

На правах рукописи



КОРНЕВ Петр Казимирович

Джаз в культурном пространстве XX века

24.00.01 – теория и история культуры

**Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии**

21 МАЙ 2009

**Санкт-Петербург
2009**

Работа выполнена на кафедре музыкального искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Научный руководитель –	доктор культурологии, и. о. профессора Е. Л. Рыбакова
Официальные оппоненты:	И. А. Богданов, доктор искусствоведения, профессор И. И. Травин, кандидат философских наук, доцент
Ведущая организация –	Санкт-Петербургский государственный университет

Защита состоится «16» июня 2009 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.019.01 в Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств по адресу:

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Автореферат разослан « » мая 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор культурологии, профессор



В. Д. Лелеко

Актуальность исследования. В мировой художественной культуре джаз на протяжении XX века вызывал огромное количество споров и дискуссий. Для лучшего понимания и адекватного восприятия специфики места, роли и значения музыки в культуре современности необходимо исследовать становление и развитие джаза, который стал принципиально новым явлением не только в музыке, но в духовной жизни нескольких поколений. Джаз повлиял на становление новой художественной реальности в культуре XX века.

В многочисленных справочных, энциклопедических изданиях, в критической литературе о джазе традиционно выделяют два этапа: эру свинга (конец 20-х – начало 40-х) и становление модерн-джаза (середина 40-х – 50-е годы), а также приводятся биографические данные о каждом исполнителе-пианисте. Но мы не встретим в этих книгах ни сравнительных характеристик, ни культурологического анализа. Однако главное состоит в том, что одно из генетических ядер джаза находится в двадцатилетии (1930–1949). В связи с тем, что в современном джазовом искусстве мы наблюдаем баланс между «вчерашними» и «сегодняшними» особенностями исполнительства, возникла необходимость изучить последовательность развития джаза в первой половине XX века, в частности, период 30–40-х годов. В эти годы происходит совершенствование трех стилей джаза – страйда, свинга и би-бопа, что дает возможность говорить о профессионализации джаза, о формировании к концу 40-х годов специальной слушательской элитарной аудитории.

К концу 40-х годов XX столетия джаз становится неотъемлемой частью мировой культуры, воздействуя на академическую музыку, литературу, живопись, кино, хореографию, обогащая выразительные средства танца и выдвигая на вершины этого искусства талантливых исполнителей и хореографов. Волна мирового интереса к джазово-танцевальной музыке (гибридному джазу) необычайно развивала индустрию грамзаписи, способствовала появлению художников-оформителей пластинок, сценографов, художников по костюмам.

В многочисленных исследованиях, посвященных стилистике джазовой музыки, традиционно рассматривается период 20–30-х годов, а далее исследуется джаз 40–50-х. Важнейший период – 30–40-е годы оказался лакуной в исследовательских трудах. Насыщенность изменениями двадцатилетия (30–40-х) является основным фактором для кажущегося «не-смещения» стилей, находящихся по обе стороны этого временного «разлома». Рассматриваемое двадцатилетие специально не исследовалось как период в истории художественной культуры, в котором были заложены основы стилей и течений, ставших ориентиром музыкальной культуры XX–XXI веков, а также как переломный момент в эволюции джаза из явления массовой культуры в элитарное искусство. Следует также отметить, что изучение джаза, стилистики и культуры исполнения и восприятия джазовой музыки необходимо для создания наиболее полного представления о культуре современности.

Степень разработанности проблемы. К настоящему времени сложилась определенная традиция в изучении культурного музыкального наследия, вклю-

чающего стилистику джазовой музыки рассматриваемого периода. Базой исследования явился материал, накопленный в области культурологии, социологии, социальной психологии, музыковедения, а также исследования факторологического характера, освещающие историографию вопроса. Важными для изучения оказались труды С. Н. Иконниковой по истории культуры и перспективах развития культуры, В. П. Большакова о смысле культуры, ее развитии, о культурных ценностях, В. Д. Лелеко, посвященные эстетике и культуре повседневности, труды С. Т. Махлиной по искусствоведению и семиотике культуры, Н. Н. Суворова об элитарном и массовом сознании, о культуре постмодернизма, Г. В. Скотниковой о художественных стилях и культурной преемственности, И. И. Травина о социологии города и образа жизни, в которых анализируются особенности и структура современной художественной культуры, роль искусства в культуре определенной эпохи. В трудах зарубежных ученых Дж. Ньютона, С. Финкельстайна, Фр. Бержеро рассматриваются проблемы преемственности поколений, особенности различных субкультур, отличных от культуры общества, развития и становления нового музыкального искусства в мировой культуре.

Исследованиям художественной деятельности посвящены труды М. С. Кагана, Ю. У. Фохта-Бабушкина, Н. А. Хренова. Искусство джаза рассматривается в зарубежных работах Л. Физера, Дж. Л. Коллиера. Основные этапы развития джаза периодов 20–30-х годов и 40–50-х гг. исследованы Дж. Э. Хассэ и дальнейшее более детальное изучение творческого процесса в становлении джаза было осуществлено Дж. Саймоном, Д. Кларком. Весьма значительными для осмысления «эры свинга» и модерн-джаза представляются публикации Дж. Хэммонда, У. Конновера, Дж. Глэйзера в периодических изданиях 30–40-х годов: журналах «Метроном» и «Даун-бит».

В изучение джаза внесли весомый вклад труды отечественных ученых: Е. С. Барбана, А. Н. Баташова, Г. С. Васюточкина, Ю. Т. Верменича, В. Д. Конен, В. С. Мысовского, Е. Л. Рыбаковой, В. Б. Фейертага. Из публикаций зарубежных авторов особого внимания заслуживают И. Вассерберг, Т. Леманн, в которых подробно рассмотрены история, исполнители и элементы джаза, а также изданные в 1970–1980-е годы на русском языке книги Ю. Панасье, У. Саржента. Проблемам джазовой импровизации, эволюции гармонического языка джаза посвящены работы И. М. Бриля, Ю. Н. Чугунова, которые изданы в последней трети XX века. Начиная с 1990-х годов в России было защищено свыше 20 диссертационных исследований, посвященных джазовой музыке. Были исследованы проблемы музыкального языка Д. Брубeka (А. Р. Галицкий), импровизация и композиция в джазе (Ю. Г. Кинус), теоретические проблемы стиля в джазовой музыке (О. Н. Коваленко), феномен импровизации в джазе (Д. Р. Лившиц), влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первой половины XX века (М. В. Матюхина), джаз – как социокультурный феномен (Ф. М. Шак); проблемы модерн-джаз танца в системе хореографического воспитания актеров рассмотрены в работе В. Ю. Ники-

тина. Проблемы стилиобразования, гармонии рассмотрены в работах «Джазовый свинг» И. В. Юрченко и в диссертации А. Н. Фишера «Гармония в афроамериканском джазе периода стилиевой модуляции – от свинга к би-бопу». Большой фактический материал, соответствующий времени понимания и уровню развития джаза, содержится в отечественных изданиях справочно-энциклопедического характера.

В одном из фундаментальных справочных изданий «Оксфордская энциклопедия джаза» (2000) дается подробное описание всех исторических периодов джаза, стилей, направлений, творчество инструменталистов, вокалистов, освещены особенности джазовой сцены, распространение джаза в различных странах. Ряд глав в «Оксфордской энциклопедии джаза» отведены 20–30-м годам, и далее 40–50-м годам, в то же время 30–40-е годы, представлены недостаточно: так, например, отсутствуют сравнительные характеристики джазовых пианистах этого периода.

При всей обширности материалов о джазе изучаемого периода, практически нет исследований, посвященных культурологическому анализу стилистических особенностей джазового исполнительства в контексте эпохи, а также субкультуры джаза.

Объектом исследования является искусство джаза в культуре XX века.

Предмет исследования – специфика и социокультурное значение джаза 30–40-х годов XX века.

Цель работы: исследование специфики и социокультурного значения джаза 30–40-х годов в культурном пространстве XX века.

Для того, чтобы достичь этой цели, необходимо решить следующие исследовательские задачи:

- рассмотреть историю, особенности джаза, в контексте динамики культурного пространства XX века;
- выявить причины и условия, вследствие которых джаз трансформировался из явления массовой культуры в элитарное искусство;
- ввести в научный оборот понятие субкультуры джаза; определить круг использования знаков и символов, терминов субкультуры джаза;
- выявить истоки возникновения новых стилей и течений: страйд, свинг, би-боп в 30–40-е годы XX века;
- обосновать значимость творческих достижений джазовых музыкантов, и в частности, пианистов, в 1930–1940-е годы для мировой художественной культуры;
- охарактеризовать джаз 30–40-х годов как фактор, повлиявший на формирование современной художественной культуры.

Теоретической основой диссертационного исследования является комплексный культурологический подход к феномену джаза. Он позволяет систематизировать информацию, накопленную социологией, историей культуры, музыковедением, семиотикой и на этой основе определить место джаза в мировой художественной культуре. Для решения поставленных задач были использованы

следующие методы: интегративный, предполагающий применение материалов и результатов исследований комплекса гуманитарных дисциплин; системный анализ, позволяющий выявить структурные взаимосвязи стилистических разнонаправленных течений в джазе; компаративистский метод, способствующий рассмотрению джазовых композиций в контексте художественной культуры.

Научная новизна исследования

– определен круг внешних и внутренних условий эволюции джаза в культурном пространстве XX века; выявлена специфика джаза первой половины XX века, составившего основу не только всей популярной музыки, но также и новых, сложных художественно-музыкальных форм (джазовый театр, художественные фильмы с джазовой музыкой, джаз-балет, кинодокументалистика джаза, концерты джазовой музыки в престижных концертных залах, фестивали, шоу-программы, дизайн пластинок и плакатов, выставки джазовых музыкантов – художников, литература о джазе, концертный джаз – джазовая музыка, написанная в классических формах (сюиты, концерты);

– выделена роль джаза как важнейшей составляющей городской культуры 30–40-х годов (муниципальные танцевальные площадки, уличные шествия и выступления, сеть ресторанов и кафе, закрытые джазовые клубы);

– джаз 30–40-х годов охарактеризован как музыкальный феномен, во многом определивший черты современной элитарной и массовой культуры, индустрии развлечений, кино и фотоискусства, танца, моды, культуры повседневности;

– введено в научный оборот понятие субкультуры джаза, выявлены критерии и признаки данного социального явления; определен круг использования вербальных терминов и невербальных символов и знаков субкультуры джаза;

– определено своеобразие джаза 30–40-х годов, исследованы особенности фортепианного джаза (страйда, свинга, би-бопа), новаторства исполнителей, оказавшие воздействие на формирование музыкального языка современной культуры;

– обоснована значимость творческих достижений джазовых музыкантов, составлена оригинальная схема-таблица творческой деятельности ведущих джазовых пианистов, определивших развитие основных течений джаза 1930–1940-е годы.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Джаз в культурном пространстве XX века развивался в двух направлениях. Первое развивалось в русле коммерческой индустрии развлечений, внутри которой джаз существует и сегодня; второе направление – как самостоятельное искусство, независимое от коммерческой популярной музыки. Эти два направления позволили определить путь развития джаза от явления массовой культуры к элитарному искусству.

2. В первой половине XX века джаз входит в круг интересов почти всех социальных слоев общества. В 30–40-е годы джаз окончательно утвердился в качестве одной из важнейших составляющих городской культуры.

3. Рассмотрение джаза как специфической субкультуры основывается на наличии специальной терминологии, особенностях сценических костюмов, стилей одежды, обуви, аксессуаров, дизайне джазовых афиш, конвертов грампластинки, своеобразии вербальной и невербальной коммуникации в джазе.

4. Джаз 1930–1940-х годов оказал серьезное воздействие на творчество художников, писателей, драматургов, поэтов и на формирование музыкального языка современной культуры, в том числе повседневной и праздничной. На основе джаза произошло рождение и становление джаз-танца, стэпа, мюзикла, новых форм киноиндустрии.

5. 30–40-е годы XX века – это время рождения новых стилей джазовой музыки: страйда, свинга и би-бопа. Усложнение гармонического языка, технических приемов, аранжировок, совершенствование исполнительского мастерства приводит к эволюции джаза и оказывает влияние на развитие джазового искусства в последующие десятилетия.

6. Весьма существенной является роль исполнительского мастерства, личностей пианистов в стилевых изменениях джаза и последовательной смене джазовых стилей исследуемого периода: страйда – Дж. П. Джонсон, Л. Смит, Ф. Уоллер, свинга – А. Тэйтум, Т. Уилсон, Дж. Стэйси к би-бопу – Т. Монк, Б. Пауэлл, Э. Хэйг.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Материалы диссертационного исследования и полученные результаты позволяют расширить знания о развитии художественной культуры XX века. В работе прослеживается переход от массовых зрелищно-танцевальных выступлений перед многотысячной толпой к элитарной музыке, которая может звучать для нескольких десятков человек, оставаясь успешной и завершенной. Раздел, посвященный характеристикам стилистических особенностей страйда, свинга и би-бопа позволяет рассмотреть весь комплекс новых сравнительно-аналитических работ о джазовых исполнителях по десятилетиям и по этапному движению к музыке и культуре современности.

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в преподавании вузовских курсов «история культуры», «эстетика джаза», «выдающиеся исполнители в джазе».

Апробация работы состоялась в докладах на межвузовских и международных научных конференциях «Современные проблемы исследования культуры» (Санкт-Петербург, апрель 2007), в Баварской музыкальной академии (г. Марктобердорф, октябрь 2007), «Парадигмы культуры XXI века в исследованиях молодых ученых» (Санкт-Петербург, апрель 2008), в Баварской музыкальной академии (г. Марктобердорф, октябрь 2008). Материалы диссертации использованы автором при чтении курса «Выдающиеся исполнители в джазе» на кафедре музыкального искусства эстрады СПбГУКИ. Текст диссертации обсуждался на заседаниях кафедры музыкального искусства эстрады и кафедры теории и истории культуры СПбГУКИ.

Структура работы. Исследование состоит из введения, двух глав, шести параграфов, заключения, приложения, библиографического списка.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во «**Введении**» обоснована актуальность избранной темы, степень разработанности темы, определены объект, предмет, цель и задачи исследования; теоретические основы и методы исследования; выявлена научная новизна, определена теоретическая и практическая значимость, приведены сведения по апробации работы.

Первая глава «Искусство джаза: от массового к элитарному» состоит из трех параграфов.

Новое музыкальное искусство развивалось в двух направлениях: в русле индустрии развлечений, внутри которой оно совершенствуется и сегодня; и как самостоятельное искусство, независимое от коммерческой популярной музыки. Джаз второй половины 40-х годов XX века, проявляясь как элитарное искусство, обладал рядом важных особенностей, в том числе: индивидуальностью норм, принципов и форм поведения членов элитарного сообщества, становящихся тем самым уникальными; использованием субъективной, индивидуально-творческой интерпретации привычного; созданием нарочито усложненной культурной семантики, требующей от слушателя специальной подготовки. Проблемой культуры является не раздвоение ее на «массовую» и «элитарную», а их взаимоотношения. Сегодня, когда джаз практически стал элитарным искусством, элементы джазовой музыки могут иметь место и в продуктах интернациональной массовой культуры.

В первом параграфе «*Развитие джаза в первой половине XX века*» рассматривается мир культуры начала XX века, в котором возникали новые художественные направления и течения. Возникший в конце XIX века импрессионизм в живописи, авангардизм в музыке, модернизм в архитектуре и новая музыка завоевывали симпатии публики.

Далее показано создание культурных и музыкальных традиций переселенцами из Старого света и Африки, положивших основу истории джаза. Европейское влияние сказалось в использовании гармонической системы, системы нотации, набора используемых инструментов, привнесении композиционных форм. Новый Орлеан становится городом, в котором джаз рождается и получает свое развитие, чему способствуют прозрачные культурные границы, предоставляющие множество возможностей для мультикультурного обмена. С конца XVIII столетия существовала традиция, по которой в выходные дни и в религиозные праздники рабы и свободные люди всех цветов кожи стекались к площади Конго, где африканцы танцевали, и создавали невиданную доселе музыку. Утверждению джаза также способствовали: жизнеспособная музыкальная культура, объединяющая любовь горожан к оперным ариям, французским салонным песням, итальянским, немецким, мексиканским и кубинским мелодиям; увлечение танцами, так как танец был самым доступным и распространенным развлечением без расовых границ и классов; культивирование приятного препо-

вождения времени: танцы, кабаре, спортивные встречи, экскурсии и везде джаз присутствовал как неотъемлемый участник; господство духовых оркестров, участие в которых постепенно становилось прерогативой негритянских музыкантов, а пьесы, исполняемые на свадьбах, похоронах или танцах способствовали формированию будущего джазового репертуара.

Далее в параграфе проанализированы критические и исследовательские труды европейских и американских авторов, изданные в период 30–40-х годов. Многие выводы и наблюдения авторов остаются актуальными и сегодня. Подчеркнута роль фортепиано как инструмента, который в силу своих широчайших возможностей «притягивал» к себе самых разносторонних музыкантов. В этот период: свинговые оркестры набирают силу (конец 20-х гг.) – наступает «золотая эра» свинга (30-е гг. – начало 40-х годов), а к середине 40-х гг. – эра свинга идет на спад; до конца 30-х годов издаются граммофонные пластинки выдающихся пианистов: Т. Ф. Уоллера, Д. Р. Моргана, Д. П. Джонсона, У. Л. Смита и других мастеров «stride-piano» стиля, появляются новые имена; Д. Янси, М. Л. Льюис, А. Аммонс, П. Джонсон – плеяда пианистов-исполнителей успешно популяризирует «буги-вуги». Несомненно, исполнители конца 30-х – начала 40-х гг. концентрируют в своём искусстве все достижения эры свинга, а отдельные музыканты подают идеи новой плеяде исполнителей. Расширение пределов использования каждого инструмента и усложнение исполнительства приобретает утонченность, изысканность общего звучания, разрабатывается техника исполнения более высокого уровня. Серьезным шагом в развитии джаза, популяризации лучших исполнителей явился цикл концертов «Jazz at the Philharmonic» или сокращенно «JATP». В 1944 году эта идея была придумана и успешно воплощена джазовым импресарио Норманом Гранцем. Музыка, которая еще совсем недавно служила «опорой» для танцев переходит в разряд концертной и ее нужно «уметь» слушать. Здесь мы вновь видим возникновение черт элитарной культуры.

Во втором параграфе «Особенности джазовой культуры» рассматривается становление джаза, обсуждаемое теоретиками и исследователями. Джаз называли и «примитивом», и «варварским». В параграфе исследуются различные точки зрения на происхождение джаза. Культура негритянского народа приняла такую форму самовыражения, которая стала частью быта в условиях американской жизни.

К особенностям джаза относится оригинальный характер звучания инструментов. Появилась общая музыка для танцев и парадов, в которой каждый инструмент имел свой «голос». Ансамблевое «переплетение» мелодических линий инструментов позже назвали «ново-орлеанской музыкой» по месту ее рождения. Первый и важнейший инструмент в джазе – это человеческий голос. Каждый незаурядный вокалист создает персональный стиль. Ударные и перкуссия восходят к «африканской» музыке, однако, джазовая игра на этих инструментах отличается от традиций «африканского» исполнения. Новыми чертами джазовых ударных стали неожиданность, ребячливость, серьезно-

комический дух, эффекты – остановки, внезапная тишина, возвращение к ритму. Джазовые ударные, в конечном счете, ансамблевый инструмент. Другие инструменты ритм-секции – банджо, гитара, фортепиано и контрабас широко используют две роли: индивидуальную и ансамблевую. Труба (корнет) становится лидирующим инструментом еще со времен «марширующих» новоорлеанских оркестров. Другим важным инструментом был тромбон. Кларнет был инструментом-«виртуозом» новоорлеанской музыки. Саксофон, лишь немного фигурировавший в новоорлеанской музыке, признание и популярность обретает в эру больших оркестров. Роль фортепиано в истории музыки огромна. В джазе найдены три подхода к звуку этого инструмента. Первый – строится на великолепной звучности, ударной интенсивности, использовании громких диссонансов; второй подход – также «ударное» фортепиано, но с подчеркиванием чистых интервалов; и третий – использование продолженных нот и аккордов. Выдающиеся исполнители рэгтайма и пьес в этом стиле были пианисты, получившие профессиональное образование (Д. Р. Мортон, Л. Хардин). Они привнесли в джаз многое из мировой музыкальной культуры. Новоорлеанский джаз принял разнообразные очертания, потому что музыка выполняла много социальных и общественных ролей в городской культуре. От рэгтаймов инструментальный джаз получил виртуозность, которой недоставало в народном блюзе. Манера поведения исполнителей резко отличалась от сдержанной, классической – крики, пение, претенциозная одежда становятся неотъемлемыми чертами исполнителей раннего джаза. Многие из того, что есть в музыке сегодняшнего дня было в «зародыше» в новоорлеанской музыке. Эта музыка дала миру таких музыкантов-творцов как Дж. К. Оливера, Д. Р. Мортон, Л. Армстронг. Распространению джаза способствовало закрытие Сторивилла, части Нового Орлеана, в 1917 году. Движение джазовых музыкантов на Север позволило этой музыке стать достоянием всей Америки: негров и белых, Восточного и Западного побережья. Джазовая музыка не только оказала сильное воздействие на популярную и коммерческую музыку, но и обрела черты сложного художественно-музыкального искусства, становясь неотъемлемой частью современной культуры.

Новая музыка включала в себя все, что называется джазом, в том числе и различные его интерпретации. По мнению английского исследователя Ф. Ньютона, музыка, которую слушали средние американцы и европейцы с 1917 по 1935 год, можно назвать гибридным джазом. И она составляла примерно 97% от музыки, которая слушалась под маркой джаза. Джазовые исполнители стремились добиться более серьезного отношения к их творчеству. Благодаря моде на все американское, гибридный джаз распространялся всюду с космической скоростью. И после кризиса 1929-1935 годов джаз восстановил свою популярность. Одновременно с тенденцией новой музыки к серьезности, поп-музыка почти полностью адаптировала негритянскую инструментальную технику и аранжировки, используя название «свинг». Интернациональность, массовость джаза придавала ему коммерческий характер. Однако джазу был при-

сущ мощный дух профессионального соперничества, который заставлял искать новые пути. На протяжении своей истории джаз доказал, что подлинная музыка в XX столетии может избежать потери художественных качеств, устанавливая контакт с публикой. Джаз выработал свой собственный язык и традиции.

Феноменологическая установка нацелена на раскрытие того, как джаз представлен нам, существует для нас. И, конечно же, джаз это музыка исполнителей, подчиненная индивидуальности музыканта. Искусство джаза – одно из значимых средств воспитания культуры вообще и эстетической культуры, в частности. Самые яркие джазовые музыканты обладали способностью расположить публику к себе, и вызывали широкий спектр положительных эмоций. Этим музыкантов можно отнести к особой группе людей, отличающейся высокой коммуникабельностью, поскольку в джазе духовное становится зримым, слышимым и желаемым.

В **третьем параграфе «Субкультура джаза»** рассматривается бытование джаза в социуме.

Социальные изменения в жизни американцев начинают проявляться к началу 30-х годов. Старательный труд они успешно сочетают с вечерним отдыхом. Эти изменения привели к развитию новых учреждений – танцевальных залов, кабаре, церемонных ресторанов, ночных клубов. В районах Нью-Йорка с сомнительной репутацией, в местах обитания богемы в Сан-Франциско (Barbary Coast) и негритянских гетто всегда существовали неофициальные увеселительные заведения. Ночные клубы выросли из этих первых залов для танцев и кабаре. Клубы, расплодившиеся после Первой мировой войны больше всего напоминали мюзик-холлы. Развитию клубов и распространению джаза помог и запрет на распитие спиртных напитков в США, который продолжался с 1920 до 1933 года. Эти салуны для нелегальной продажи спиртного (по англ. – «speakeasies») оборудовались огромными барами, множеством зеркал, большими комнатами, заставленными столами. Росту популярности «speakeasies» способствовали: хорошая кухня, танцевальная площадка и музыкальное представление. Многие из посетителей этих заведений считали джаз отличной добавкой к такому «отдыху». После отмены запрета на протяжении десятилетия (с 1933 по 1943 г.) было открыто множество клубов с джазовой музыкой. Это уже был новый успешный вид городских культурных учреждений. Популярность джаза претерпела изменения во второй половине сороковых годов и джаз-клубы (по экономическим причинам) стали удобной площадкой для записи концертов, и для объединения с другими формами энтертеймента. И то, что модерн-джаз был музыкой для слушания, а не для танцев также изменило атмосферу клубов. Конечно же основными американскими «клубными» центрами 1930-40-х годов были Новый Орлеан, Нью-Йорк, Чикаго, Лос-Анжелес.

«Покидая» в 1917 году Новый Орлеан, джаз стал достоянием всей Америки: Севера и Юга, Восточного и Западного побережья. Мировой маршрут, которым двигался джаз, завоевывая все новых поклонников, примерно, был таков: Новый Орлеан и районы близ города (1910-е годы); все города по Мисси-

сипи, куда заходили пароходы с музыкантами на борту (1910-е); Чикаго, Нью-Йорк, Канзас Сити, города Западного побережья (1910–1920-е гг.); Англия, Старый свет (1920–1930-е годы), Россия (1920-е годы).

В параграфе дана подробная характеристика городов, в которых развитие джаза проходило наиболее интенсивно. Последующее развитие джаза оказало огромное влияние на всю праздничную городскую культуру. Одновременно с этим широким, всеохватным, официальным движением новой музыки был и другой не совсем легальный путь, также формировавший интерес к джазу. Артисты джаза работали на «армию» бутлегеров, играя в заведениях, подчас целыми днями, оттачивали при этом свое мастерство. Джазовая музыка в этих ночных клубах и салунах невольно служила притягательной силой в эти заведения, где посетителей подпольно приобщали к алкоголю. Конечно, это дало повод и позже долгие годы виться за словом «джаз» шлейфу двусмысленных ассоциаций. К самым первым, упоминаемым в истории джаза можно отнести новоорлеанские клубы «Masonic Hall», «The Funky Butt Hall», в этих клубах играл легендарный трубач Б. Болден, «Artisan Hall», в «The Few-clothes Cabaret», открытом в 1902 г., выступали Ф. Кеппард, Д. К. Оливер, Б. Доддс. «The Cadillac Club» открыли в 1914 г., на крыше отеля «Биенвилли» был открыт «The Bienville Roof Gardens» (1922), самый большой ночной клуб Юга «The Gypsy Tea Room» был открыт в 1933 г., и, наконец, самый известный диксилендовый клуб Нового Орлеана – «The Famous Door». К 1890-м годам в городе Сент-Луис и его округе возник ранний фортепианный стиль – рэгтайм, исполнение которого было частью домашнего музицирования и работой для музыкантов. После 1917-го года одним из городов-центров джаза становится Чикаго, где нашел продолжение «новоорлеанский» стиль, который в дальнейшем получил название «чикагский». Чикаго с двадцатых годов становится одним из важных центров джаза. В его клубах «Pekin Inn» «Athenia Cafe» «Lincoln Gardens» «Dreamland Ballroom» «Sunset Cafe» «Арех Club» играли Д. К. Оливер, Л. Армстронг, Э. Хайнс, В «The Grand Terrace» выступали биг-бэнды Ф. Хендерсона, Б. Гудмена. В маленьком клубе «Swing Room» любил выступать А. Тэйгум.

На Востоке, в Филадельфии, местный фортепианный стиль, основанный на рэгтайме и на госпел-шаут, являлся современником стилей новоорлеанских пианистов (начало XX века). Эта музыка также звучит повсеместно, придавая принципиально новый колорит городской культуре. В Лос-Анжелесе, в 1915 году местные музыканты открывают для себя новоорлеанский джаз, пробуют силы в коллективной импровизации, благодаря гастролям оркестра Ф. Кеппарда. Уже в 20-е годы более 40% чернокожего населения Лос-Анжелеса была сконцентрирована в нескольких кварталах по обеим сторонам Центральной Авеню от 11-й по 42-ю улицы. Здесь же были сосредоточены учреждения бизнеса, рестораны, социальные клубы, резиденции и ночные клубы. Одним из первых и знаменитых клубов был «The Cadillac Cafe». В 1917 году там уже выступал Д. Р. Мортон. «The Club Alabam» позже переименованный в «Арех Club» был основан барабанщиком и бэнд-лидером К. Мосби в начале 20-х го-

дов, а в 30–40-е годы клуб все еще продолжал активную джазовую деятельность. Чуть дальше располагался «Down Beat Club», где выступали первые исполнители стиля би-боп Западного Побережья: бэнд Х. Макги, ансамбль Ч. Мингуса и Б. Катлетта «Звезды свинга». В клубе «The Casa Blanca» играл Ч. Паркер. Хотя Центральная Авеню все еще продолжала оставаться джазовой «душой» Лос Анжелеса, клубы расположенные в других районах также играли важную роль. Голливудский «Swing Club» был одним из таких мест. Здесь играли и свинговые составы, и исполнители стиля би-боп: Л. Янг, оркестр Б. Картера, Д. Гиллеспи и Ч. Паркер выступали до середины 40-х годов. В 1949 году открылся «The Lighthouse Cafe». Этот клуб впоследствии прославили звезды течения «кул». Другим популярным клубом Западного Побережья был «The Halg»: Р. Норво, Дж. Маллиган, Л. Алмейда, Б. Шэнк играли здесь.

Джазовые музыкальные стили, возникшие в этих городах, вносили особый колорит в атмосферу городской культуры. К 30-м годам джаз заполняет собой свободное время горожан и «снизу» (из питейных заведений) и «сверху» (с огромных танц-холлов), становится частью городской культуры и вливается в массовую культуру на фоне урбанизации. Джаз этого периода стал той знаковой системой, которая была равнодоступна почти всем членам общества. В данном параграфе выявлен круг использования вербальных терминов и невербальных символов и знаков, дано понятие и определены критерии и признаки субкультуры джаза. Мир джаза «породил» субкультуры, каждая из которых образует особый мир со своей иерархией ценностей, стилем и образом жизни, символикой и сленгом.

В данном параграфе раскрыты типологические признаки различных субкультур: сленг, жаргон, манера поведения, пристрастия в одежде и обуви и т. д.

Субкультура, отдающая предпочтение музыке стиля «страйд» использует речевые обороты «after hours» (после работы), «профессор», «щекотальщик», «star» (звезда). Изменилась манера поведения пианистов на сцене – от серьезной, классической, консервативной, подчас чопорной манеры, исполнители танцевальной (рэгтаймовой) и новоорлеанской музыки ушли в противоположное – искусство развлечения публики (энтертейнерство). Страйдовые исполнители, которых называли «профессорами» или «щекотальщиками», устраивали из своих выступлений целые спектакли, начиная с появления перед публикой и исполнением. В этом был гротеск, актерская игра, умение подать себя публике. К особым деталям внешнего вида относились: длинное пальто, шляпа, белый шарф, роскошный костюм, лакированные ботинки, бриллиантовые заклепки для галстука и запонки. Дополнялся внешний вид массивной тростью с золотым или серебряным набалдашником (трость была «хранилищем» коньяка или виски). Страйд был хорошим аккомпанементом к сольному или парному танцу – чечетке или стэпу. К середине 30-х годов появляется все больше исполнителей этого вида джаз-танца.

Субкультура поклонников стиля «свинг» в своей речи использует следующие слова и выражения: «jazzman» («джазмен»), «the king» (король),

«great» (здорово сыграл), «blues» (блюз), «chorus» (квадрат). Оркестранты на сцене демонстрировали отрепетированные движения, ритмично раскачивая раструбы тромбонов, саксофонов, вздымая вверх трубы. Исполнители были одеты в добротные, нарядные костюмы или смокинги, одинаковые галстуки или «бабочки», ботинки модели «инспектор». Свинг «сопровождала» негритянская молодежная субкультура «зутис» («zooties»), название которой происходит от одежды «Zoot Suit» – длинный пиджак в полоску и узкие брюки. Музыканты-негры так же как «зутис» искусственно распрямляли волосы, нещадно их напомаживали. Этот стиль в фильме «Штормовая погода» (1943) демонстрирует певец и дэнди К. Кэллоуэй. Значительная часть молодежной публики стала поклонниками свинга: белые студенты из колледжей создали моду на свинг. Свинговая публика была в основном танцующей. Но это была музыка и «для уха». Именно в этот период среди любителей свинга появился обычай слушать, окружив сцену, на которой играли джаз-оркестры, что впоследствии стало неотъемлемой частью всех джазовых мероприятий. На основе различного отношения к музыке и танцам в свинговую эру возникли: субкультура «аллигаторов» – так называли ту часть публики, которая любила постоять у сцены и послушать бэнд; субкультура «jitterbugs» – часть публики, танцоры, пошедшие по агрессивному, экстремальному пути самовыражения. Эра свинга совпадает с Золотым Веком стэпа. Лучших танцоров снимают в кино.

Музыканты и поклонники стиля би-боп употребляют другие слова и выражения: «dig» (рыть, копать), «уе, ман» (да, парень), «session» (запись, сессия), «sookin'» (стряпня, кухня), «джэмовать», боксерские термины, «cats» (котики – обращение к музыкантам), «cool» (крутой). Музыканты демонстрируют «протестное» поведение – никаких поклонов, улыбок, «охлаждение» отношений с «залом». В одежде появилось отрицание одинаковости (серийности), доходящее до небрежности. Входят в моду черные очки, береты, кепки, отращаются «козлиные» бородки. Становится модным и сокрушающее здоровье и психику увлечение наркотиками. Джаз – музыканты – наркотики, выстраивается злополучная жизненная цепочка. Быстротечность перемен приводит к ощущению хрупкости, создает настроение неуверенности и нестабильности. Возникает дефицит душевного комфорта, положительных эмоций от общения, потребности созерцания. Много талантливых и ярких фигур теряются или «сгорают», преждевременно сходя с профессиональной джазовой «тропы».

Модерн-джаз способны были понять и оценить подготовленные зрители. Часть этой элитной публики уже была сформирована. Это были «хипстеры», особая социальная прослойка. Это явление находилось в центре внимания исследователей и прессы в 40–50-х годах. Английский журналист и писатель Ф. Ньютон пишет: «Хипстер – феномен нового поколения северных негров. Его развитие тесно переплеталось с историей модерн-джаза».

К сожалению, модными и стандартными становятся унифицированные, нецензурные выражения, которыми часто и не к месту «присыпается» любой повседневный разговор музыкантов, скучный на нормальные слова. Этот убо-

гий 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. Мир джаза обладает еще одной особенностью – давать прозвища (или клички) музыкантам. Эти прозвища, «вживляясь» в исполнителя, становятся вторым, а чаще основным именем артиста. Новые имена существуют не только в устных обращениях, они закрепляются за музыкантами на пластинках, на концертных выступлениях, на TV. Говоря о каком-либо джазовом исполнителе, мы привычно произносим его прозвище, появившееся со временем в его творческой жизни. Вот несколько примеров имен и прозвищ музыкантов, чье творчество мы рассматриваем в нашей работе: Эдвард Кеннеди Эллингтон – «Duke» («Герцог»), Томас Уоллер – «Fats» («Толстяк»), Уильям Бэйси – «Count» («Граф»), Уилли Смит – «Lion» («Лев»), Фердинанд Джозеф Ла Мент Мортон – «Jelly-Roll» («Джелли-ролик»), Эрл Пауэлл – «Bud», Джо Тернер – «Big Joe» («Большой Джо»), Эрл Хайнс – «Fatha» («Папа») – пианисты; Роланд Бернард Бериген (труба) – «Bunpu», Чарльз Болден (корнет-труба) – «Buddy», Джон Беркс Гиллесли (труба) – «Dizzy» («Головокружительный»), Уоррен Доддс (ударные) – «Baby», Кенни Кларк (ударные) – «Klook», Джозеф Оливер (корнет) – «King» («Король»), Чарли Кристоф Паркер (альт-саксофон) – «Bird» («Пташка»), Уильям Уэбб (ударные) – «Chick», Уилбор Клейтон (труба) – «Buck», Джо Нэнтон (тромбон) – «Tricky Sam» («Фокусник-Сэм»). К перечисленным пианистам, мы добавили некоторых известных музыкантов периода 20-х – 40-х годов. Традиция «имен-прозвищ» тесно связана с историей джаза и берет свое начало от первых исполнителей блюзов. «Переименование» артистов продолжает жить и следующих десятилетиях.

Вторая глава «Динамика развития джаза в художественной культуре XX века» состоит из трех параграфов.

В первом параграфе *«Историческая смена стилей (страйд, свинг, би-боп)»* рассматривается переходный период 30–40-х годов в истории джаза. Страйд в своем развитии отгалкивался от рэгтайма. Этот стиль – энергичный, наполненный пульсом был созвучен появлению все большего количества механизмов и различных устройств (автомобилей, аэропланов, телефона), меняющих жизнь людей, и отражал новую ритмику города, как и другие виды современного искусства (живопись, скульптура, хореография). Пианистическое исполнительство этого периода разнообразно: игра в диксилендовых составах, в больших оркестрах, сольная игра (страйд, блюзы, буги-вуги), участие в первых трио (фортепиано, контрабас, гитара или ударные). Нью-йоркские пианисты еще в 20-е годы стали первопроходцами «Harlem Stride Piano» стиля, «шагающая» (striding) левая рука которого пришла из рэгтайма. Лучшие исполнители насыщали свою игру максимально ослепительными эффектами. Страйд можно условно поделить на «ранний» и «поздний». Один из пионеров раннего страйда – нью-йоркский пианист и композитор Д. П. Джонсон (James Price Johnson)

соединил в своей исполнительской манере рэгтайм, блюз и все формы популярной музыки, используя в своей игре прием «парафраз». В «позднем» страйде главенствовал Т. Ф. Уоллер (Thomas «Fats» Waller) – продолжатель идей Джонсона, но концентрировавший свою игру на композиции, а не на импровизации. Именно игра Т. Ф. Уоллера подтолкнула развитие стиля «свинг». В своем композиторском творчестве Т. Ф. Уоллер больше опирался на популярную музыку, чем на рэгтайм или ранний джаз.

К 30-м годам необычайную популярность приобретает и стиль «буги-вуги». Самыми яркими исполнителями были Джимми Янси, Лаки Робертс, Мид Лакс Льюис, Альберт Аммонс. В эти годы бизнес развлечений, танцоры, радиослушатели, коллекционеры, профессионалы были объединены музыкой больших оркестров. На фоне огромного количества биг-бэндов сверкали оркестры-«звезды». Это оркестр Ф. Хендерсона, репертуар которого строился на рэге, блюзе и стомпе, оркестр Б. Гудмена. Имя Гудмена являлось синонимом «свинга». Такому уровню немало способствовали и пианисты его оркестра: Д. Стэйси, Т. Уильямс. К выдающимся биг-бэндам эры свинга также относились: оркестр К. Кэллоуэя, оркестр А. Шоу, оркестр Джимми и Томми Дорси, оркестр Л. Милиндера, оркестр Б. Экстайна, оркестр Ч. Уэбба, оркестр Д. Эллингтона, оркестр К. Бэйси.

В середине 40-х годов появляется плеяда молодых музыкантов, заигравших по-новому. Это был «модерн-джаз» или «би-боп». «Революционная» молодежь привнесла иное осмысление гармонии, новую логику построения фраз, новые ритмические фигуры. Новый стиль начинает терять свою развлекательную функцию. Это был поворот к серьезности, закрытости и элитарности джаза.

Одним из основателей би-бопа был Телониус Монк. Он вместе с другими исполнителями этого стиля развивал новую гармоническую систему. Другой пианист Бад Пауэлл, изучил монковское голосоведение и объединил его с паркеровским мелодическим подходом в своей игре. Ритм является ключевым элементом в би-бопе. Музыканты би-бопа играли с «light swing feel» (с чувством легкого свинга). Музыкальный язык би-бопа наполнен характерными мелодическими фигурами, состоящими из фраз, движений и украшений. Теория ладов, которой стали пользоваться исполнители би-бопа – это нечто новое в джазе. Репертуар этих музыкантов включал блюзовые темы, популярные стандарты и оригинальные композиции. «Стандарты» служат ключевым материалом для музыкантов, играющих в стиле би-боп.

Второй параграф «Выдающиеся джазовые музыканты первой половины XX века» знакомит с портретами выдающихся музыкантов периода 30–40-х годов, их вкладом в культуру. Одной из новаторских фигур в преобразении звучания большого оркестра является К. Торнхилл (Claude Thornhill). Пианист, аранжировщик и руководитель биг-бэнда, один из создателей «прохладного» джаза. Важнейшей фигурой среди пианистов стиля «би-боп» был Бад Пауэлл («Bad» Earl Rudolph Powell). Этот пианист под влиянием Ч. Паркера успешно применил находки и открытия этого саксофониста в фортепианной игре. Музы-

кальность Б. Пауэлла также основывалась на его предшественниках – А. Тэйтуме, Т. Уилсоне и на творчестве великого И. С. Баха. Самый оригинальный пианист этого периода, новатор Телониус Монк (Thelonious Sphere Monk) создал уникальный стиль. Мелодии Монка были обычно угловатыми, с необычными ритмо-гармоническими изгибами. Т. Монк был выдающимся композитором. Он создавал миниатюрные композиционные построения, которые сравнимы с любыми классическими работами. В ряду первых боп-пианистов находился Эл Хэйг (Alan Warren Haig). Во второй половине 40-х годов он много играл с создателями би-бопа Ч. Паркером и Д. Гиллеспи. Э. Хэйг сыграл важную роль в развитии современной джазовой игры на фортепиано. Другой музыкант Элмо Хоуп (St. Elmo Sylvester Hope) в начале своего творческого пути находился под влиянием игры Бада Пауэлла. В военном оркестре Г. Миллера начинал свою творческую биографию Луи Стейн (Louis Stein). Эклектичный пианист, обладающий легким туше, в конце 40-х годов он становится студийным музыкантом. Пианист и аранжировщик Тэд Дамерон (Tadley Ewing Peake Dameron) был одним из первых значительных композиторов би-бопа, комбинируя свинг и красоту звучания оркестра. Свою пианистическую деятельность Дюк Джордан («Duke» Irving Sidney Jordan) начал, играя в свинговых оркестрах, а в середине 40-х годов перешел в «лагерь боперов». Лиричный, изобретательный музыкант он известен и как плодовитый композитор. Творческий, активный пианист Хэнк Джонс (Hank Henry Jones) стилистически сформировался под влиянием Э. Хайнса, Ф. Уоллера, Т. Уилсона, А. Тэйтума. Х. Джонс обладал изысканным «туше», «сплетал» в своей игре необыкновенно пластичные мелодические линии. Другой исполнитель – Додо Мармароза (Michael «Dodo» Marmarosa), в начале и середине 40-х годов играл в известнейших оркестрах: Дж. Крупа, Т. Дорси и А. Шоу.

Подводя черту в творчестве самых наиболее значительных пианистов трех стилей (страйда, свинга и би-бопа), необходимо отдельно отметить творческие находки и вклад в музыкальную культуру особого ряда музыкантов. Одним из первых в этом ряду безусловно был Арт Тэйтум (Arthur Jr. Tatum) самая яркая «звезда» классического джазового фортепиано. Он сочетал появившийся свинговый стиль с наиболее виртуозными элементами страйда. Пианист Нэт «Кинг» Коул (Nathaniel Adams «King» Cole) записал несколько великолепных образцов в трио (рояль, гитара, контрабас) в 40-х годах; негритянский пианист-виртуоз Оскар Питерсон (Oscar Emmanuel Peterson) выросший на традициях страйда, развил этот стиль, дополняя его упругой, хлесткой фразой; пианист-самоучка Эрролл Гарнер (Egroll Louis Garner) появляется в Нью-Йорке в 1944 году, и вскоре завоевывает джазовый Олимп, блистающий своей неповторимой манерой игры аккордами; белый, слепой английский музыкант Джордж Ширинг (George Albert Shearing), вдохновленный манерой Ф. Уоллера и Т. Уилсона, добился известности на джазовой сцене, переехав в Нью-Йорк в 1947 году. Последние трое, из выше названных исполнителей, приносили зрителю невероятный радостный заряд энергии, идущий от знакомых песен и ме-

лодий, преломленных этими пианистами через призму индивидуальной манеры каждого из них. В конце 40-х годов восходит яркая звезда молодого Дэйва Брубэка (David Warren Brubeck), изучавшего композицию под руководством Д. Мийо и теорию музыки у А. Шенберга. Пианист Д. Брубек играет в экспрессивном и «атакующем» стиле, обладает мощным туше, экспериментирует с гармонией и в сочетании размеров, оригинальный тонкий мелодист.

В третьем параграфе рассматривается «Взаимопроникновение и взаимовлияние джаза и других видов искусства».

Первые десятилетия XX века характеризуются внедрением джазовой музыки в другие виды искусства (живопись, литературу, академическую музыку, хореографию) и во все сферы социальной жизни. Так, русскую балерину Анну Павлову в 1910 году в г. Сан Франциско привел в восторг танец «Turkey Trot», исполненный негритянскими танцорами. Великая артистка загорелась желанием воплотить подобное в русском балете. Новая музыка в своих недрах формировала творцов новых направлений джаза, способных обособить его как искусство, наполненное глубоким интеллектом, отрицая его доступность. Авангардисты культуры приветствовали джаз как музыку будущего. Воздух «эры джаза» особенно был близок художникам. Американские писатели, создавшие ряд своих произведений под «звуки» джаза – Эрнест Хэмингуэй, Френсис Скотт Фитцджеральд, Дос Пассос, Гертруда Стайн, поэт Эзра Паунд, Томас Стернз Элиот. Джаз создал, по меньшей мере, два вида литературы – поэзию блюза и автобиографию в форме рассказа. Модные писатели, литературные критики и журналисты публиковались в джазовых обозрениях для городских интеллектуалов.

В своих высказываниях о джазе Э. Ансерме, Д. Мийо демонстрировали широту взглядов. Наиболее длинный перечень произведений искусства, созданных под влиянием джаза, составляют произведения композиторов академического направления: «Дитя и чары» и фортепианные концерты М. Равеля, «Сотворение мира» Д. Мийо, «История солдата», «Рэгтайм для одиннадцати инструментов» И. Стравинского, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, музыка К. Вайля для постановок Б. Брехта. Джаз и гибридный джаз с начала 30-х годов, выполняя прикладные функции музыки (отдых, сопровождение встреч, танцы), перерабатывали все популярные мелодии и песни из мюзиклов, бродвейских постановок, шоу и даже некоторые классические темы.

В 1938 году была опубликована новелла о джазе «Юноша с трубой» («Young Man With a Horn») Дороти Бэйкер. Это произведение многократно переиздавалось и его сюжет лег в основу одноименного кинофильма. Неудержимыми, бурлящими, творческими страстями были наполнены произведения поэтов и писателей эпохи «Гарлемского Возрождения», выявивших новых авторов: Кл. МакКэя (новелла «Банджо»), К. В. Вэчтена («Nigger Heaven» – роман о Гарлеме), У. Турмана («Infants of the Spring», «The Black the Berry»), поэта К. Каллена. В Европе под влиянием джаза созданы несколько произведений Ж. Кокто, поэма «Элегия для Хэршела Эванса», «Фортепиано-поэма в прозе».

Писателем Д. Керуоком был создан роман «На дороге», написанный в духе «прохладного джаза». Наиболее сильное влияние джаза проявилось среди негритянских литераторов. Так, стихотворные произведения Л. Хьюза напоминают тексты блюзовых песен.

Джазовые музыканты оказались и в центре внимания моды. Сценический образ артистов джаза (безукоризненно одетых «денди», напомаженных красавцев) активно внедрялся в сознание, становясь примером для подражания, копировались фасоны концертных платьев солисток. Музыканты стиля «би-боп» в середине 40-х стали революционерами и в моде. Их особенности в манере одеваться и поведении мгновенно перенимаются толпами молодых поклонников и кастой «хипстеров».

Искусство джазового плаката развивалось вместе с этой музыкой. Также активная продажа пластинок, начиная с 20-х годов вызвала к жизни профессию дизайнера конвертов пластинок (сначала на 78 об./мин., позже на 33,3 об./мин., – LP's – сокращенно от англ. Long Playing). Записи на пластинки составляли важнейшую часть творчества музыкантов, наряду с ежевечерней концертной жизнью. Количество фирм грамзаписи постоянно увеличивалось. Улучшалось качество записи, росла продажа пластинок, ими интересовались поклонники джаза, коллекционеры, исследователи, критики. Дизайнеры конвертов соревновались, находя новые, броские, оригинальные способы оформления. В культуру внедрялось новое музыкальное искусство и новая живопись, ведь часто на лицевой части конверта помещалось абстрактно-стилизованное изображение состава музыкантов или работа современного художника. Джазовые пластинки всегда отличал дизайн высокого уровня и сегодня эти работы нельзя упрекнуть в «пособии» массовой культуре или китче.

Назовем еще одно искусство, которое ощутило влияние джаза, – это фотография. Огромное количество информации о джазе хранится в мировом фотоархиве: портреты, моменты игры, реакция зрителей, музыканты вне сцены. Все это передает нам застывшие вспышки-зарисовки почти всех периодов становления джаза. Успешным был и союз джаза с кинематографом. Все началось 6 октября 1927 года с выхода первого музыкального звукового фильма «Певец джаза». И далее, в 30-е годы выходят кинофильмы с участием исполнительницы блюзов Б. Смит, оркестров Ф. Хендерсона, Д. Эллингтона, Б. Гудмена, Д. Крупы, Т. Дорси, К. Кэллоуэя и многих других. Это и сюжетные, и фильмы-концерты, и мультфильмы с джазовым «саунд-треком» (звуковым сопровождением). Своей сольной игрой озвучивали мультипликационные фильмы в 40-е годы пианисты А. Аммонс и О. Питерсон. На протяжении военных лет (в 40-е годы) биг-бэнды Г. Миллера и Д. Дорси привлекались к съемкам для подъема боевого духа военнослужащих, выполнявших свой долг перед родиной.

Особого внимания заслуживает связь танца и искусства джаза. Быстрые танцы, и, следовательно, танцзалы в 30–40-е годы пользовались огромной популярностью у молодежи. Возникла мода на проведение вечеров в больших танцевальных залах «ballrooms», где проходили и танц-марафоны. Негритян-

ские артисты показали широкие возможности сценического танца, демонстрируя акробатические фигуры и «шарканье» ногами (или чечетку). Легендарный танцор Б. Робинсон, хореограф Б. Брэдли, новаторы танца Д. Бартон, Ф. Сондос, создавая шедевры на сцене, подавали прекрасный пример танцующей массе, подталкивали к копированию. В середине 30-х годов термин «джаз-танец» обозначает различные виды танцев под свинговую музыку. В начале слово «джаз» возможно, было прилагательным, отображающим некое качество движения и поведения: живого, импровизированного, часто чувственного и с причудливым ритмом. Джазовый танец сводился первоначально к нескольким наиболее синкопированным популярным танцам, возникшим под влиянием афро-американских традиций, которые были характерны для Юга Соединенных Штатов. Большой успех ревью «Shuffle Along» («Шарканье в одиночку»), поставленного на Бродвее в 1921 году, в котором участвовали только негритянские артисты, показал широкие возможности сценического танца, представил зрителям целую плеяду талантливых джазовых танцоров. Исполнители демонстрировали и осторожное «шарканье» ногами («Tap Dancing» или чечетка) и акробатические танцы. Чечетка становится все более популярной и многие из ее ключевых фигур танцоры включают в свое исполнение. 1930–1940-е годы называют «Золотым веком стэпа». Популярность стэпа значительно возрастает, танец переходит на киноэкраны.

В то же время большинство различий между танцевальными традициями, между музыкой и танцем было стерто нарастающей коммерциализацией биг-бэндов и превращения этой музыки в шоу-бизнес. После Второй мировой войны новый стиль би-боп звучал не в танцевальных залах, а в ночных клубах. Новое поколение мастеров чечетки Б. Буффало, Б. Лоуренс, Т. Хэйл выросло на боперовских ритмах. Постепенно сформировался хореографический образ джаза. Мастера чечетки (братья Николз, Ф. Астер, Д. Роджерс) утонченной артистичностью, блистательным профессионализмом воспитывали и прививали вкус зрителям. Танцевальные негритянские группы пластикой, акробатикой и новаторскими находками формировали будущую хореографию, тесно связанную с джазом, и которая прекрасно вписывалась в энергичный свинг.

Динамика культуры получила импульс для реализации плюралистической модели развития. Новая волна культуры джаза, вторгаясь в традиционное культурное пространство, произвела существенные перемены, меняя систему ценностей. Влияние и проникновение джаза в живопись, скульптуру, литературу, культуру привело к постоянному расширению культурного пространства, возникновению принципиально нового культурного синтеза.

В «*Заключении*» указаны пути развития джаза от явления массовой культуры к элитарному искусству, обобщено творчество пианистов периода 30–40-х годов XX века. Приводятся результаты исследования стилей страйд, свинг и би-боп, и указываются субкультуры, рожденные этими стилями. Уделено внимание взаимосвязи джаза и других видов искусства – процессу формирования языка современной культуры. Джаз эволюционирует на протяжении XX

века, накладывая отпечаток на все культурное пространство. Показана необходимость продолжения целенаправленного изучения взаимодействия джазовой музыки и других видов искусства.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

В изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Джазовое фортепианное исполнительство 30–40-х годов XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена : аспирантский журнал : науч. журн. – 2008. – № 25 (58). – С. 149–158. – 1,25 п. л.

2. К юбилею джаза // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена : аспирантский журнал : науч. журн. – 2009. – № 96. – С. 339–345. – 1 п. л.

3. Джаз как источник новаций в искусстве XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена : аспирантский журнал : науч. журн. – 2009. – № 99. – С. 334–339. – 0,75 п. л.

В других изданиях:

4. Встреча трех искусств = Meeting of three arts : jazz, art & wine. – СПб.: Тип. Radius Print, 2005. – 4 п. л.

5. [Встреча трех искусств] = Meeting of three arts : jazz, art & wine : 10-й встрече трех искусств посвящается. – СПб.: Тип. Radius Print, 2006. – 1 п. л.

6. Стилистические особенности в творчестве выдающихся джазовых пианистов 30–40-х годов : сольная импровизация и аккомпанемент : учеб. пособие. СПб. : СПбГУКИ, 2007. – 10 п. л.

7. Джазовые фортепианные традиции 30–40-х годов XX века // Современные проблемы исследования культуры : материалы науч. конференции 10 апреля 2007 г. : сб. статей. – СПб.: СПбГУКИ, 2007. – 0,5 п. л.

8. О джазовом мастер-классе в Баварской музыкальной академии // Материалы конференции в Баварской музыкальной академии. – Маркт-Обердорф, 2007. – 0,5 п. л. – На нем. яз.

9. Искусство джаза в России с 30-х годов // Материалы конференции в Баварской музыкальной академии. – Маркт-Обердорф, 2007. – 0,5 п. л. – На нем. яз.

10. Выдающиеся исполнители в джазе : программа курса. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 1 п. л.

11. Влияние курса «выдающиеся исполнители в джазе» на процесс формирования и расширения профессионального интереса студента к выбранной специальности // Парадигмы культуры XXI века : сб. статей по материалам конференции аспирантов и студентов 18–21 апреля 2008 года. – СПб.: СПбГУКИ, 2009. – 0,5 п. л.

Подписано в печать 30.04.2009
191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д.2,
СПбГУКИ. 04.05.2009. Тир.100. Зак.71