

ПРИЕМЫ АДАПТАЦИИ В ИСКУССТВЕ КАК СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ

Ю.М. Свердлова,

Белорусский государственный университет культуры и искусств

Аннотация. В статье рассмотрен процесс адаптации в музыкальном искусстве, в рамках которого сформировались приемы, обусловленные художественной интеграцией. Особенно рельефно данный аспект проявился в 20–30-е годы XX века, и повлиял на особенности формирования жанрово-стилевых и образно-смысловых компонентов.

Ключевые слова: интеграция, художественная адаптация, ТРАМ, Теревсат, шумовой оркестр, электроакустика, театрализация джаза.

ADAPTATION IN ART AS A WAY OF ARTISTIC INTEGRATION

Y.M. Sverdlova,

Belarusian State University of Culture and Arts

Abstract. The article deals with the process of adaptation in the art of music, within which techniques were formed, due to artistic integration. These processes were especially pronounced in the 20–30^s of the twentieth century and influenced the formation of the genre-style and figurative-semantic spheres.

Key words: integration, artistic adaptation, TRAM, Terevsat, noise orchestra, electroacoustics, jazz theatricalization.

Художественная интеграция является универсальным принципом взаимодействия историко-культурного, образно-смыслового, драматургического и коммуникационного аспектов, обуславливающих творческую деятельность. Составным элементом в контексте художественной интеграции является искусство, которое развивается в соответствии с общепринятой системой ценностей, социально-политическим и технологическим укладом. Данные условия являются средой для формирования идей, реализация которых во многом детерминирована инертностью материальных аспектов, а также определенными устоявшимися канонами и правилами. Поэтому зачастую одним из способов воплощения творческого замысла является *адаптация* – освоение нового смыслового контекста существующими художественными формами. Данный процесс может реализовываться вариативно, например, через институализацию так называемых «низовых» жанров или популяризацию достижений науки

художественными средствами, что неминуемо приводит к переосмыслению уже накопленного творческого опыта с позиции новых художественно-эстетических критериев.

Для более детального рассмотрения обозначенной проблематики обратимся к 20–30-м годам XX века, особенностью которых стал парадигмальный сдвиг, обусловленный марксистско-ленинской идеологией. Социальной основой советского общества стал рабоче-крестьянский класс, что во многом определило жанрово-стилевую доминанту, выраженную в массовой песне. Данный аспект рельефно проявился в творчестве молодых композиторов, способствующих адаптации этого жанра к профессиональному музыкальному искусству. Так, в 1925 году группой студентов Московской консерватории был организован творческий кружок «Проколл». Коллектив был тесно связан с любительскими хорами при фабриках и заводах, которые популяризировали песни молодых композиторов («Конная Буденного», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»). В результате у «Проколловцев» возникла идея создать произведение, в котором хоровая песня была бы интегрирована в крупную музыкально-драматическую форму. Так появилась оратория «Путь Октября».

Во многом данное произведение походило на театрализацию праздничной демонстрации, соответствующий колорит которой придавали характерные атрибуты, такие как рупор, плакаты и различные шумовые эффекты. Драматургия оратории представлял собой монтаж вокально-хоровых номеров, объединенных революционной тематикой. Похожие приемы использовались «Синими Блузами» и «Живыми газетами», особенностью творчества которых была инсценировка новостной повестки с элементами агитации. Оратория создавалась по этой же аналогии и представляла собой своеобразную «поэтохронику», где знаковое событие фиксировалось в художественной форме. В последующем данный аспект обусловил появлению таких жанров как хоровой и симфонический плакат.

Особую значимость в 20-е годы приобретает народная музыка, на основе которой формируются национальные композиторские школы. Так, например, при Инбелкульте (Институт белорусской культуры), функционировала специальная комиссия, в которую входили композиторы и фольклористы (А. Гриневич, В. Шашалевич, Н. Алладов, И. Сербов), осуществлявшие сбор и расшифровку музыкального материала. В дальнейшем фольклорный мелос

использовался в авторских произведениях, а звучание симфонического оркестра дополнялось тембровым колоритом народных инструментов.

Симптоматично, что в данный период создаются такие произведения как опера Н. Алладова «Тарас на Парнасе», опера Е. Тикоцкого «Михась Подгорный», симфониетта Н. Чуркина «Белорусские картинки», в которых важное место занимала стилизация белорусских народных песен и танцев.

Также художественная адаптация существовала в форме заимствования и была распространена в творчестве ТРАМов и Теревсатов. Зачастую, в их репертуар входили инсценированные частушки и куплеты агитационного содержания на материале народных песен и городских романсов («Вечер поздно из лесочка», «Ухарь купец», «Коробочка», «Светит месяц», «Бывали дни веселые», «Эй, распашел», «Гай-да тройка» и др.). Также к примерам художественной адаптации идеологического контекста можно отнести такие песни как: «За власть советов» (на музыкальном материале цыганского романса «Белой акации...»); «Варшавянка» (музыка написана во времена польского восстания 1863 года); «Вы жертвою пали...» (музыка написана А. Варламовым к траурной песне «Не бил барабан перед смутным полком»); «Смело, товарищи, в ногу!» (ее музыкальные истоки из Германии).

Бывали случаи, когда фольклорные мотивы вплетались в авторский музыкальный материал, что можно квалифицировать как частичное заимствование. Например, в «Колыбельной песне» М. Лазарева вторая часть припева легла на интонации мотива «Как полоску баба жала», придававшего композиции национальный колорит. Во многом такой прием способствовал распространению новых песен, делая их узнаваемыми и востребованными.

Характерной особенностью постреволюционного периода стала интеграция технического прогресса в сферу музыкального искусства, чему всячески способствовала индустриализация. Стали появляться такие произведения как «Завод. Музыка машин» А. Мосолова, «Симфония гудков» А. Авраамова, в которых поэтизировался «промышленный шум» и «звучание города». Имитационные приемы применялись также и в малой форме. Так, в «Песне швейных машинок» композитор К. Корчмарев использовал характерные ладотональные модуляции, завуалировав их в фортепианный аккомпанемент, который напоминал звук работающей машинки «Зингер». В дальнейшем, данные аспекты позволили рассуждать об изобразительных свойствах в музыке и ее способности создавать определенные акустические пространства, которые вызывали соответствующие образы и ощущения.

Также в 20-е годы переосмыслению подвергались сферы звукоизвлечения, звуковысотности и гармонии. Композиторы неустанно экспериментировали в области темперирования, которые в последующем актуализировались и в теории музыкознания. В свет стали выходить публикации и научные работы, где продвигалось прогрессивное видение данных аспектов. Среди них можно выделить статью Н. Кульбина «Свободная музыка», манифест М. Матюшина «К руководству новых делений тона», артикул А. Лурье «К музыке высшего хроматизма», диссертацию А. Авраамова «Универсальная система тонов». В основе этих работ была концепция «омузыкаливания» окружающей среды, утверждавшая самодостаточность природной звуковой палитры. По мнению композиторов-авангардистов, ее принципами мог руководствоваться любой в своем творчестве, заведомо отказавшись от условностей темперации.

Знаковым моментом в музыке стало изобретение электроакустических инструментов. В результате научных экспериментов появился терменвокс Л. Термена, имитировавший своим звучанием человеческий голос. Затем увидели свет инструменты Н. Обухова («Эфир», «Кристалл» «Волны», «Звучащий крест») и А. Авраамова (смычковый полихорд). Это обусловило актуализацию подходов не только к извлечению звука, но и к особенностям акустики.

Во многом новые инструменты, приемы игры и тембровое разнообразие спровоцировали реформу средств выразительности, которая, в свою очередь, обусловила театрализацию музыкального искусства. С этих пор тембры представлялись как характерные персонажи, взаимодействие которых было опосредовано драматургическим развитием. Данный аспект рельефно претворился в творчестве любительских театров, в котором любой утилитарный предмет мог трактоваться как музыкальный инструмент. Зачастую это было обусловлено рядом причин: во-первых, далеко не все участники труппы умели играть; во-вторых, многие музыканты-любители, умеющие играть, не знали нотной грамоты; и, в-третьих, экономический упадок 20-х годов не всегда позволял обзавестись любительским коллективам музыкальными инструментами. Поэтому, учитывая реалии времени, альтернативой в данных обстоятельствах стал шумовой оркестр. Подобные ансамбли получили широкое распространение в клубах, школах, военных частях, избах-читальнях и других общественных учреждениях, что во многом способствовало совместному музыкальному творчеству, восходившему к идее

коллективизма. Выступления шумового оркестра часто походили на представления народного театра, который был генетически связан с гуляньями и игрищами. Их отличительной особенностью была гибкая форма, включающая в себя комические сценки, фарсы, шуточные диалоги с элементами интерактива.

Составы шумовых оркестров могли варьироваться как по численности, так и по тембровому разнообразию. Подобно профессиональному оркестру, инструменты в таких коллективах тоже делились на группы. К «мелким ударным» относились гребешки, деревянные ложки, бухгалтерские счеты, трещотки, к «крупным» – листы железа, фанерные ящики, мебельные доски.

Звонящие инструменты были представлены бубенцами, колокольчиками, бутылками, консервными банками, а лязгающие тембры извлекались ударами по пиле или косе. Кроме того, широкое распространение получили свистки, гудки, губные гармоники. Благодаря такому своеобразие, шумовыми оркестрами создавались оригинальные аранжировки от гопаков, полек до известных музыкальных тем («Барыня», «Яблочко», «Камаринская»).

Несмотря на кажущуюся несерьезность феномена шумовых оркестров, в их творчестве достаточно ярко проявилась образная репрезентативность музыкальной имитации, которая в дальнейшем способствовала появлению жанра звуковой пародии. Одними из первых в нем дебютировал квартет «Малая Антата», в который входил молодой Л. Утесов, Д. Гутман, Н. Адуев и А. Арго. По воспоминаниям самого Леонида Осиповича квартет представлял собой «комический аттракцион», где звучание инструментов имитировали сами актеры [2].

С тех пор театрализация, имитация и пародия стали излюбленным приемом художественной адаптации на советской эстраде. Позднее это проявилось в «Теа-джазе», идея которого пришла Л. Утесову в 1927 году после посещения концерта оркестра Т. Льюиса в Париже. «При этом, артист понимал, что джазовая музыка Америки и Европы не была находкой для советского искусства. Значит, считал мастер, надо взять форму и изменить ее содержание» [1]. В итоге в 1928 году совместно с музыкантами из Малого оперного театра Л. Утесов сделал эстрадную программу, где выступал в качестве певца, танцора, скрипача, пародиста и конферансье, а в 1930 году появилась уже концертная программа «Джаз на повороте». В ней прозвучали оркестровые рапсодии И. Дунаевского, где основой музыкального тематизма была советская массовая песня в джазовой обработке. В дальнейшем синтез инструментально-

песенной театрализации и джазовой стилизации, претворился в таких одноактных спектаклях и эстрадно-музыкальных обзорах как водевиль «Музыкальный магазин» на музыку И. Дунаевского и концертная программа «Песни моей Родины».

Таким образом, приемы адаптации получили свое распространение в искусстве 20–30-х годов XX века, когда происходила смена художественно-эстетических принципов, обусловленных марксистско-ленинской идеологией. Характерной особенностью того периода стало объединение традиций с передовыми тенденциями времени, что проявилось в принципах заимствования, цитирования, имитации, пародирования, театрализации и стилизации. Данный аспект обусловил процессы художественной интеграции, где сопоставлялись элементы народного творчества, фольклора, городской культуры, технического прогресса и агитпропа с прогрессивным идейно-смысловым наполнением. Рельефней всего это отразилось в формировании композиторских школ, в которых художественная интеграция осуществлялась за счет адаптации элементов фольклора и массовой песни в академические вокально-хоровые и симфонические жанры. Музыкальный авангард шел «рука об руку» с техническим прогрессом, позволившим переосмыслить темброво-звуковую палитру с позиции изобразительности и театрализации. Предвестниками жанра звуковой пародии стали любительские шумовые оркестры, а театрализация джаза обусловила адаптацию нового музыкального направления к советской эстраде.

Список источников и литературы

1. Бурматов М.А. Зарождение новых форм песенного репертуара в Советской России (20–30-е годы XX века) [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2017. – № 1. – С. 88–97. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zarozhdenie-novyh-form-pesenного-repertuara-v-sovetskoy-rossii-20-30-e-gody-hh-veka/viewer>
2. Утесов Л.О. Леонид Утесов: Спасибо, сердце!. – М. : Вагриус, 2006. – 368 с.