сторон искусства, скрытых и от слушателя, и от исполнителя в зоне профессиональной культуры. Джаз подобно архаическим формам искусства раскрывает, в том числе благодаря импровизации, механизмы формотворчества и предлагает усвоить их и слушателям. Музыка творится в их присутствии, требуя сотворчества, тем самым вызывая к жизни и раскрывая глубинные процессы самовыражения человеческого "я". Так осознают музыку джазмены, которые стремятся к самовыражению в искусстве; свобода — основной их художественный принцип и эстетическая категория. В этом, с нашей точки зрения, кроются особая притягательность джаза для разных кругов слушателей, его огромные возможности для адаптации. Он создает особую, "наглядную" модель творчества.

Кроме того, в традиционном джазе, как и в искусстве примитива, нет противопоставления автора, исполнителя и слушателей, которые активно вторгаются в

исполнение. Они все принадлежат одной культурной среде, которая пока не расчленена на мастера, художника и потребителей искусства и не собирается выдвигать художника на первое место, противопоставляя его толпе.

Как известно, анонимность свидетельствует о характере самосознания автора, о его тяготении к фольклору. Анонимность, типичная для фольклорного искусства, была свойственна на раннем этапе и джазу. Постепенно, соприкасаясь с культурой высших культурных слоев, джаз приоткрывал имя автора, а также исполнителя. Джазовые произведения переставали быть анонимными. Более того, джазовые композиции, созданные на основе популярных песен, были скреплены официальным договором об авторских правах, что уже не означало полного отсутствия анонимности. Однако в Европе в начале описываемого периода, а в Советской России вплоть до конца "эры джаза" имена авторов и исполнителей могли быть не указаны ни на пластинках, ни даже в нотных сборниках; часто их фамилии искались при транскрипции. На грампластинках с записями различных форм джазоподобной музыки часто значилось лишь имя аранжировщика, что служило важным знаком: джазовое или джазоподобное произведение принципиально не имеет зафиксированного текста не только из-за импровизационного характера "чистых" джазовых форм. Даже totally йотированные партитуры крупных оркестров составлялись часто в одном экземпляре и принадлежали каждому конкретному коллективу, мало того, на протяжении существования оркестра одна и та же мелодия могла иметь разную аранжировку в зависимости не только от времени исполнения (так, "Tiger Rag" Н.ЛяРокка записывался оркестром Дж.Хилтона по крайней мере в двух аранжировках — 1929 и 1936 гг., в стилевом отношении различных), но и от места исполнения — концерт, танцзал, студия звукозаписи на грампластинки, киностудия. Сюда же относятся и такие метаморфозы имени автора, как обозначение вместо автора группы музыкантов (единичный случай — запись 1930 г. французским коллективом "Gregor et ses Gregoriennes" того же "Tiger Rag" под названием "Le rugissement du tigre", где на месте автора композиции стоят название (неполное) ансамбля под его руководством и имя французского аранжировщика славянского происхождения: "Dixieland, ат. Mogaveck"), сплошь и рядом встречающиеся (до сих пор) указания на фамилию составителя музыкального ревю вместо подлинного автора (бронвейский компилятор Г.Тьерни вместо аргентинца Сантигени в качестве автора пасодобля "For You, Rio Rita" и др.). Имя руководителя оркестра на европейских пластинках первой половины 20-х годов, как правило, не значилось; о составе оркестра и даже о солистах (не вокалистах) информация появилась только после войны, когда долгоиграющие диски стали выпускаться в «персональных» конвертах, на записях популярной "околоджазовой" музыки фамилии исполнителей не указывались. И хотя довольно часто такая практика вызывалась меркантильными интересами, связанными с авторскими правами музыкантов и издателей, такое "неупоминание" создателей джазовых форм роднило их с традицией примитива и фольклора.

Некоторые джазовые и протоджазовые формы обладали и стремлением к высокой музыкальной культуре, в описываемый период приобретавшим навязчивый характер. В 50-е годы в американской и почти одновременно европейской музыке рождается "третье течение", обусловленное экспериментами боперов и прогрессистов (вроде Ленни Тристане или Стэна Кентона), европеизированное языком джаза до такой степени, что многие исследователи отказывались видеть даже в формах далеко за пределами "третьего течения" подлинный, истинный джаз. Уже с 1924 г. музыканты начинают стремиться к "возвышению" джаза, к упрочению его позиций через "брачный союз джаза и симфонии". Имена Дж.Гершвина и Ф.Грофе в Америке, К.Ваиля и музыкантов его направления в Германии, Конст. Лэмберта и отчасти С.Хьюза, а также Реджинадда Форсайта в Великобритании связаны с этой идеей, захватившей в 20-е годы умы джазовых и академических музыкантов по обе стороны океана. Правда, первый эксперимент был неудачен, и с появлением свингового стиля в 1934-1935 гг. это течение постепенно увяло. Тем не менее в истории классической музыки остались такие сочинения, как "Рапсодия в стиле блюз" Гершвина и "Сюита Большого Каньона" Грофе, а в истории джаза — многочисленные записи разных стилей и художественного уровня — от "In a Mist" Байдербека до "Серенады богатой вдове" Форсайта, от зонтов Вайля-Брехта до "Liebestraum Fox Trot" Листа-Бэрджи на записи 1930 г., сделанной оркестром под управлением Пола Уайтмана, чье имя связано с рождением термина "симфоджаз". И

что говорить о количестве пластинок, мало имевших отношения как к джазу, так и к "симфонии", на которых значилось обозначение оркестра как "симфоджаз" на разных европейских языках — от итальянского до венгерского!

Итак, американский джаз характеризуется постоянным колебанием между фольклором и высокой культурой, что типично для художественного примитива. В этом специфика его природы. Джаз то возвращается к фольклору, то впитывает в себя элементы высокой культуры.

Если американский джаз мы относим к искусству примитива, то европейским джазовым формам скорее свойствен примитивизм. Перед тем как рассмотреть джазоподобную музыку в этом аспекте, скажем несколько слов об общекультурной ситуации эпохи, в которую джаз влился в европейское искусство, — именно с точки зрения отношения ее к художественному примитиву и примитивизму.

С начала XX в. интерес к искусству примитива во всех его сферах был чрезвычайно силен. Примитив — это ключевое слово европейской культуры тех лет. Ю.Тынянов однажды сказал, что знак примитива стоит над всей европейской культурой. Европейская культура как бы начала сомневаться в своих силах и занялась поисками новых художественных средств и идей. Интерес к примитиву сказался в науке, в интенсивных исследованиях первобытного мышления. Общество захватила идея сходства современного мышления и первобытного, аналогичности структуры сознания. Во многом интерес к примитивным формам искусства увязывался и с развитием психоанализа. Возникла идея о том, что духовное состояние общества, тенденция к возврату к "примитивному" состоянию умов, характерная для психоанализа, ищащего первичные истоки человеческого поведения и их отпечаток в культурных символах, параллельны интересу к искусству примитива.

Художники, писатели и музыканты в поисках новых форм и идей и стихийно, и осознанно обращались к примитивному искусству. "...Включение внеевропейских культур в орбиту творческих интересов французских мастеров стимулировало дальнейшее расширение эстетического диапазона изобразительного искусства Франции" (5, с. 127). Аналогичные процессы происходили и в других странах. Художников — именно они первыми дали толчок к освоению искусства примитива — занимало искусство ранних эпох, оно также интересовало исследователей. В первые два десятилетия XX в. вышли книги, устанавливающие новый характер истории искусства: европейское искусство благодаря введению "примитивного" материала переставало быть моноцентричным. Появились исследования искусства "экзотических", далеких стран, например Океании.

Конечно, примитивизм свойствен не только архаике, но и искусству других эпох, и в них начали открывать приметы примитива, о существовании которых ранее не подозревали. Искусство Средних веков, смешанные формы ученого и народного искусства более позднего времени, работы самодеятельных художников и поэтов также привлекли внимание художественного мира, и это было не впервые. Достаточно вспомнить назарейцев начала XIX в., которые предпочитали нормативным произведениям наивное искусство старонемецких и нидерландских мастеров.

Но для начала XX в. на первом месте стоит, конечно, архаическое искусство, которое вошло в моду (например, оно стало даже частью интерьера) и превратилось в один из источников вдохновения художников. Здесь можно отметить "открытие деревянных скульптур Камеруна, бронз Бенина, масок дикарей с островов Океании молодыми французскими "дикими", Пикассо и Дереном, Матиссом и Вламинком" (7, с. 113). Пикассо впоследствии назовет африканских идолов родными, свидетелями, а не образцами. Важными стали и путешествия таких художников, как П.Гоген, Э.Нольде, М.Пехштейн, в Океанию, откуда они привезли и новое чувство цвета, и новый стиль, и ощущение невероятной магической силы этого искусства. Весь европейский авангард явно тяготел к примитиву и декларировал это свое тяготение, как и кубизм, который стремился "разложить" на минимальные единицы свой язык: линия, куб, квадрат; кубофутуризм; супрематизм; экспрессионизм, один из теоретиков которого, В.Воррингер, предполагал, что должна произойти замена "субъективного произвола" художника на "нечто элементарное". "В тяготении к примитиву с его суггестивной силой Воррингер видел реакцию не только на бесформенную расплывчатость импрессионизма, но и на все предшествующее развитие искусства со времен Ренессанса..." (7, с. 112). Примечательно, что именно эпоха Ренессанса стала для многих критиков и теоретиков искусства

примитива своеобразной точкой отсчета. Характеризовался движением к примитиву и сюрреализм, который, по словам М. Бусева, тяготел к ритуально-мифологической основе творчества народов Океании, Африки и Америки. Экзистенциализм описывал чувства, приписываемые "примитивным" людям, которые полностью символизировали действительность. Г.Г.Поспелов в своей книге "Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов" (14) заметил постоянную потребность эпохи "художественного единения с примитивом", стремление "напитать сугубо персональное творчество живописцев века имперсональной мощью примитивных образов" (14, с. 33). Важно заметить, что движение к примитиву существовало не только в межвоенное двадцатилетие. Драматург Э.Ионеско однажды, например, сказал, что авангардного театра как такового не существует, а есть только возвращение к "примитивному", оригинальному театру, т.е. к обряду. В этом возвращении Э.Ионеско видел открытие фундаментальных моделей современного театрального искусства.

Очевидно, что, питаясь имперсональной мощью примитива, художники, писатели и музыканты создавали свое собственное содержание, свой комплекс художественных смыслов, который совершенно необязательно совпадал с тем, что предоставлял им в этом отношении художественный примитив; но они работали в его русле, в чем видятся также и возврат к мифу, "обращение к корням культуры, к временам синкретического единства всех форм выражения в ритуале и, как следствие, — открытие заново изначально заложенных, но еще не вполне реализованных единств между различными искусствами..." (1, с. 151). Кроме того, художники замечали явные совпадения своего нового языка и языка примитива, о чем свидетельствовали участники художественной группы "Мост" (1907-1910), возникшей на Морицбургском озере, где художественное переживание примитива решительно повлияло на стиль жизни художников, стремившихся перевести категории примитива в план реальности. Для художников стали очевидными и возможности общества адекватно воспринять примитивное искусство. Они видели его не только в памятниках, которые уже давно относили к примитиву. Они усмотрели его и в китче, который привлекал их наивностью, непосредственностью. Потому для них "первозданная дикость, восхитительная наивность, не замутненная рефлексией, объединяет как идолы дикарей, так и творения клейнмейстеров XVI в. или полуреальные картинки бидермейера, восхищавшие любителей искусства в начале века, произведения "наивов" и китчевые травести высокого искусства в массовой городской культуре" (7, с. 123).

Очевидно, что все вышесказанное касается высоких форм искусства, но тем не менее тенденции европейской культуры обратиться к первоначалам были очень сильны и, судя по всему, оказали влияние и на принятие джаза в круг европейской музыкальной культуры, тем более что в поисках "первоформ" искусство первых десятилетий XX в. постоянно обращалось к низовым формам. Например, чешские авангардисты противопоставляли джаз академической музыке, которую они называли мертвой музыкой концертов, не видя в ней подлинной свободы чувствования, мощной радости творчества. Им претило стремление передать на языке музыки философские размышления, они выступали против программности и излишней идеологизации этого искусства, находили они в академической музыке и порицаемый ими "акт аскезы". Авантюристы противопоставляли ее джазу, который стал для них выражением новой музыкальной эстетики под знаком примитива (21, с. 58). Так они оказались теоретиками процесса, происходившего в европейской музыке в 20-е годы. Таким образом, джаз, находящийся в кругу художественного примитива, оказался созвучным одной из важнейших тенденций искусства 20-х годов XX в. "Противопоставление "высокого" и "массового" искусства, резко обозначившееся в XIX в. (и продолжающееся в XX в. — Ф.С.), привело к резкому размежеванию "искусства для музеев" и широкого потока журнальной графики, бульварной литературы, кабаре, оперетты, полупрофессиональной продукции и художественного творчества дилетантов, всего этого потока художественной жизни, презрительно игнорировавшей художественной критикой, но тем не менее составлявшей не только тот фон, на котором выделялось профессиональное высокое искусство, но и его среду, непосредственно на него воздействовавшую" (7, с. 118).

Оказавшись в Европе, джаз, естественно, утратил многие свои характеристики: и в области звукоизвлечения, и импровизации, и ритмики. Он ослабил природу художественного примитива. Мы попытаемся проследить, какие же его черты были воспроизведены, что значительно расширит представления о европейских джазовых

формах. Отнюдь не все черты джаза как художественного примитива их характеризуют, но некоторые из них явно присутствуют, хотя бы потому, что европейские формы наследуют своему образцу. Уже одно это говорит в пользу их отнесения к формам примитива. Постараемся показать это поподробнее.

Говорить о связи джазоподобной музыки с ритуалом не приходится, но тем не менее она сохранила, воспроизвела и развила многие другие черты, которые роднят ее с примитивизмом. Среди них следует отметить тенденцию к мифологизации, которая сродни соотношению джаза с ритуалом. Эта тенденция также соотносит джазоподобную музыку с ее далекими истоками. Всякий культурный феномен постепенно набирает новые смыслы, которые ему изначально не были присущи, в результате чего он и занимает свое место в системе культуры. Попытка ввести джаз в современность, связать его с реалиями культуры недостаточно для того, чтобы он занял свое место, и музыкальные рецензенты и критики усиленно начали заниматься мифологизацией джаза, используя прежде всего пришедшие из Штатов легенды о его происхождении, тщательно выискивая любые намеки на "необычность", "таинственность" музыки, танца, очень близко подходя к проблемам связи этой музыки с ритуалом. Таким образом они стремились придать джазу не только новые смыслы, но и архаические.

К подобного рода попыткам примыкают вызванные интересом к проблемам джаза вообще и различного рода легенды о джазовых музыкантах. Остановимся на них подробнее, чтобы выявить, как в европейском культурном сознании мифологизировался джаз. Это необходимо для того, чтобы ввести его как историко-культурное явление в широкий контекст. П.Бернхардт, размышляя о характере джаза, увязывает его с ритуалом, хотя и не говорит об этом прямо, но зато заявляет о его оргиастичности (20, с. 26). Он же вспоминает о ритме космоса и выводит правила двух ритмов: космического, т.е. ритма природы, и ритма творческого, который организует все проявления духовной жизни. Эти ритмы, по мнению П.Бернхардта, различаются как мужское и женское начала. Космический ритм — это ритм женщины, который противопоставлен аполлоническому ритму мужчины, т.е. ритму творческому. Женщина естественным образом подчинена природному ритму, мужчина же вынужден создавать свой собственный ритм творческой работы. Этот ритм и лег в основу джаза. Естественно, что тема ритма вызывает образ ударника, который именуется волшебником, чародеем и оказывается наделенным функциями, сходными с функциями языческого божества. Ударник — "человек удивительных эффектов, чародей разнообразия и смущения. Его импровизаторская фантазия неограничена. Он представляет первозданный фактор музыкального... Он — бог грома и ливневых дождей. Он поднимает мертвых из могил и заставляет скелеты кружиться в ритме стена" (21, с. 62).

Возникали также мифологемы, свидетельствующие о стремлении определить связь джаза с архаическими началами. Так, появилась мифологема культурного героя, создателя искусств, которая беспрестанно варьировалась. П.Бернхардт остановился на мифологеме имени. Например, он в своем исследовании писал о том, что на 31-й Авеню в Чикаго публику якобы развлекал негр, чье имя звучало как Jasbo Brown. Оно и дало название джазу. Этот легендарный человек имел множество подражателей. П.Бернхардт сравнивает его со знаменитым итальянским клоуном Жилем, запечатленным самим Вагго. В этом сравнении видится стремление ввести новую музыку в русло культуры, а не оставить ее на обочине пути развития европейского искусства.

Мифологизировались представления не только о джазе в целом, о его создателях, но и об отдельных его ответвлениях, в первую очередь о танцах, уже хорошо известных в Европе. Так, в 1927 г. в моду в Америке вошел танец под названием блэкботтом, некоторое время спустя он оказался в Европе. Его необычное название немедленно потребовало объяснения, указания на его негритянское происхождение. Так на свет появилась легенда, в которой основное внимание уделялось связи музыки джаза с природой, и природа при этом воспринималась, соответственно, как органическая часть космоса, если не как сам космос. Примечательно, что в литературе о легкой музыке был прослежен путь этого танца в Европу таким образом, чтобы подчеркнуть его связь с негритянской музыкой. Танцевальная пара, Роберт Ли и Аннет Миллз, изучили этот танец в негритянских кварталах и вынесли его на сцену; в своей более "причесанной" форме он стал танцем салонов и танцзалов Америки, где воспринимался как "наследник" чарльстона. Эта же танцевальная пара непосредственно импортировала его в Европу,

однако более популярным он стал в исполнении мулатки Рут Бэйтон, которая также ассоциировалась с этим танцем, как и ее сестра по крови Жозефина Бэйкер ассоциировалась с чарльстоном. Музыку блэкботтома написали авторы, входившие в знаменитое трио композиторов и текстовиков: де Сильва, Браун и Хендerson. При перенесении на немецкую почву композитор Otto Штрански несколько изменил первое колено песни в соответствии с известной легендой, и изменение это было чрезвычайно примечательно — композитор ввел цитату из популярной песни "Лебединая река", ставшей к тому времени настоящим синонимом негритянского искусства. Тем самым он "гиперэкзотизировал" и без того оригинальную партитуру. Следует также заметить, что в версии, записанной танцевальным оркестром фирмы Одеон в 1927 г., блэкботтом идет в гораздо более медленном темпе, чем американские записи, что было удобнее для практического использования пластинки для сопровождения танца.

Итак, для мифологизации джазовой музыки было достаточно оснований, тем более что ее ответвление в Европе сохранило необходимые для этого черты. Правда, здесь уже нет процесса сотворчества, не образуется некий круг, объединяющий слушателей с исполнителями, но зато очевидна тенденция к анонимности, типичная для художественного примитива. Она была типична для европейских джазовых форм, поддерживалась слушателями, которые как бы не желали знать имя автора. Повторим еще раз: авторство джазовых произведений было относительным, так как музыка не несла в себе индивидуальных черт, тяготела к стереотипу, как и положено примитиву. (Напомним также, что до сих пор любители знают джаз по названиям произведений и именам исполнителей, но значительно реже по именам их авторов, что знаменательно.)

Джазовые композиции звучали на улицах европейских городов, этих перекрестках культуры, хотя, конечно, чаще они локализовались на закрытых сценических площадках — в танцевальных кафе и барах. Но акустическая среда города не могла не повлиять на джаз, что осознавалось и первыми его наблюдателями и слушателями. Не раз о нем вспоминали в одном ряду со «звуками улицы», и это не случайно, ибо в то время, когда джаз появился в Европе, искусство улицы, "фольклор улицы" привлекали внимание молодого поколения художников, поэтов, музыкантов. Они, например в Чехии, воспринимали джазовую музыку в неразрывной связи с другими формами развлечения в большом городе (21, с. 49). В их сознании, как показывает пример поэта И.Свободы, джаз и музыка улицы были однородными явлениями. Таким образом, и локус исполнения особенно не разнился с локусом исполнения американского образца.

Кроме того, джазовая европейская музыка была связана с фольклором; здесь, соответственно, речь идет не только о негритянском фольклоре, попытки обращения к которому делались неоднократно, но не непосредственно, а "из вторых рук". Джазоподобная музыка следовала своему образцу. Европейские джазовые формы легко взаимодействовали и с европейским фольклором, что придало им особую мобильность. Благодаря этому джаз свободно адаптировался в новой среде, где "свои" фольклорные пласти, принесенные переселенцами в Новый Свет, легко узнавались, а затем способствовали "приживанию" джаза на новой почве и формированию джазоподобной европейской музыки. Джаз как бы услышал ритм народных танцев, вбирая в себя и чешскую польку, и немецкие марши. Таким образом, связь с фольклором оказалась чрезвычайно продуктивной для джаза при его перемещении; это его свойство пригодилось ему в новых условиях, и он продолжал его усиливать и развивать, превращаясь в европейские джазовые формы, которые в какой-то момент сами начали себя вести подобно фольклору, что происходит с явлениями популярной культуры при совершенствовании средств массовой коммуникации (22, с. 200).

Обратившись к истории русского джаза, напомним блистательный пример того, как в сходных условиях рождается аналогичное по типу искусство. Известно, что Л.Утесов уверял, что джаз зародился в Одессе, имея в виду народные городские оркестры, действительно сплошь и рядом использовавшие фольклорную практику импровизации на популярные песни начала века. В этом парадоксальном, на первый взгляд, утверждении кроется доля правды. Одесса, как и США, — этнический конгломерат, естественно, иного масштаба, где свободно функционировали различные культурные формы. Здесь они также смешивались, порождая специфический музыкальный примитивизм. Так, одесские народные городские оркестры с их неожиданным составом, сплавом различных фольклорных элементов и музыки кабаре оказались типологически

сходными с американским джазом, что Л.Утесов явно осознал. Это и позволило ему сделать подобное утверждение. Заметим, что аналогичная ситуация наблюдается и в венгерской музыкальной культуре.

Одной из важнейших черт джаза, как и джазоподобных форм, является следование правилам эстетики тождества. Он формировался под знаком этой эстетики, которая определяет и многие большие стили в профессиональном искусстве. В XX в. эта эстетика распространена локально, и джаз — пример.

Элементарность — основа его формообразующих принципов, что роднит его с формами художественного примитива, которые никогда не стремились к усложненности. Европейская джазо-подобная музыка постоянно использует такой принцип музыкального языка, как вариативность, который, как известно, свойствен и мифологии, и фольклору.

Принцип повтора, на котором построены все джазовые мелодии, в ней доминирует. При этом повторность наблюдается сразу на нескольких уровнях формы: на уровне остинатных ритмических структур внутри одного музыкального предложения, на уровне повторения начальных мотивов предложения инутри периода повторного строения и при возвращении того же мотива во втором предложении репризы простой (песенной) двухчастной формы, наконец, при непременном воспроизведении всех этих внутренних повторов при повторении всего так называемого коруса из 32 тактов, как правило (на грампластинках 20-х годов с лимитированным звучанием), троекратном. Особенно явственно заметно это на самых ранних фонографических образцах европейских джазоподобных форм, зафиксированных в Польше и Венгрии.

Почти полное отсутствие даже выписанных импровизаций, многократное точное повторение замкнутых квадратных структур повторного строения приводили к тому, что диск грампластинки становился неким "молитвенным колесом" с написанными на нем афористическими заклинаниями. Показательны в этом отношении, к примеру, польские грамзаписи 1925-1926 гг., сделанные, по нашим данным, в Варшаве фирмой "Syrena Grand Record". Без всяких фактурных, мелодических и даже иногда оркестровочных изменений на протяжении двух с половиной минут в каждом случае звучат абсолютно идентичные 56-тактовые структуры (16+8+16+16), где в последних 32 тактах, как, например, в фокстроте З.Карасиньского "Chłopiec czy dziewczynka?", начальный хроматизированный интонационно мотив с прихотливой ритмикой повторяется в общей сложности восемь раз, при следующем воспроизведении всей формы в целом это количество удваивается (SGR 18215). В этой "навязчивости", маркированной также часто и повторением ключевой фразы песенного текста, и коренился (и коренится до сих пор) успех шлягера (ср. известный юмористический рассказ Марка Твена "Режьте билеты", где навязчивое действие модной песенки приводит героя рассказа к краху финансовому и к краху личной жизни). «Повторяемость элементов в условиях мифopoэтического сознания имела целью отчетливее подчеркнуть саму структуру и ее элементы, утверждая дискретное (как связанное с культурой) его торжество над непрерывным (как хаотических сил природы)" (18, с. 78). Однако, как мы можем убедиться, такие свойства джазоподобных форм очень во многом были на руку многочисленным европейским "шлягерма-херам", давая им власть над умами и кошельками многочисленных посетителей музыкальных магазинов. Вариативность, присущая за счет импровизационного характера джазу американскому, в ряде наиболее далеко стоящих от своего прототипа образцов (типа описанного выше польского примера) опять перерастала, таким образом, в повтор, явно архаизируя тем самым способ коммуникации между слушателем и музыкантами, вызывая в их сознании фольклорные образцы, не так давно (10-15 лет назад) уступившие место "новейшей танцевальной музыке".

Следует также заметить, что европейская джазовая музыка была, подобно примитиву, свободна от "твёрдых правил стиля, равно как и от "коллективной цензуры" фольклора" (17, с. 39). При этом она, не порвав связей с фольклором, создала прочные стереотипы, которые являются основной формой всякого фольклоризованного искусства. Европейская джазоподобная музыка была нацелена на сохранение стереотипов, которые, правда, постоянно "ломались" с изменением моды. "Отклонение от стереотипности в старом, "классическом" джазе, нарушение или разрушение системы правил и структурных штампов обычно воспринималось как неумение музыканта и автоматически влекло за

собой низкую оценку музыки... стереотипность исполнения не считалась недостатком" (2, с. 100).

Эстетика таждества особым образом выстраивает отношения автора и слушателя так, что последний вправе судить о музыке и о ее исполнении, так как он (потенциально) владеет нормой, т.е. знает, что и как нужно играть. Очень часто подобные отношения присущи архаическим формам искусства, например театральным; они повсеместно распространены в фольклоре, где эстетическое восприятие непременно включает в себя эффект узнавания. Следовательно, в этом аспекте джазоподобная музыка вновь не изменила своему образцу. Она также служила средством самовыражения некоей группы людей. Решительно во всех странах Центральной Европы этой общностью становились молодые левые интеллектуалы. Джаз и джазоподобные формы, а также тогдашний музыкальный авангард (в лице представителей "Молодой Германии", в первую очередь, Хинденита) были музыкой немецких "левых", сочувствующих коммунистам, и членов КПГ. Образовалось даже целое направление в немецкой музыке, шедшее на сознательный синтез "авангардных" элементов ("расширенная тональность", квартовые аккорды, непропорциональная ритмика) и джазовых форм. Записи 1928-1932 гг. музыки Х.Айслера, К.Вайля, Фр.Холлендера и других свидетельствуют о силе этой тенденции. Отчасти такой "левый" художественный идеал сложился как противовес идеалу культурной политики нацистской партии и ее адептов, выбравших в качестве "правильной" музыки фольклор и Ватера. Этого и следовало ожидать от искусства, образцом которого стал находящийся в кругу искусства художественного примитива американский джаз. Несмотря на оказанное на первых порах сопротивление, джазовая музыка в Европе начала обладать значительной витальной силой, в чем также наследовала американскому джазу. Ее эстетическая и внеэстетическая функции оказались неразрывно связаны и потому сохранили сродство с американским джазом, который, будучи искусством примитива, прошел этап развития, когда функция искусства является осью, вокруг которой складывается его структурная основа.

Можно утверждать, что динамичность европейской джазоподобной музыки при сохраняющейся устойчивости ее структуры и, следовательно, узнаваемости, открытость ее ко всем влияниям, мобильность, способность перемещаться с одного уровня культуры на другой — также следствия ее последовательной связи с образцом. Таким образом, и в этом отношении оказывается не утраченной включенность в круг примитивных форм искусства. (Искусство словесного художественного примитива развивалось в основном в блюзе.)

Итак, исполнители джаза в Европе и первые авторы джазоподобной музыки проникли в суть природы художественного примитива и во многом сумели не только заимствовать, но и воспроизвести его особенности, что осознавалось первыми исследователями джаза, например П.Бернхардтом. Хотя, конечно, никак нельзя говорить о полном наборе признаков художественного примитива в европейских джазовых формах — они воспроизвели и усвоили только некоторые его черты и, конечно, не с той долей интенсивности. Отказ от других черт, как и трансформация усвоенных, адаптированных, — знак отношения с образцом, влияния местных традиций и всего музыкального контекста, в который вошел джаз, попав в страны Европы.

В Европе сложилась в некотором роде парадоксальная ситуация: как художественный примитив здесь воспринимался американский джаз, который функционировал в высоком слое культуры, и это было естественно: совпали природа джаза и тяготение высокого искусства к примитиву. Напомним, что о его стихийности, дикости сразу заговорили музыкальные критики и журналисты в Австрии и Германии. В его аутентичной сфере бытования, т.е. в музыкальной культуре нижнего и срединного слоя культуры, джаз, перейдя за счет утраты ряда признаков в джазоподобные формы, лишился черт, связывающих его с архаикой (за исключением описанных выше случаев перерастания вариативности в чистый, фольклорно-архетипический повтор). В джазо-подобных формах не видели ничего магического, никаких особых витальных сил. Зато он начал функционировать наряду с другими видами легкой музыки и развиваться самостоятельно, что стало причиной и основой не только создания его собственного музыкальною языка, но также и перемещения его из круга художественного примитива в круг начавших усиленно развиваться форм примитивизма.

Джазоподобная музыка не только взаимодействовала с местным фольклором, но и вступала в отношения с другими видами искусств, в первую очередь с танцем,

которому, можно сказать, охотно и легко подчинилась. Можно утверждать, что джазоподобной музыкой завладела массовая культура, превратив его в песенно-танцевальную музыку, которая функционировала как на низовом и срединном уровнях, так и на высоком. Примечательно, что вообще танцевальную музыку тех лет очень часто (но далеко не всегда) называли джазом, хотя чаще всего это была музыка, приспособленная для танца и сохраняющая лишь некоторые джазовые приметы (21, с. 49). Образовались качественно новые отношения джазоподобной музыки с театром: она входила в различные жанры все более завоевающего свои права музыкального театра, ее можно было услышать в музыкальных ревю, в мюзик-холлах. Как писал чешский поэт В.Незвал, и вхождение джазовой музыки в театр, и танцевальная музыка, которая воспринималась как джазовая, вызывали одинаковый энтузиазм. Вдобавок они были неразрывно связаны в культурном сознании эпохи. Так джаз, превратившись в Европе в джазоподобную музыку, уже в адаптированном, измененном виде совершил еще ряд перемещений по вертикали, распространился по горизонтали нового для него культурного пространства и одновременно из искусства художественного примитива превратился в искусство примитивизма.

Рассматривая формы художественного примитива и примитивизма в связи с джазом и джазоподобной музыкой, обратим также внимание на тот факт, что они существовали в оппозиции таким формам, которые явно стремились отойти от своих корней. Речь идет о так называемом джазе *sophisticated*. В нем не просматривается тенденция воспроизвести архаические структуры, но зато очевидно стремление к освоению музыкального языка позднего романтизма и модерна; именно освоения, а не повторения или калькирования. Обращения к этим художественным стилям естественны для Европы, где они были востребованы долгое время и ставились в культурном сознании выше джаза. Тем не менее при всей увлеченности академических композиторов джазом Европа не дала своего аналога Пола Уайтмана или Реджинальда Форсайта. Характерным, однако, этот процесс слияния профессиональной музыкальной культуры с джазовой был в Англии и отчасти во Франции, о чем свидетельствуют, увы, тоже немногочисленные грамзаписи наподобие "Repeal the Blues" или "By a Shelter of a Shower" студийного ("His Master's Voice") танцевального оркестра Р.Нобла, почти все записи оркестра Р.Форсайта (например, "A Garden Weed" 1935 г. для компании "Columbia") и неожиданные подчас аранжировки стандартизовавших в известной мере свой стиль оркестров вроде Г.Холла, Л.Стоуна, Р.Фокса и им подобных. Во многом ли объяснялось особой ролью джаза в Великобритании, рассмотрение чего не входит в рамки нашей статьи. После гастролей британских музыкантов и, конечно же, приезда самого Пола Уайтмана в Европу в 1926 г. в немецкой, к примеру, музыкальной среде это направление, названное самим Уайтманом "симподжаз", было хорошо известно, служило предметом бурного обсуждения в музыкальной и околодумыкальной периодике и входило в противопоставление с джазоподобной музыкой как явлением примитивизма. Подлинный же американский традиционный джаз в очередной раз остался во многом за пределами этого обсуждения.

Таким образом, можно утверждать, что европейская джазовая музыка «не набрала» достаточного числа черт, чтобы отнести ее к искусству художественного примитива, и что она вошла в контекст такого явления, как примитивизм, отличающегося от собственно художественного примитива тем, что он сознательно имитирует его черты, но не достигает его подлинных архаических глубин и обрядовых истоков и, конечно, сложности музыкального языка. Это и понятно — адаптация любого художественного явления на новой почве всегда требует времени. И, несмотря на значительное ускорение процессов трансформации жанровых и стилевых структур во всех искусствах в первой трети XX в., 10-15 лет все же недостаточно для полного и окончательного освоения джазового языка. Тем более далеко было до создания оригинальных европейских форм джаза, имеющих большую художественную ценность, чем большинство образцов творчества европейских музыкантов в области джазовых форм в 1919-1933 гг. Это, конечно, не означает того, что эта музыка не стала органичной частью музыкальной культуры Европы 20-х годов. Более того, в XX в. она «стала первым универсальным "lingua franca" музыкальной истории» (22, с. 202).

Список литературы

1. Адаменко К. Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве. Границы проблемы. - М., 1992. — С. 149-169.
2. Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. - М., 1987. - С. 96-113.
3. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре // Там же — С. 80-95.
4. Богемская К. Введение // Примитив в искусстве. Границы проблемы. - М., 1992. - С. 7-17.
5. Бусев М. Примитивизм во французском изобразительном искусстве конца XIX — начала XX века. Поль Гоген // Там же. — С. 126 -145.
6. Гамзатова П. Традиционная культура и рок: опыт сравнительного анализа // Там же. - С. 207-225.
7. Дмитриева М. "Природа природствующая и природа оприроденная" // Там же. - С. 111-125.
8. Евзлин М. Космогония и ритуал. — М., 1993. — 337 с.
9. Конен В. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры. - М., 1965. - 523с.
10. Кофман А. О специфике отношений креольского фольклора с литературой // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. — М., 1993. -С. 14-43.
11. Кряжева И. Городской музыкальный фольклор: некоторые особенности становления и современного развития (На материале Аргентины и Кубы) //Там же. - С. 80-120.
12. Кузнецов Э.Д. Искусство Нико Пироманашвили как явление "третьей культуры" // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. - М., 1983. - С. 105-131.
13. Овчинников Е. История джаза. — М., 1994. — Вып. 1. — 239с.
14. Поспелов Г.Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. - М., 1990. - 268с.
15. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М., 1983. - С. 6-27.
16. Румянцев С. Уличное звукотворчество и проблема примитива в музыке // Примитив в искусстве: Границы проблемы. — М., 1992. — С. 191-204.
17. Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М. 1983. — С. 29-42.
18. Топоров В.Н. Происхождение некоторых поэтических символов: Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. — М., 1972. — С. 77-105.
19. Эшпай А. От фольклора - к своему слову // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. - М., 1987. - С. 57-60.
20. Bernhardt P. Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. — München, 1927. - 111 S.
21. Popelka I., Devetsi I. Teige a jazz // Tanecni hudba a jazz. 1968-69. - Praha; Bratislava, 1968. - S. 49-65.
22. Schmidt — Joos S. Koexitence nebo Integrace // Tanecni hudba a Jazz. 1968-69. — Praha; Bratislava, 1968. - S. 195 -206.