

С. А. АМИРХАНОВА

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира ИсмагиловаУДК  
78.01.071.2:785.16

## ЭСТЕТИКА ДЖАЗА: PRO И CONTRA

Эстетический взгляд на мир в основаниях своих есть взгляд художественный, творческий, пылливо ищущий и утверждающий красоту мироздания. С «эстетическим» традиционно связаны человеческие представления о прекрасном. Переданная в произведениях искусства красота служит одновременно символом внутренней и внешней красоты мира и символом возвышенных человеческих устремлений. Несмотря на то, что эстетический взгляд изначально был взглядом человеческим, в нем всегда слышались отголоски, по сути, религиозного понимания красоты — как красоты, заданной миру и постигаемой человеком. Не случайно В. Конен, сравнивая джаз с музыкой профессиональной композиторской, отмечала, что последняя восходит в своих истоках «к возвышенному философскому характеру христианской литургии» [1, с. 94].

XX век в таком понимании эстетического усматривал его «сакрализацию» [2, с. 193], стремясь к изменению, точнее, расслоению прежде целостного наполнения эстетики. Акцентируя взгляд лишь на *человеческом видении*, то есть, отстраняя идеал возвышающей, объективно заданной красоты, эстетика XX столетия во многих своих «модернистских» декларациях под эстетикой начинает понимать провозглашаемый принцип художественной позиции. Провозглашения эти с начала прошлого века пестрят как разнообразием, так и остротой своих заявлений. В результате в искусствоведческий обиход попадает и утверждается новый ракурс эстетического — эстетика направления (существующая уже потому, что существует и декларируется само направление культуры) и эстетика нового времени. В большинстве серьезных исследований о джазе, начиная со второй половины прошлого столетия, охотно говорится об «особой эстетике» этой музыки (Дж. Коллиер [3]), «эстетической оригинальности джаза», его «собственной эстетической системе» (Е. Барбан [4]). Об эстетике джаза, складывающейся в новых социально-исторических условиях, писала В. Конен. Причину ощущаемой новизны верно подметил У. Сарджент, связывая ее с тем, что «джаз как будто не же-

лал, чтобы его приспособляли к привычным для европейских и американских интеллектуалов музыкально-эстетическим нормам» [5, с. 30].

Согласуется ли в действительности «эстетическое» в традиционном его понимании с «джазовым»? Корень этих сомнений кроется, на наш взгляд, в двух взаимосвязанных явлениях: 1) в эволюции и, даже, трансформации эстетических критериев в XX веке, в результате которой из эстетической оценки молчаливо удалялось качество возвышенного, идеального; 2) в некоторой «открытости» джаза для утрированно-чувственного, физиологического, механистического, низкопробного. Присмотримся к этим явлениям поближе.

Эстетически-возвышенное сознание европейца тяготело, прежде всего, к изысканной или, по терминологии Ф. Ницше, «*аполлонической*» области культуры. Однако это свойство эстетического мировидения обнаруживает порой и свою обратную сторону. Европейская культура, утвержденная на *стороннем созерцании, наблюдении, отстраненном усматривании красоты*, привила «эстетическому» некое качество «музейности», сценического экспонирования, художественного представления, направленного на дистанцированное восприятие зрителя. В противоположность этому многие обрядовые, коллективные действия, фольклор не предполагают стороннего созерцания. Коллективное творчество предполагает естественное «изнутри» — выражение, не предназначенное для эстетической оценки. Сторонний, изыскано разборчивый взгляд от эстетики подвергает критике проявления, к примеру, простонародного вкуса («необработанных» тембров, сленговых выражений), раскованно-свободного сценического поведения, «своего» общения со слушателями и т.д. Поэтому джаз, наполненный всем этим, нередко в штыки воспринимался традиционной эстетикой, а кое-где и социальной идеологией, которые видели в нем начало разложения культуры.

Почему же возможен подход к джазу с позиций эстетики, почему мы легко и естественно воспринимаем выражение «эстетика джаза»? Безусловно, это связано с тем, что эстетика главное свое

внимание направляет не только на проблемы красоты, формы художественного самовыражения, но и на то, каким образом искусство отражает жизнь, в том числе — жизнь личности. Вопрос — в чем жизненная правда джаза, или в чем, по замечательному выражению И. Стравинского, заключается «идея джаза», — и является принципиально эстетическим. Любое направление в искусстве в ту или иную эпоху выдвигает свои приоритетные «бытийственные» ценностные ориентиры. В джазе, как мы попытаемся увидеть дальше, эти ценности концентрируются в стремлении индивидуального сознания выразить свою глубинную потребность к свободному самовыражению, обнаружению безграничных личностных творческих сил, к воссозданию атмосферы гармоничного человеческого единения на основе творческой и общегуманистической. В основе эстетики джаза, на наш взгляд, лежит еще и тяга к простому (эстетически «нерафинированному») слушателю, желание вместе с ним создать особый, «свой» мир, порой необузданный, вызывающе дерзкий и принципиально противостоящий салонно-аристократической культуре.

Мысль о том, что джаз есть синтез африканской и европейской музыки на американской почве стала традиционной и неоднократно излагалась (Д. Коллиер, И. Берендт, Ю. Панасье, У. Сарджент, В. Конен, А. Баташев и др.). Эта мысль естественна, поскольку проявляет себя в очевидных параметрах джаза. Внешние характеристики этого синтеза связываются с элементами музыкальной речи (например, ритмическая танцевальная манера связывалась с африканской традицией, а гармоническая сторона и инструментарий — с европейской). Однако у этого синтеза культур существуют и более глубокие основания. Это «идея свободы» — доминирующая идея Нового света. Она владела умами уже первых американских поселенцев. Дух Америки, как известно, во многом замешан на идее освобождения от сословно-социальных и, в том числе, культурных стереотипов европейского континента. То есть желание быть свободным (be free) было желанием, привезенным из Европы, появившемся в Европе! Первые американские переселенцы (вольные и невольные) с одинаковой, хотя и по разному «сосредоточенной» остротой переживали идею свободы. Бывшие европейцы с самого начала пытались строить свою жизнь на основе собственных способностей и на утверждении свободной их реализации. Независимость от социальной иерархии, освобождения от академических канонов европейской культуры, от регламентации всякого рода — эта идея вошла как главная составляющая в музыку раннего американского джаза.

Со стороны темнокожего населения, оказавшегося в Америке на положении рабов, собственное национально-традиционное искусство также было овеяно духом свободы — свободы духовной, творческой. Африканская культура внутри себя имела свои собственные каноны. Это была преимущественно обрядовая культура: с одной стороны, замешанная на коллективном действии, а с другой стороны, как всякая ритуальная и общинная, несущая в себе мистический элемент — ощущение близкой связи человека с миром духов, космосом, мирозданием. То есть социальная, а вслед за ней и художественная регламентация африканского человека напрямую заявила об ощущении связи с природой, с миром и пространством, где живут духи предков, тайные силы природы, могучие энергии космоса. Космизм и пространственность музыки темнокожих во многом были усилены после их насильного переселения, религиозным духом протестантизма, глубоко воспринятым и культивируемым. В итоге у темнокожего населения Америки оказалось особое искусство, ставшее частью их жизни и формой творческой, расовой самоидентификации и самовыражения.

Здесь возникает интересный момент: для бывших европейцев музыка темнокожих срезонировала как уже готовая форма иного, а значит — свободного самовыражения, как некий художественный канон свободы. В музыке «черных» европейский менталитет «белого» американца воспринял все необычные для себя элементы африканского жизнеощущения и элементы его художественного проявления как *форму выражения собственной свободы*.

Что же конкретно воспринималось европейцем в музицировании темнокожих в качестве проявления свободы? Прежде всего, непосредственность высказывания, столь естественная для африканской, обрядовой по сути, музыки (отсюда — акцентность, ритмичность). Но обрядовую художественно-творческую непосредственность знало и европейское искусство — искусство народное. В противоположность академическому направлению многие обрядовые массовые действия не предполагали сценического экспонирования и сторонне-зрительской оценки, но были основаны на естественном «изнутри-выражении», не предполагающем сторонней рефлексии. Джаз, хотя и попадает практически сразу на сцену, все-таки улавливается зрителем как форма и его, зрителя, художественного соучастия. Поэтому такой естественной в джазе является активная подвижность в зале, непосредственные реакции на сольные выступления и легкое, «понимающее» отношение ко всем «погрешностям» музыканта. То есть, формы и каноны массовой народной культуры соединились в

начале XX века с *идеями свободы* в различных ее проявлениях. Именно эта идея составила суть творческого синтеза, который внешне неоднократно отмечался как синтез «географический» — союз африканской, европейской и американской (иногда присоединяют — азиатской) культур.

В литературе часто описываются случаи дискриминации темнокожего населения Америки в начале XX века. Гораздо реже упоминается тот факт, что многих европейцев неудержимо тянуло заглянуть на ту сторону улицы, куда вход разрешен был только чернокожему (в фильме «Индиана Джонс. Молодые годы» очень ярко отражена эта сторона жизни американского общества). Что же могло привлекать европейца в мире черных? Их дионисийское жизнелюбие, их необычные формы массового коллективного музицирования, построенного на ритмизированной пластике и танцевальности, своеобразный дух соревнования между музыкантами и участие зрителей в этом музицировании — все в этом мире было необычным и притягательным для белого человека. Ведь за много десятков лет в своем мире «только для белых» европеец-зритель (или европеец-музыкант) в процессе концертного выступления привык чувствовать себя скованным «рамками приличия».

Атмосфера непринужденного музицирования, непосредственного проявления эмоций и радости в процессе восприятия музыки, характерная для джаза, была когда-то характерна и для европейского концерта. Его «ритуал» не всегда был таким, каким его знали в Европе XIX и XX веков. Постепенное видоизменение концертного представления известный американский музыковед Р. Тарускин называет «одной из наиболее важных историй XIX века» [7]. Этот был переход от живой реакции публики на каждый нюанс (с аплодисментами не только после каждой части, но и после каждого впечатляющего момента) к чинному ожиданию конца исполнения. Еще Моцарт умел сочетать совершенство формы с эффектом неожиданности. Сейчас поведение Моцарта на концертной эстраде, как пишет Р. Тарускин, сочли бы некорректным. «Сакрализация «классического» искусства исключала спонтанность в поведении исполнителя. Тогда же были наложены ограничения на поведение публики, которой теперь следовало вести себя в концертных залах так, будто она находилась в церкви» (цит. по: [2, с. 193]).

Поэтому тяга европейца к музицированию темнокожих на рубеже XIX–XX веков представляется естественной и понятной как воплощение и собственной (бывшей) традиции. Кроме того, живое соучастие давало ощущение праздника, непосредственная причастность к которому подкрепля-

лась в джазе еще и языком — простонародным сленгом как словесным, так и музыкальным.

Пионеры джаза, как известно, не отличались высокой культурой речи. Жаргон и сленг — неприменные атрибуты негритянского гетто — вышли на концертную эстраду и постепенно влияли на формирование интонационного словаря этой музыки. Живая человеческая речь, пение и инструментальные импровизации тесно переплелись в джазе. Исполнители разработали целую гамму чисто музыкального «сленга», словно бы нарочито направленного вразрез с европейской культурой звука, утвердившейся еще со времен бельканто. Хрипловатое или «открытое» пение, фрулято на трубе, различные раскачки тона как по высоте, так и по метрической шкале — все это давало упоительное ощущение свободы и «моей» музыки. Став постоянными, эти находки нового сленгового звука и интонации легли в основу такого центрального для джаза явления как *свинг*. Естественное, непринужденное музыкальное исполнение («свингование») соединялось со свободным сценическим поведением — также, можно сказать, «свинговым», «раскачивающим» устоявшиеся исполнительские нормы («качание» — именно так дословно переводится термин «свинг»).

Чувство свободы особенно упоительно в джазе в момент творчески-самозабвенного импровизационного высказывания. Здесь просыпаются глубинные подсознательные импульсы искусства, которые Ф. Ницше назвал «дионисийскими», исконно характерными для народной культуры. Это джазовое дионисийство дополнительно усилено такой (еще одной) неизменной чертой музыки темнокожих американцев, как необычайное *жизнелюбие*. Она стала, пожалуй, главной составляющей музыки джаза, стойко хранящей это искусство от его прямого сползания к антигуманному, «сатанинским», принижающим человеческое достоинство оргиям, до которого дошла, к примеру, музыка рока (панк-рок).

Состояние полной самоотдачи своему чувству передавалось слушателям. Считается, что подлинный джаз возникает именно при такой игре, когда приносящие катарсис формы музицирования ориентированы на радостно-жертвенную самоотдачу, и все — музыканты и слушатели — переживают состояние, которое ближе всего подходит к типу религиозного (скорее, дохристианского) опыта. Дионисийство, широко распространенное в искусстве XX века, будило древние языческие культовые ощущения. Обрядовое, массовое слияние в одном ритме чревато своей мрачной стороной — возможностью погрузить всего человека в бездну «психизмов», где вслед за освобождением от общественных норм он освобождался и от здравого

смысла. Из чего джаз мог внутри себя выстроить художественный заслон мутному вакхическому потоку — этому пути человеческого падения до уровня бессловесных? Напомним, во-первых, об уже упомянутом жизнелюбии этого искусства. Конкретной музыкальной формой жизнелюбия стал танец, особая (легкая) танцевальная основа, ставшая фундаментом всего джаза, и особенно его ранних форм. Как любое массовое искусство, основанное на четкой ритмической организации, музыка джаза *суггестивна*, психологична по существу. Но ритм легкого жизнелюбивого танца (также названного в 30-е годы «свингом»), его свободное (свободолюбивое!) вращение, — прибавим к этому еще обязательный налет доброй иронии, — защитил это искусство от участи откровенного мракобесия.

Второй устойчивый стержень джаза был задан ему по происхождению. Это духовные христианские песнопения темнокожих американцев — госпел и спиричуэл — жанры, привнесшие в это искусство *дыхание возвышенного*. Пусть это были особые, необычные для европейского слуха формы озвученного мистического погружения, характерные для протестантского темнокожего Юга Америки, но они придавали этому массовому искусству слышание идеального, чувство *гармоничного человеческого единения*.

И, наконец, третьим «гарантом» художественного эстетического достояния джаза является также заложенное в нем изначально «задание» на *высокое артистическое мастерство исполнителей*.

Иногда в литературе о джазе встречается мысль, что необходимость в профессиональном самосовершенствовании джазовые (особенно темнокожие) музыканты испытывали благодаря жесткой конкуренции. Массовая культура XX века, целиком охваченная коммерцией, путами шоу-бизнеса, действительно везде, во всех своих проявлениях живет по правилам конкурентной борьбы. Однако если бы джаз кроме этого не нес еще в себе дополнительный стимул совершенствования, он бы не сложился в особое направление искусства, отделившееся от массовой культуры. Именно этот стимул, на наш взгляд, главным образом предопределял желание совершенствования музыканта, его искреннюю устремленность к жертвенной самоотдаче. Это интуитивное осознание своей харизматической функции художника, своей задачи и ответственности по гармоничному объединению людей на основе светлого жизнеутверждения. Именно благодаря доброму жизне- и человеколюбию, возвышенным прозрениям коллективного пения и музицирования (не случайно, отметим, джазовый мир так любит Баха), и неэгоистической потребности в артистическом совершенствовании джазовое искусство собирает в себе достаточно весомую меру традиционно-эстетических критериев, и, следовательно, оказывается не испорченным ни растительным гедонизмом «попсы», ни животной бесноватостью рока!

## ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994.
2. Дубинец Е. Определяя мир музыкально... // Музыкальная академия. — 2006. — № 1.
3. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг. Американский гений: [пер. с англ.]. — М.: Радуга, 1987.
4. Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. ст. — М.: Сов. композитор, 1987.
5. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика: [пер. с англ.]. — М.: Музыка, 1987.
6. 150 джазовых тем / сост. и ред. В. Киселев. — М.: Музыка, 1994.
7. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 6. — Oxford: University Press, 2005.

**Амирханова Светлана Анатольевна**  
аспирантка кафедры теории музыки  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова

