

Е. Барбан

ЧЕРНАЯ МУЗЫКА, ✓

БЕЛАЯ СВОБОДА

(главы из книги)

## ПЕЧАТЬ НЕГРИТЮДА

Духовное начало негра уходит в его чувственность, в его физиологию.

Леопольд Сенгор

Чтобы проверить достоверность утверждений создателей свободного джаза о решающем влиянии этноса на восприятие их музыки, рассмотрим в применении к авангарду те социально-психологические явления и свойственные негро-африканскому человеческому типу психологические особенности, в которых негритюд видит квинтэссенцию негритянской души: антирасистскую форму расизма, чувство коллективизма, особую концепцию сексуальных проблем, ритм, слияние с природой, обожествление предков.

### Антирасистский расизм

Новая черная музыка вначале бессознательно, а затем и сознательно создавалась как антипод европеизированного джаза. В некотором смысле это был акт расовой и музыкальной эмансипации. Здесь черная музыка продолжила традицию бопа, явившегося в какой-то степени реакцией на беннигудмановскую коммерциализацию джаза, но продолжила ее на ином уровне, ибо создатели новой черной музыки обладали уже ощущением нового собственного исторического предназначения — следствие повышения их расового самосознания.

Этот новый уровень расового самосознания отличался новым этническим стереотипом, наиболее радикальные формы которого (комплекс превосходства, агрессивность, бескомпромиссность) стали выдаваться за непременимый признак "истинного афро-американца".

Самоидентификация создателей новой черной музыки с этническими символами африканской культуры, с системой образов и ценностей, сформированных за пределами европейской цивилизации и принимаемых ими за наиболее адекватное выражение "негритянской идеи", привела к значительному изменению эстетической системы современного джаза. Европейские элементы в афро-американской культуре черные джазмены стали объяснять лишь последствием насильственной акультурации. Многие черные музыканты авангарда даже исполняют свою музыку драпируясь в псевдофольклорные хламиды жителей древнего Бенина. (Фромм назвал бы это проявлением группового - расового - нарциссизма.) Эти музыканты полностью игнорируют европейские истоки в джазовой традиции. "Для меня и большинства черных, - утверждает Марион Браун, - ее (африканской музыки. - Е.В.) важность попросту в том, что вся наша музыкальная традиция исходит из африканской традиции.

Объективности ради нужно отметить, что некоторые музыканты неомавангарда занимают менее категоричную позицию в отношении европейской музыкальной культуры и ее влияния на черную музыку. Энтони Брэкстон не отрицает, что новая европейская музыка является частью его опыта, Фрэнк Лоу утверждает, что для него "европейская, или классическая,

музыка является естественной частью жизненного окружения". Но эти исключения лишь подчеркивают правила.

Критика черными музыкантами "новой волны" ряда выдающихся негритянских джазменов, не отвечающих новому этническому стереотипу (в частности, Армстронга и Эллингтона), причисляемых ими к разряду "дядей Томов" ("людей с черной кожей и белым сознанием"), как раз и объясняется проповедуемой ими новой анти расистской формой расизма ("блэкизмом"), широко охватившей ряды музыкантов нового джаза. Отсюда принятие многими выдающимися музыкантами новой черной музыки, идеологии черных мусульман и даже переход их в лоно черно-мусульманской религии с ее космической ненавистью к белым и черным мессианизмом.

"Нация ислама" приняла в свои ряды слишком много музыкантов авангарда, чтобы показаться неимеющей к нему отношения. Не избежал этого и идеолог черной музыки Лерой Джонс-ныне Иمامу Амири Барака. (Смена христианско-европейского имени-напоминание о рабстве-на мусульманско-азиатское или африканское-обязательный ритуал посвящения.) Антихристианская направленность этого негритянского духовного движения очевидна. Отрицание социальных институтов "белого общества" переносится дискриминируемым негритянским меньшинством и на казенно-официальные религии, идеалы, культуру, социальные нормы. Именно поэтому выбор деморализованного, приведенного в ярость и отчаяние сознания падает на ислам, буддизм или индуизм-религии, не имеющие никаких корней в американском обществе, совершенно ему чуждые.. Аналогичные мотивы лежат и в стремлении авангардистов черпать содержа-



ние и форму своей музыки из афро-азиатского источника.

Однако социальная неудовлетворенность, породившая стремление к иной культуре, как раз и была вызвана тем, что негритянское мировосприятие в США складывалось под влиянием тех самых социальных, религиозных, нравственных и эстетических идеалов, которые так яростно отвергаются негритянским националистическим движением. Именно традиционные американские идеалы свободы, демократии, равенства в иррациональной, мифологической форме проступают в проповедях черных мусульман. Невозможность удовлетворения этих идеалов в обществе, вызвавшем у афро-американцев потребность в них, и лежит в основе их мусульмано-буддистской эсхатологии, в их уповании на грядущую божественную справедливость. В бескомпромиссности черного ислама, в проповедуемой им идее избранности "черного народа" черпает силу потерявшее надежду сознание.

В этом шевете становится понятным расовый изоляционизм, который черные музыканты культивируют в новом джазе, а также, казалось бы, противоречащее ему тяготение новой черной музыки к художественным принципам и идеям, разработанным в новой европейской музыке задолго до возникновения свободного джаза. По-видимому, и здесь дает себя знать тот факт, что эстетическое сознание черных джазменов в США в значительной степени развивалось под влиянием господствующих в стране европейских музыкальных традиций, ибо вряд ли осуществима попытка вырастить "музыкального гомункулуса", полностью свободного от реально существующих в обществе культурных традиций.

Если для белых нацменьшинств в США открыта альтернатива ассимиляции, то трагизм положения афро-американца в невозможности выбора. Это-то и явилось причиной его этноцентризма. Джаз оказался традиционно негритянским видом искусства именно потому, что давал негру почти единственную возможность личной и этнической самореализации, почти единственный выход за пределы европейской всеобщности. В силу низкого социального престижа джазовой музыки ("музыка публичных домов и притонов") негры могли беспрепятственно упражняться в этом искусстве. Таким образом, джаз стал защитой от декультурации негритянского народа в США и его почти единственной связью с традиционной африканской культурой. Вот почему на протяжении десятилетий именно джаз являлся для него своеобразной формой социального и расового протеста.

Но джазовое отрицание всегда было превращенной формой утверждения (хотя в старом джазе утверждение и носило имплицитный характер). В новом джазе утверждение нового расового и социального идеала обретает уже явно выраженные черты. Акценты сместились. По-видимому, переход негритянского населения США в 60-е годы от пассивного сопротивления к активному историческому действию породил в афро-американском искусстве иные, более явно выраженные эстетические формы протеста.

Не все эстетические преобразования в черной музыке можно рассматривать как разновидность социально-психологической компенсации. Но многие из них явились следствием

ностальгической тяги к корням, движения к первоосновам афро-американской культуры.

Черные музыканты нового джаза, остро ощущая свою социальную маргинальность, испытывая сильнейшее отчуждение, пытаются преодолеть это свое состояние (нередко чрезовое острейшими фрустрациями) за счет создания идеализированной концепции особой африканской духовности, экстраполируя на джаз основные ее элементы, лежащие якобы в основе негритянской культуры.

Проявление последствий маргинального статуса стало особенно острым у черного музыканта именно в новом джазе потому, что авангардисты (в отличие от музыкантов старого джаза), как правило, принадлежали к молодой афро-американской интеллигенции. Маргинальность особенно остро проявляется у личности, которая по уровню культуры и развития самосознания принадлежит господствующей культуре (группе), а по расовой принадлежности — неравноправной, подчиненной группе (культуре), тем более, если ее связывают с этой группой традиционные прочные психологические, культурные и др. отношения. Маргинальный статус старых музыкантов джаза не был чреват невротическими, личностными расстройствами благодаря тому, что они полностью идентифицировали себя с подчиненной группой, которой принадлежали. Они не ощущали свою маргинальность как явление внутреннего разлада, ибо их культурные и социальные претензии и ожидания не выходили за пределы того, что могла им дать их социальная группа и маргинальная культура; они еще не вполне усвоили достижения



господствовавшей в стране культуры, не сделали ее своим внутренним достоянием. По сути дела музыканты старого джаза были не маргинальными личностями, а просто членами подчиненного и социально отчужденного расового меньшинства со своей субкультурой.

Не находя выхода в полной культурной и социальной ассимиляции, музыканты нового джаза разрешают эту трагическую ситуацию единственно оставшимся способом: полной идентификацией своей личности со своей расой и ее культурой, что нередко принимает форму противопоставления двух культур и утверждения превосходства своей, маргинальной культуры (не без бессознательного привнесения в последнюю элементов внутренне усвоенной оппозиционной культуры).

Справедливая борьба с европоцентризмом в черной музыке и с вестернизацией в афро-американской культуре заслоняет от некоторых ревнителей расовой чистоты черной музыки очевидный факт глубокой взаимной диффузии в ней элементов африканской, европейской, а зачастую и ряда восточных культур. Но не следует впадать и в другую крайность: не замечать в новой черной музыке особенностей, традиционно свойственных именно африканской культуре. И если мы продолжим рассмотрение остальных пяти выдвинутых негритюдом элементов "негритянской сущности" и попытаемся выявить их наличие в новом джазе, то убедимся в определенной ориентации новой черной музыки на эти постулаты африканской культурологии.

Приписываемые негритюдом черной расе, помимо рассмотренной антирасистской формы расизма, чувство коллективиз-



ма (сильно развитое чувство идентификации с расовой или социальной общностью), своеобразная концепция сексуальных проблем, особое чувство ритма (которому придается поистине универсальное и всеобъемлющее значение), слияние с природой (инстинктивному и интимному соитию с природой сообщается онтологический характер — непосредственного бытия в истине) и, наконец, обожествление предков (предок — мистический символ связи с миром) причудливо преломились в эстетической системе новой черной музыки.

### Афро-джазовая соборность

Африканская музыка практически не знает сольного музицирования. Индивидуальное исполнение на отдельном инструменте встречается в Западной Африке редко... Для западноафриканского музыкального искусства характерно ансамблевое исполнительство. Объясняется это не только синкретизмом народной африканской музыки (неразрывное соединение музыки, танца и пения) и отсутствием разделения участников "концерта" на публику и исполнителей, но и социально-психологическими причинами: влиянием мифологического коллективистского мироощущения, превалированием общественно-родовых представлений, неразвитостью индивидуального эстетического видения, создающего уникальное эстетическое личностное переживание, противостоящее мифологической растворенности в групповом эстетическом акте. Это растворение личности в коллективном эстетическом сознании лишало африканскую музыку эмоциональности в европейском смысле (не-

смотря на ее высокую статичность). Поэтому напрасно было бы искать в африканской музыке трагических коллизий или драматических конфликтов, выражения личностных чувств и переживаний или даже элементарной слащавой сентиментальности, свойственных как европейской музыкальной традиции, так и джазу. Для этого ее содержание слишком подчинено коллективному ритуальному действию или обряду, а форма слишком канонизирована и нормативна (несмотря на импровизационность).

Лишь в Новом Свете, соприкоснувшись с европейской музыкальной традицией и европейским индивидуалистическим мироощущением, африканское музыкальное искусство обрело новые выразительные средства — распался круг старых мифологических представлений, обретение индивидуального эстетического сознания потребовало для своей реализации нового музыкального искусства.

Главной отличительной чертой традиционного джаза (до-свинговой эпохи) была коллективная импровизация, роль которой в джазе уменьшилась по мере возрастания инфильтрации в джаз белых музыкантов. В эпоху свинга, с характерным для нее засильем белых полукommerческих оркестров, коллективная импровизация исчезает. Белые музыканты обладали, конечно, способностью к коллективной импровизации, но тем не менее выдвинули на первый план в джазе солиста и аранжировку.

Спонтанная коллективная импровизация, основанная на тончайшем чувстве партнера и способности раствориться в музыкальном коллективном действии, процветала в музыке

первых негритянских джазовых оркестров, игравших в нью-орлеанском стиле. Архаический нью-орлеанский стиль (1900-1920 гг.), а поначалу и его классическая разновидность (после 1920 г.) практически еще не знали сольных импровизаций. Лишь по мере образования белых оркестров, имитировавших манеру негритянского джаза, коллективная импровизация стала чередоваться с сольной. В диксиленде-белой версии нью-орлеанского стиля- фигура солиста становится привычной, а в так называемом чикагском стиле (возникшем в середине 20-х годов), созданном исключительно белыми джазменами, сольные импровизации стали уже теснить коллективные.

Симптоматично, что коллективная импровизация стала возрождаться с возникновением новой черной музыки. Ни би-боп, ни кул, ни вест коуст, ни прогрессив ее не знали. И хотя попытки привнесения коллективной импровизации в современный джаз делались Чарли Мингусом еще до появления музыки Колмана, ознаменовавшей рождение нового джаза, привычной формой импровизации в современном джазе она стала, пожалуй, лишь после появления в 1961 году альбома "Свободный джаз", записанного сдвоенным квартетом Орнетта Колмана (совместно с квартетом Эрика Долфи). "Вознесение" Колтрейна, которое в значительной степени несет на себе следы влияния альбома Колмана, закрепило этот ренессанс коллективной импровизации. В музыке ансамблей нового джаза коллективная импровизация стала привычной формой музицирования (особенно культивируемой Чикагским художественным ансамблем, ансамблями Сэндерса, Шеппа, Черри, Тейлора,



Брекстона, а также асамблеями, близкими к джаз-року, — Дэвиса, Хэнкока, Маклоклина и др.).

Но нужно заметить, что возрождение коллективной импровизации на новой эстетической основе создало значительные трудности для слушателя, воспитанного лишь на ее традиционном варианте. Такому слушателю коллективная импровизация в свободном джазе представляется не иначе как бессмысленным хаотическим соединением резко диссонансирующих звучаний (характерно, что примерно такой же такой слушатель воспринимает и традиционную африканскую музыку). Причина этого в том, что коллективная импровизация в авангарде, в отличие от традиционного джаза, строится на ином принципе сопряжения тонов — не на ладовом, а на динамическом, ритмическом и темповом. Трудности восприятия усиливаются еще нередким отсутствием регулярного метроритмического фона, на котором разворачивается полифония импровизации. Новый вид коллективной импровизации требует ит для своего адекватного восприятия если не чисто новоджазового слушательского опыта, то хотя бы апперцепции, способствующей восприятию ритмической нерегулярности в музыке, созданной не по канонам мажорно-минорной или блюзовой функциональной системы.

В возрождении коллективной импровизации в новом джазе проглядывает страстное стремление афро-американцев к расовой консолидации. Несомненно, она явилась своеобразной сублимацией стремления черного народа к социальному и духовному единству на новом этапе его истории. Но, с



другой стороны, в ней видится эстетически оформленная тяга к корням, к расово-художественной эмансипации. И здесь музыканты свободного джаза обратились к мифопластике, ибо они инстинктивно стремились соединить социальное и этническое.

Миф в большей степени, чем любое иное мировосприятие, направлен на растворение личности в коллективных представлениях, на внушение чувства единства с коллективной или мировой целостностью. Мифологическая безличность носит также и явно выраженную социальную функцию — способствуя сохранению цельности как родовой общины, так и любой иной социальной или расовой общности..

Таким образом, погружение в коллективное спонтанное музыкальное действие в новом джазе несет не только структурную или чисто эстетическую нагрузку, но и выступает как реальный фактор неосознанного регулирования этнической целостности и онтологического баланса импровизирующей группы.

На первый взгляд может показаться, что возрождение коллективной импровизации — естественная и инстинктивная реакция черных музыкантов на традиционный индивидуализм европейского жизнечувствования и возвращение к архической соборности негритянского духа. Не парадокс новоджазовой эстетики состоит в том, что не в меньшей степени, чем коллективная импровизация, ей свойственно и усиление значения личности музыканта, его индивидуальности, и увеличение индивидуальной эстетической свободы.

Бинарная оппозиция "коллектив-личность" (свойственная не только мифологической архаике, но и любой социокультурной модели) в старом джазе не обладала паритетностью: в архаическом джазе коллективное начало превалировало, в современном джазе (до авангарда) преобладал личностный (сольный) принцип импровизации. Значительно усилив субъективное начало, в частности за счет снижения эстетической нормативности, новый джаз одновременно возродил и коллективную импровизацию, создав тем самым паритетную форму этой оппозиции. По-видимому, это была бессознательная реакция на зов эстетической крови: осознанному стремлению к африканизации противостояло не менее сильное сопротивление определенной части джазового материала европейского происхождения.

Мифологическому сознанию свойственно еще одно качество, связанное с растворением индивидуального начала в коллективном мироощущении, — отсутствие стремления к оригинальности, полнейшая удовлетворенность стандартными коллективными представлениями. Мифологическое сказание — это всегда пересказ чего-то уже издавна существующего. Свободное заимствование сюжета в мифах — обычное явление во всех мировых культурах. Традиционный джаз демонстрирует сходное функционирование своей эстетической системы: почти весь его репертуар строится на стандартах, издавна существующих темах, авторы которых, как правило, не известны джазовому музыканту. Анонимные "стандарты" были тематической основой джазовых импровизаций вплоть до биббопа. Лишь современный джаз стал вытеснять этот атрибут мифологизированного сознания из джазовой практики. Авангард же практически излечился от

стандартомании, заменив ее полностью оригинальным музыкальным материалом. Явление это — явное свидетельство того, что в новом джазе, наряду с несомненным усилением влияния "черной эстетики", одновременно существует сильнейшая тяга и к европейской культурной традиции.

### Эротический первоэлемент

Африканская музыка и джаз издавна представлялись европейцу олицетворением стихийных жизненных сил. Значительный эротический потенциал, унаследованный джазом от африканского искусства, точнее привнесенный в него некоторыми формами афро-американского музыкального фольклора, был усилен свободным джазом. Джазу вслед за блюзом и спиричуэллом удалось удивительным образом сохранить этот заряд, несмотря на сильнейшее давление рассудочного (по сравнению с африканским), рационалистического христианско-европейского искусства.

Харизматический и эротический элементы джаза были сохранены лишь благодаря органичному неприятию черными музыкантами всего строя христианского мироощущения (несмотря на искреннюю христианскую религиозность), которому они противопоставили жизнеощущение негритянских и восточных народов — пантеистически стихийное, магическое мировосприятие мифологического сознания.

Мифологическое же сознание всегда относится к сексуальному моменту не как к субъективному, личностному феномену, а как к составной части анонимно-природной, объектив-

ной сексуальности (первопричине природного плодоношения), частным проявлением которой и был личностный эротический потенциал. Объективация личностной сексуальности сказалась и в ее ненаправленности на субъекта противоположного пола, что характерно для разного рода фаллических культов, весьма распространенных в Западной Африке. Музыка же там обычно была составной частью таких эротизированных культов и их ритуалов.

Христианская традиция издавна отождествляла свойственный "варварскому" искусству культ чувственности с эстетикой сатанизма, противопоставляя ему христианское поклонение разумной гармонии, видя в "черном искусстве" не столько "черное", сколько "антибелое", т.е. нечто аморальное, находящееся за пределами христианской (т.е. европейской) этики. Характерно в этом отношении замечание о джазе, сделанное известным современным английским композитором и теологом Сирилом Скоттом (1879-1970). "Достоинно сожаления, - писал Скотт, - что джаз, который так популярен, оказывает дурное влияние, но такова подлинная правда. Джаз, несомненно, порожден Черным Братством, отождествляемым христианской традицией с силами Зла и Тьмы, и порожден с намерением возбудить сексуальную природу человека, чтобы отвратить человечество от духовного прогресса..."

Высказывание Скотта демонстрирует типичную реакцию на джаз религиозного европейского сознания.

Обостренная чувственность традиционного джаза (а позднее и поп-музыки и рока) явилась следствием не только его африканских корней. Одновременно это была реакция на чрез-



мерную духовность и интеллигентность европейского искусства.. Напряженное отношение к чувственному- имманентная черта именно европейского (христианского) искусства, изгоняющего, запрещающего его проявления. Этого напряжения не знало античное искусство, где чувственность была естественным, природным явлением, культивируемым религией (не говоря уже о еще более эротизированных формах восточного и африканского искусств). Христианское же искусство развивалось как антитеза греко-латинской эстетике. Даже торжество чувства и чувствительности в европейском романтизме не привело к эмансипации чувственного, неоформленного эмоционально-эротического бессознательного, проявление которого всегда сублимировалось традиционной европейской культурой, но которое является органичной частью человеческого (греховной частью с точки зрения христианской аскетики), без выполнения которого невозможны полнота и гармоничность психического функционирования личности. Само по себе проявление чувственного не морально и не аморально, оно в равной степени открыто проявлениям добра и зла и если не в такой же степени специфически человечно как эстетическое чувство, то, несомненно, является имманентной частью человеческого поведения. Искусство, создающееся человеком, не может в явной или скрытой форме не продуцировать и эту разновидность проявления человеческого, если оно, конечно, предварительно не стерилизовано абстрактной догматикой. Характерно, что возникновение джаза (явления полуязыческого) совпало с эпохой кризиса христианского мироощущения, эпохой, когда, по ницшевскому выражению, "Бог умер".

Но и европеец-атеист нередко относит джаз, если не к явлениям, порожденным силами Зла и Тьмы, то к чему-то эстетически вульгарному, бездуховному. Естественно, что в основе такого суждения лежит скрытая форма христианско-теологического понимания природы искусства. Изданный АН СССР семнадцатитомный "Словарь современного русского литературного языка" хорошо иллюстрирует такой подход к джазу, утверждая, что джаз- это "увеселительная (по преимуществу танцевальная) музыка, проникнутая грубой чувственностью."

Таковы последствия традиционного европоцентристского подхода к инокультурным эстетическим явлениям.

Черные музыканты всегда остро ощущали свою отчужденность от европейско-христианской иерархии эстетических и духовных ценностей. Их жизненный опыт постоянно приводил их к выводу, что только в орфических поисках свободы и самоутверждения, лишь в экстатическом опьянении своей музыкой они обретали воображение и чувство прекрасного. Лишь в джазовом бегстве от репрессивного белого мира, окунаясь в джазовую оргию, черные музыканты и слушатели находили радость, человеческое достоинство, истину и, прежде всего, - выход за пределы предначертанных для них социальных норм и ограничений. Джаз стал для них почти единственной доступной им формой эскапизма и приобщения к высокому и прекрасному. Но, с другой стороны, у джаза была и некая мистическая функция- он превращался в своеобразную афро-американскую форму тантризма (разительное сходство с языческо-христианским оргиастическим ритуалом вуду- религией, популярной в Карибском

бассейне, к которому относится и юг Диксиленда). Эта мистическая функция была неотъемлемой частью "перводжаза", первоначальных джазовых ридений, которые, несомненно, обладали всеми признаками магического ритуала. Магия, магический ритуал всегда оставались в глазах черных американцев явлением в значительной степени более личным, интимным, чем религиозный христианский (или иной) культ. Магический ритуал не является по сути своей обрядом церковным, т.е. не воспринимается как часть некоей организованной и канонизированной конфессии. Он всегда носит таинственный, подпольный, запретный характер. Именно эти черты магического ритуала создают высокую степень "партикулярности" и интимной личностной сопричастности происходящему музыкально-сакральному действию.

Естественно, что мистика черного цвета стала восприниматься создателями новой черной музыки как антитеза белому культурному и политическому гнету.

В своих попытках культурной эмансипации музыканты авангарда значительно усилили чувственно-эротический компонент своей музыки, трактуемый ими как некий первоэлемент негритянской души. И в некоторых произведениях Колтрейна, Айлера, Шеппа, Сэндерса этот компонент достигает такого накала, что принимает форму подлинного оргмастического пароксизма. Так в пафосе страсти рождается высокое и прекрасное, так эротизированная чувственная стихия становится ритуализированной идеей, сопряженной с духовно-этической устремленностью.

### Двойственность ритма

Пытаясь дать определение понятию "джаз", Маршалл Стернс называет джазовый ритм единственным чисто африканским элементом этой музыки. Пожалуй, это верно лишь по отношению к доавангардному джазу. В новом джазе ритм уже во многом отходит от африканского эталона, но тем не менее и в новом джазе ритм по-прежнему остается основным формообразующим элементом музыки.

Сложнейшая полнритмия (а нередко и полиметрия) — основной принцип африканского музицирования. Джаз полностью сохранил этот принцип в основе своего метроритма. Но если традиционный джаз связывает с африканской музыкой регулярность основного ритма, периодичность, повторность, остринатность ритмического рисунка, то в новом джазе превалирует ритмическая нерегулярность — он отошел от обязательной ритмической пульсации, на фоне которой импровизирует солист, заменив традиционный бит нерегулярной полиметрической конструкцией. Ритм нового джаза уже нельзя назвать полностью африканским, ибо африканская музыка всегда выделяет в своей полнритмической структуре основной ритм — основную ритмическую фразу, варьируемую музыкантами, но неизменно повторяемую специально выделенным инструментом.

Тенденция к нерегулярности в развитии ритмических концепций сближает новый джаз с современной европейской музыкой, где давно уже произошел переход к нерегулярной метрике.

Таким образом, вовсе не все составляющие новой черной музыки полностью восходят к африканской эстетике. Некоторые



ее элементы, в частности ее главнейший формообразующий элемент - ритм, оказались не столь уж черны.

Джазовый ритм, как и другие элементы черной музыки, трансформировался под влиянием новых эстетических и социальных факторов, ибо ритм в музыке является не только элементом формы, но и категорией художественного смыслостроения. Поэтому переход к относительно свободным ритмическим построениям в новом джазе нельзя рассматривать в отрыве от содержательно-смысловых, семантических функций его ритмики.

Изоощренное чувство ритма, свойственное африканцу, - результат многовекового развития африканской культуры, в которой ритм является ее главной формообразующей чертой. Но ритм в значительной степени является формообразующим элементом всей жизни африканца (его работы, досуга), "архитектурой его бытия". Онтологическое содержание ритму в Африке придает не только постоянное пребывание африканца в ритме природного мира, сезонных циклов, но и тесная связь ритма с чувственностью, магией, сакральными ритуалами - всей динамикой его существования. По-видимому, сверхритмичность африканца (следствие генетического закрепления тысячелетних особенностей существования) действительно стала одной из психофизиологических особенностей черной расы.

Афро-американец в полной мере унаследовал эту расовую особенность. Обладая удивительной сверхритмичностью, которая свое полное и адекватное выражение находит в природно-спонтанном мироощущении, он не всегда может полностью реализовать эту свою этническую особенность в современном

рационалистическом индустриальном обществе. Острее, чем белый, негр переживает отчуждения от инстинктивной полноты бытия. Его обращение к подавленному европейской цивилизацией и "принципом реальности" расовому ритмическому архетипу как и погружение в джазовую экстатичность (которую, собственно, ритм и организует) — естественная форма расового самовыражения и самоутверждения.

Но, с другой стороны, черный американец на протяжении многих поколений был оторван от ритмической специфики африканского быта и бытия. Его жизнедеятельность во многом регулируется уже иными ритмическими характеристиками, на его ритмическое чутье наслаиваются уже иные закономерности. Черному художнику в США свойственна уже иная, чем африканскому барабанщику, система восприятия. Он обладает уже во многом иными психическим складом и эстетическим сознанием, на формирование которых (хотел он того или нет) оказали влияние многие неафриканские эстетические, социальные и духовные факторы. Поэтому современный афро-американский музыкант неизбежно ориентируется на ритмическую концепцию, способную уравновесить этническую экстатичность африканской регулярной ритмики и "дегуманизованную" эмоциональность новой европейской эстетики. Эта новая ритмическая концепция должна соответствовать уже не только традиционным природно-этническим особенностям современного афро-американского музыканта, но и новым изменениям в его психологическом и творческом облике, вызванным изменением его социокультурного окружения, т.е. новая ритмика должна сочетать в себе особенности африканского ритмического филогенеза с

последствиями эстетического онтогенеза современного афро-американского музыканта.

### Природная стихийность

Слияние с природой, с природно-чувственным, объективным-неприменное свойство архаического мифологического мироощущения. Неписьменные цивилизации, устные культуры, свойственные архаическим социальным обществам, вырабатывали специфические перцептивные способности, в основе которых лежал не анализ, не абстрагирование, а эмоционально-интеллектуальный симбиоз с постигаемым объектом. Западноафриканские цивилизации, породившие дошедшую до нас музыку, принадлежали к разновидности социума с преобладанием акустического типа коммуникации. Нерасчлененность, целостность и глубокая сопричастность событий-главные свойства аудио-визуальной перцепции, унаследованной джазом от его западноафриканской прародины.

Джазовое музицирование требует именно аудио-визуального типа восприятия, ибо адекватная джазовая перцепция складывается в равной мере и из чисто акустических элементов (звук, тембр) и из визуальных ("драйв"-личностная экспрессивность), причем обе эти разновидности восприятия, порождая чувство свинга, подключают еще и тактильно-мышечный (соматический) канал восприятия. Таким образом, джаз по существу требует такой же комплексной и целостной перцепции, что и синкретическое африканское музыкально-танцевально-вокальное искусство.

Процесс аутентичной джазовой коммуникации (порождаемой лишь импровизационным эстетическим актом) заключается прежде всего в глубокой слушательской сопричастности джазовому событию. Джазовое восприятие складывается не только из эстетической реакции акустически постигаемое сообщение, но и из аффективных последствий эстетического соития с личностью исполнителя. Для джазового музыканта, в свою очередь, чрезвычайно важна обратная связь со слушателями, которая неизбежно накладывает отпечаток на качество музыки.

Джазовая коммуникация (главным образом благодаря явлению свинга) чем-то сродни шаманскому трансу колдовского африканского ритуала (частично запечатленного в африканской музыке) — ей свойственны чувство эмоционального симбиоза и идентификации с другими, растворение в массе, некий "магический" транс, в котором пребывают музыканты и слушатели, естественная карнавализация всех элементов эстетического действия. Несомненно, что эти особенности джазового музицирования уходят своими корнями в социально-психологические особенности африканского искусства и психическую структуру личности негро-африканца и несут на себе остаточные, редуцированные признаки мифологического мироощущения.

Интенсивность слушательского сопричастия (партиципации) и в джазе аналогична особенностям атмосферы африканского музицирования. Концертная атмосфера в европейском смысле, пассивная созерцательность слушателей невозможны в африканском музицировании, не знающем разделения на публику и исполнителей. В Африке в музыкальном акте (не отделенном от пения и танцев) участвуют все присутствующие.



Казалось бы, свойственная африканцу непосредственная и интимная связь с природой, которая почти не опосредуется материальным производством, не может лежать в основе мироощущения современного черного американца, живущего в совершенно иных социальных и культурных условиях и создавшего рациональную, нормативную (несмотря на импровизационность) эстетическую систему традиционного джаза, в значительной степени использовавшую правила европейского музыкального компонирования.

Но новая черная музыка, явившаяся художественным выражением поисков почвы в отчужденном мире, демонстрирует явное усиление непосредственности и интимности джазового переживания и одновременно ломку эстетических и технических норм и правил, опосредовавших, снижавших проявление непосредственного и природного. По-видимому, возросшее расовое самосознание заставило современного афро-американского музыканта строить форму своей эстетической самореализации не столько по европейскому образцу, сколько по модели африканского музицирования. Но модель эта неизбежно наполнялась при этом содержанием, связанным уже с неафриканской идейной проблематикой (что отражалось как на структуре музыки, так и на самом ее эстетическом материале), ибо изменение эстетического сознания африканца в США, вызванное длительными инорасовыми и инокультурными влияниями (которые он вдобавок продолжал испытывать в неафриканской социокультурной среде), было во многом необратимо. Отсюда, очевидно, и проистекает двойственная природа семантического аспекта свободного джаза, совмещающего харизматические черты с усилением

духовной проблематики.

Амбивалентность эстетического сознания афро-американского музыканта неизбежно ведет к созданию паритетной формы бинарной оппозиции "природа - культура" (чего нельзя сказать об африканской музыке), лежащей в основе создаваемой им музыкальной системы, т.е. к созданию эстетической модели, практически гармонично разрешающей эту амбивалентность.

### В поисках прародины

Африканская социальная традиция видит в любой социальной общности семью (совокупность живых и мертвых родичей) - не имеет значения идет ли речь о племени, государстве, народе. Именно семья или расширенная семья (народ, раса) наделяются африканцем функцией возобновления жизненной силы, которая, по Сенгору, лишь форма проявления трансцендентного, божественного начала. В африканской религиозно-пантеистической системе предку отводится место некоего мистического агента, сохраняющего связь личности с миром.

Процесс расового негритянского самоутверждения в США неизбежно должен был опереться на определенную социальную или национальную общность, объединенную приятием или отрицанием определенной идеи, символа, цели. В идеологической системе черного американца нет другого смысла, до такой степени же связанного с социальными или духовными проявлениями "белого общества", как африканский предок, прародитель, прародина, прасемья - одним словом, Африка, которая не только стала для него единственным связующим звеном с остальным миром, но и придала его эстетическим и духовным исканиям историческую перспективу и твердую культурную почву.

Названия, которые дают своим альбомам многие музыканты нового джаза говорят о программной "африканской" направленности их музыки: "Африка/медь" и "Кулу се мама" Колтрейна, "Дань Африке" Мэррея, "Новая Африка" Шеппа, а случаев использования лексики различных африканских наречий в названиях новоджазовых композиций просто не счесть.

Любопытно, что ритуал почитания предка (свойственный всем раннекультурным цивилизациям) считается некоторыми черными джазменами специфической чертой африканской культуры. "Эта страна, — говорит Арчи Шепп об Америке, — делает своих стариков бесполезными. У белых нет уважения к своим предкам. Все они их не уважают. Но африканец относится к этому по-другому".

В культе предков Шепп видит первейший признак народности и преемственности культуры. "Я считаю себя скорее народным музыкантом, чем кем-либо еще", — утверждает тот же Шепп.

Ощущение музыкантами новой черной музыки преемственности по отношению к африканской культуре и африканским социальным и сакральным ритуалам имеет не столько теоретико-познавательное, сколько социально-практическое значение. Это явление в развитии нового джаза, несомненно, оказалось эстетически опосредованной частью общей тенденции в развитии афро-американского сознания нашего времени к расовой и культурной самобытности. Традиционный африканский культ предков обернулся в джазе не столько прямой аналогией (скажем, в виде повышенного пиетета к музыкальным предшественникам), сколько инструментом развития национально-расового

самосознания негритянского народа в США.

Таким образом, становится очевидным, что некоторые постулаты теории негритюда довольно плодотворно срабатывают при соотнесении их с эстетикой новой черной музыки и идеологией нового джазового движения.

Это удивительное соответствие внутренней сущности и идейной направленности нового джаза теории негритюда вовсе не объясняется истинностью (или неистинностью) самой этой теории, ее адекватностью (или неадекватностью) исторической и психосоциальной реальности африканской культуры (нас здесь интересует не это). Это соответствие говорит не о л а з а ч е м о сознательной ориентации нового джаза на негритюд, ибо для афро-американца это пока единственная расово-националистическая культурология, положения которой дают направленность его стихийному эскапистскому мироощущению, теоретически оформляют и обосновывают его. Негритюд дает прочную культурную почву черному американцу, которая не только превращает мироощущение в мировоззрение, но и устраняет в определенной степени его культурную маргинальность, что, помимо прочего, имеет для него и психотерапевтическое значение.

Эстетика и философия негритюда, порожденного специфическими социальными и культурными условиями Черной Африки, оказались в определенном внутреннем родстве с вызванным совершенно иными социокультурными обстоятельствами типом художественной и личностной самореализации. Произошло это главным образом потому, что новый джаз проявил сильнейшее



тяготение к идентификации с рядом культурно-эстетических черт, принимаемых черными музыкантами за наиболее полное и адекватное выражение "негритянской души" - нравственных и духовных свойств черного народа. Эта глубокая внутренняя тяга к африканской культуре и "африканской идее" вызвана не только взрывом расового самосознания, потребностью расового самоутверждения, но главным образом попыткой обрести прочный фундамент, твердую почву для тотальной критики современного постиндустриального американского общества: его социальной, культурной и политической структур.

## Музыкальные противостояния

Европейская музыкальная традиция вплоть до XX века складывалась на основе эстетического идеала, требования которого сводились к имитации (с некоторой поправкой на субъективность) внемузыкальных явлений. Даже столь абстрактное явление искусство как музыка была по существу попыткой создания художественного аналога неких жизненных реалий, в частности конкретных человеческих эмоциональных состояний и духовных интенций. Практически в основе понимания искусства лежала слегка переосмысленная аристотелевская теория подражания, идея мимезиса.

Традиционная музыка /европейская/ на протяжении всего своего развития, вплоть до Шенберга, была попыткой образной передачи, имитации некоего замузыкального смысла и по существу носила во многом функциональный характер — вначале как часть литургического действия, религиозно-культовой культуры, затем танцевально-бытовой и балетно-театральной, а потом эта тенденция выступала в виде более опосредованной, но прослеживаемой тематической связи с литературно-исторической и социальной проблематикой.

Второй особенностью европейского музыкального искусства, на которую впервые указал еще Мако Вебер, была тенденция к рационализации своей системы. На протяжении столетий европейская музыкальная система постепенно утратила все иррациональное и импровизационное, что еще было в средневековой ладовой (модальной) системе, создав полностью композитивную рациональную гармоническую звуковую организацию.

Возможно, это было в некоторой степени связано с общей тенденцией западной цивилизации к технико-экономической рационализации, хотя решающую роль здесь, по-видимому, сыграл факт длительного развития европейского музыкального искусства в русле рационалистических и позитивистских идей эпохи Просвещения. Даже получившая широкое распространение теория аффектов по существу свелась к созданию рациональной эмоционально-технической системы, сводившей духовно-психическую неповторимость личности к анонимному и стандартному набору эмоций. Романтическая же эстетика, несмотря на широко-вещательную иррациональную програмность, так и не покусилась на структурно-технический рационализм самой европейской музыкальной системы.

Атонализм взорвал, разложил рациональные закономерности мажорно-минорной ладовой системы. Отход от описательности, изобразительности внемузыкальных идей и эмоций, т.е. явной или скрытой програмности, характеризует новый этап европейского музыкального развития, открытый додекафонией.

Новая черная музыка явилась для джаза таким же выходом в иное эстетическое сознание, в музыкальное инобытие, каким стали додекафония и сериализм для современной европейской музыки. И хотя современный джазовый процесс во многом подчинен закономерностям развития европейского искусства, в основе второй джазовой революции лежит целый комплекс специфических эстетических и психосоциальных причин.

Если рассматривать развитие джаза в русле антибуквалистского и антирационалистического движения нового европейского искусства, то неизбежно возникает проблема места нового

джаза в современной американской культуре: является ли она частью традиционного культурного императива или же частью некой новой альтернативной культуры.

То, что джаз издавна воспринимается традиционным культурным сознанием как некая контркультура, не подлежит сомнению. Радикальный и антибуржуазный характер нового джазового движения также очевиден. Черные музыканты авангарда сознательно стремятся к отказу от традиционно общепринятых культурных ценностей и к замене их более аутентичными для современного афро-американца культурными моделями. Характерно, что такого рода тенденция была свойственна также и современной американской молодежной контркультуре 60-х годов времени становления нового джаза.

На первый взгляд, оба эти движения во многом сходны: явились реакцией на рационализм и сциентизм позитивистского сознания, питаемого успехами научно-технической революции; оба противостоят отчуждению и дегуманизации, порожденным технократическим, потребительским обществом; оба, наконец, создавая проект новых культурных форм, новой человеческой связи, в качестве антитезы рационализму, позитивизму, отчуждению разрабатывают иррациональные, экстатические, теологические системы контрценностей.

Один из исследователей контркультуры в США, Теодор Рошак, определяет ее как концепцию, созданную на основе хиппианского движения и движения "новых левых", т.е. как субстрат из психологии отчуждения, восточного мистицизма, психоделического опыта, самосозерцания, коммунизма, экстатической одержимости, культурного и политического радика-



ливма. "Ее костюм, — пишет Рошак, — позаимствован из многих экзотических источников: глубин психиатрии, смягченных пережитков левой идеологии, восточных религий, романтической мировой скорби, анархистской социальной теории, дадизма, поверий американских индейцев и, очевидно, извечной мудрости".

Несомненно, что некоторые идеологические составляющие контркультуры обладают генетическим сходством с духовными исканиями музыкантов нового джаза. ("Ом", "Медитации" и "Перевоплощение" Колтрейна, "Карма" и "Тохид" Сэндерса — вершины джазовой медитации, инспирированной восточным мистицизмом; музыка Чикагского художественного ансамбля и музыкантов из AACM — серьезнейшая попытка афро-американских музыкантов преодолеть культурную маргинальность джаза, отправившись на поиски утраченного "африканского времени"; характерно также, что судьбу Паркера и В. Коллидей через тридцать лет разделили Хендрикс и Джоппин.)

Но главное, что роднит музыку, созданную молодежной контркультурой (рок, поп-музыка) со свободным джазом, — это ее орфический, экстатический характер. Аффект, экзальтация, психическая одержимость, ориентация на спонтанное чувство — главный эстетический принцип этой музыки. Дело не только в том, что визионерское сознание приверженцев и создателей контркультуры, отрицая реальность, способно породить лишь ее неартикулированную альтернативу, дело прежде всего в том, что контркультуртрегеры, вслед за Маркузе, полагают "чувственное мышление", воображение, интуицию, эрос, инсайт единственной предпосылкой существования подлинно свободной

культуры. Это единственное, что, по их мнению, не поддается контролю и общественному подавлению, в этом единственный источник протеста, ибо отчужденное, подавленное и извращенное сознание (т.е. интеллект, память, способность к суждению и оценке) в технократическом постиндустриальном обществе становится орудием подавления личности, объектом манипулирования. Бунтующая личность свободна, неотчуждена лишь в иррациональном и невербальном выражении мысли, ибо субъективное сознание в значительной степени обречено на существование в феноменах общественного сознания, т.е. на отчуждение от себя самого.

Страх перед искажающим сознание действием всеобщей отчужденности заставляет музыкантов контркультуры спасаться в максимальной непосредственности передачи музыкального материала. Бегство от реальных отчужденных общественных отношений к праямоциям, к не затронутой действительностью глубинной чувственности, свободной от цензуры сознания и привычек, нередко подкрепляется еще и психоделическим воздействием. Отчужденный музыкант отворачивается от действительности, в которой он теряет себя, и обращается к своему внутреннему миру, пытаясь в себе найти противовес, некий нравственный архетип, который он противопоставляет все опосредующей и отчуждающей реальности.

Таким образом, максимальная непосредственность выражения, свободная от канонизированной формы, музыкального схематизма, эстетических предписаний, предсказуемости развития, становится неким нравственным императивом для музыкантов контркультуры - залогом истинности и высокой художест-

венной правды.

Новая европейская музыка в своем антирационалистическом движении практически не затронула чувственной сферы личности. Уже в музыке Дебюсси произошел переход от субъективно-чувственного к объективному. Додекафония лишь закрепила эту эстетическую переориентацию европейской музыки. Алеаторика, явившаяся наиболее характерным направлением постсериальной эпохи, несмотря на свободную комбинаторику, введение элемента случайности и возвращение к импровизации, остается по существу чисто интеллигибельной системой, ментальным проявлением, интеллектуальной "игрой в бисер". С другой стороны, эстетика новой музыки была закономерной реакцией на чрезмерную патетику романтизма и сведение восприятия искусства в традиционной эстетике к идее психического заражения. Поэтому-то определенная "эмоциональная дегуманизация" сериальной и постсериальной музыки повела к усилению объективности ее содержания - к созданию в значительной мере абстрагированных от субъективности метафорических звуковых конструкций, восприятие которых вело не к возникновению аффекта или эмоциональной вовлеченности, не к эмоциональному заражению, а к эстетической созерцательности, очищенной от вовлеченности в аналогичное реальному эстетическое (эмоциональное) событие. Таким путем эстетическая эмоция новой музыки, почти полностью отказываясь от чувственных (но не человеческих) измерений, наполняется устремленностью к интеллигибельному, стремясь выразить интеллигибельный мир духовной действительности (который, конечно же, не умопостигаем до конца в музыке, что, собственно, и придает ей некое мерцание

тайны, делающее ее высшей правдой о духе и человеке).

Новая музыка явила антиромантическое понимание музыкальной идеи как абстрагированного от реальности специфически музыкального, замкнутого в себе и непереводаемого на язык понятий содержания.

Если в традиционном искусстве (как и в традиционной науке и в традиционной христианской религии) человек был центром универсума, бытия, миропорядка и мировосприятия, то новая музыка, подобно современной науке или буддизму, отказалась от антропоцентристской трактовки действительности — человек в ней оказался лишь периферийной частью бесконечной реальности. Именно поэтому эстетическое мирозерцание новой музыки, с традиционной точки зрения, может показаться менее гуманистически гуманистичным, менее субъективным и эмоциональным; но новый реализм и интеллигентная эмоциональность современной музыки принципиально противостоят искусству настроения как эстетической равносидности наивно-поверхностного и необъективного жизнечувствования.

Таким образом, новое европейское музыкальное искусство в своей одновременно и антиромантической, и антирационалистической устремленности практически отрешилось от отражения природно-стихийной, плотской сферы человеческой личности, отдав ее на откуп "низким" видам и жанрам музыкального искусства (в частности, року, поп-музыке и традиционному джазу).

Несомненно, что музыка Веберна и Мессиана, Штокхаузена и Булеза способна вызвать подлинное чувство эстетического наслаждения. Новая европейская музыка нередко являет



образцы подлинно высокой музыки. Но за стремление к метафизической проблематике, за кощунственную дерзость возвышающей ее попытки передать сам процесс трансцендирования она заплатила непосредственностью своей эмоциональности: Ее чрезмерная рефлексивность и умозрительность стоили ей страсти. Хотя духовное переживание и достигает порой высочайшей интенсивности, но это — взволнованность внутреннего созерцания, а не непосредственно-природная стихийность джаза, принимающая порой откровенно чувственно-эротизированную форму. Спонтанность же некоторых направлений европейской новой музыки постигается скорее интеллектуальным, чем чувственным типом интуиции.

Для новой музыки характерен распад конвенциональной интонации (за которой всегда стоит субъективно-человеческий фактор). И в этом видится одно из проявлений общей тенденции новой музыки рассматривать чувственное восприятие как основу поверхностного и экзотерического, всеобще-родового понимания, а интеллектуальное созерцание как залог глубокого и индивидуального эстетического постижения. Для вероятностной вселенной новой музыки, где присутствие человека теряется в бесконечном многообразии ее развития, эта тенденция в общем кажется объективной. Но, естественно, что и в новой музыке доза "человеческого присутствия" варьируется главным образом в зависимости от степени ее импровизационности. Электронная и стохастическая музыка (Ксенакис) в этом смысле наиболее "дегуманизированны". Даже в произведениях одного композитора заметна эта градация. Так, к примеру, "Мантра" Штокхаузена представляется опусом, довольно отрешенным

от человеческой стихийности, тогда как его же полностью импровизированное "Общение и интенсивность" ("Из семи дней") оставляет впечатление напряженнейшего чисто человеческого диалогического общения (интересно, что из девяти участников этого диалога двое - известные джазмены). Правда, подлинная импровизационность, неизбежно приносящая в музыку чувственно-субъективный компонент, еще весьма редкое явление в новой музыке, лишь подчеркивающее высочайшую умозрительность структуры большинства ее сочинений.

Даже в музыке европейского романтизма существовала сильнейшая тенденция к выражению духа, а не чувства, метафизически-космического бытия, а не только душевной стихии, выражение которой, впрочем, всегда сопровождалось созерцательностью и рефлексией. Довольно точно лейтмотив европейской музыкальной культуры определил еще Шеллинг: "Мы только теперь можем установить высший смысл ритма, гармонии и мелодии. Они оказываются чистейшими формами движения в универсуме и, созерцаемые в своей реальности, суть для материальных вещей способ уподобления идеям... Музыка... парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного жидкого тела звуков и тонов слышимый универсум".

Фаустовская душа европейского искусства, рассудочность европейского мироощущения запечатлелись даже в наиболее чувственных проявлениях европейского гения. Что же касается откровенно рационалистических европейских музыкальных систем, то, к примеру, музыкальная практика франко-фламандской школы XV-XVI веков (музыкальная система которой восходит по существу к пифагорейской числовой мистике) нередко

оставляет впечатление не просто творческого акта, но и одновременного рефлексирования по поводу этого акта.

Высокая духовность и интеллигентность европейской музыки вовсе не недостаток, а выдающееся достоинство. Эта ее особенность позволяет создавать произведения глубочайшей идейной проблематики. И, конечно, прав Шенберг, утверждавший, что "интеллектуальное наслаждение, порожденное красотой структуры, может быть равносильно наслаждению, вызванному эмоциональными причинами". Не следует также забывать, что интеллектуальное созерцание музыки — одна из необходимых предпосылок образования идеальных представлений у слушателя — закономерного последствия адекватного восприятия любой серьезной музыки. Да и сам содержательный сдвиг в джазе, эстетически выразившийся в музыке авангарда, по сути своей был ничем иным, как устремлением к интеллигентному и духовному.

Но высочайшая духовность европейской музыкальной культуры не сопровождается столь же разработанной и изощренной способностью к выражению игнорировавшейся ею, но все же объективно существующей, природно-стихийной сферы человеческой личности, которую так адекватно выразил джаз. Европейская музыка всегда выказывала полнейшее пренебрежение физиологическим, "нижним" пластом человеческой эмоциональности. В этом смысле форма и содержание европейской музыки всегда полемически противостояли традиционной форме и смыслу джазового изложения. И именно поэтому европейская музыкальная доктрина в какой-то степени объективно извращает (возвышает, искажает, упрощает) интимность реального эмоци-

онального мира личности. Невольное самооскопление европейской музыкальной культуры явилось следствием гипертрофии идеального. Но "идеализм упускает из виду, что дух откликается не только на духовное и что животная тоска по чувственной красоте может глубочайшим образом его захватить". И "высшее", и "низшее" начала человеческой личности являются в равной мере определяющими характеристиками человеческого поведения. И в наиболее глубинных проявлениях человеческой природы они всегда выступают в синтезированной форме: любовь, творчество, юмор и т.д.

Стремление к духовности в европейской музыкальной культуре практически всегда было эстетическим воплощением шопенгауэровской идеи духовности как аскетического преодоления воли к жизни (возможно, в этом как раз и сказывается иудейско-христианская основа европейского жизнечувствования).

Европейской серьезной музыке так никогда и не удалось хотя бы частично отрешиться от того, что Ницше называл аполлонической культурой: чрезмерной духовности, христианского представления о чувственности и нравственности, позитивизма- и соприкоснуться с питающим рок и джаз дионисийским мироощущением (свойственным народам античного Ближнего Востока, Африки, Индии, раннеклассической древней Греции), связанным с иррациональной "заземленностью", сладострастным опьянением жизнью, экстазичностью, пантеистическим чувством радости и горя, тем, что Ницше называл "преодолением рамок личности, будней, общества, реальности; преодолением пронасти проступка; страстно болезненным перелетом в более темное, более полное..."



Но если в социальном плане ницшеанская идея экстатической жизнеспособности вылилась в агрессивную антидуховную буржуазность, то в джазе экстаз оказался превращенной формой социального эскапизма негритянских музыкантов и связующим звеном с африканской культурой, т.е. получил совершенно иную социальную направленность (хотя, естественно, психофизиологическая природа экстаза в обоих случаях одна и та же).

### Завершение карнавала

Джазовая экстастичность уходит своими корнями не только в особенности народного африканского музицирования, но и в огромной степени в своеобразие карнавализованного афро-американского жизнечувствования, уже сложившегося ко времени зарождения джаза (что, собственно, и сделало джазовую экстастичность органичной частью социально и этнически детерминированного музыкального исполнительского стиля.)

Само возникновение джаза стало возможно, по-видимому, в значительной степени благодаря тому, что традиция африканского искусства столкнулась в Новом Свете с еще не утраченной в странах Карибского бассейна европейской карнавальской традицией.

Карнавальное мироощущение некогда было неотъемлемой частью европейского сознания, органичной частью европейского мироощущения, начиная с античных времен, через средневековье и эпоху Возрождения, вплоть до XVIII столетия, когда оно утратило свое значение в народной жизни европейских стран. Если рассматривать карнавал, по примеру М.Бахтина,

как синкретическую зрелищную форму обрядового характера, если видеть в форме и способе карнавального мышления "конкретно-чувственные, в форме самой жизни переживаемые и разыгрываемые обрядово-зрелищные "мысли", то невольно напрашивается вывод о глубоко карнавальном характере африканского музыкального искусства, ибо синкретическая форма африканской музыкальной культуры также не противостоит реальности, а выступает как органичная форма самой жизни. Она не выступает в виде оторванного от конкретно-чувственной жизни ее эстетического аналога: эстетический идеал африканского музыкального искусства ориентирует участника африканского музицирования не на эстетическое созерцание, а на групповое карнавализованное жизненное действие. Причем африканское музицирование обладает сходными с европейской карнавальной традицией категориями: свободным фамильярным контактом между людьми, эксцентричностью, профанированием и пародированием высокого и запретного.

В городах американского Юга еще жива была карнавальная европейская традиция (законсервировавшаяся в колониях), когда негритянское население (не только свободные и мулаты, но и рабы) было допущено к участию в карнавальных празднествах. Карнавальные празднества занимали значительное место в жизни именно этой части населения американского Юга, где зародился джаз (общее карнавальное время в Нью-Йорке нередко исчислялось несколькими месяцами в году). И, естественно, что влияние карнавала на искусство этого географического региона было огромно, ибо оно само в значительной степени обслуживало карнавал, было карна-

вализировано.

Для негритянского народного сознания карнавальная жизнь имела особое значение потому, что карнавал по существу создавал для афро-американца новую форму жизнедеятельности, новый вид человеческих взаимоотношений, ибо карнавал порывал с иерархическими социальными отношениями внекарнавальной жизни, социально уравнивая всех его участников. Карнавальное время отменяло все законы, запреты и ограничения, т.е. все формы страха и неравенства.

На негритянское население американского Юга накладывалось гораздо большее число социально-иерархических ограничений, чем на строго регламентированную жизнь средневекового европейца. Институт рабства определял, а его последствия до сих пор определяют, слишком многое в социальной и духовной жизни афро-американца. Вплоть до нашего времени карнавал и карнавализованное афро-американское искусство джаза служило едва ли не единственной отдушиной для афро-американского сознания во всеобщем царстве подавления и дискриминации. Подобно средневековому европейцу, афро-американец благодаря карнавалу, а затем и джазу на протяжении многих поколений "жил как бы двумя жизнями: одной - официальной, монолитно серьезной и хмурой, подчиненной строгому иерархическому порядку, полной страха, догматизма, благоговения и пиетета, и другой - карнавально-площадной, вольной, полной амбивалентного смеха, кощунств, профанаций всего священного, снижений и непристойностей фамиллярного контакта со всеми и со всем."

Карнавальное время и время обыденно-жизненное не совпа-

дали. Двойственность, амбивалентность карнавальных категорий выступала прежде всего как наличие в карнавале пародийного двойника почти всех его элементов. На бинарных противоположностях в принципе строится любая культурная модель: скажем, бинарная оппозиция "дух - плоть" лежит в основе и европейской музыкальной культуры. Но в европейской музыке эта оппозиция в значительной степени утратила свою паритетность, и лишь новый джаз, создав новое духовно-телесное единство, попытался ее возродить. (Европейская музыка в своей "культурной", несинкретической форме, собственно, никогда и не знала такого равноправного единства; оно свойственно было лишь ее архаической, фольклорной форме, некогда тесно связанной с ритуалом, мифом, карнавалом, зачастую принимавшим в Европе форму всенародного хэппенинга.) Именно пародийность формы любых бинарных противоположностей, свойственных карнавалу: телесных (верх-низ), социальных (верх-низ), духовных (бог-черт), пространственных и др. - была замещена у него традиционной джазовой культурой. Правда, связь джаза с карнавальной культурой была не только прямой. Многие карнавальные формы и категории проникли в джаз не непосредственно через карнавал, а через уже трансформированные карнавальные элементы площадного балаганного комизма менестрельных представлений. В традиционном джазе всегда ощущалось это двойное воздействие карнавальной стихии.

Новый джаз порвал с пародийностью и профанированием и впервые в джазе создал серьезную форму свойственных ему бинарных оппозиций, сопоставив и объединив в своей музыке как онтологическую (в традиционном смысле), так и экзис-



тенциальную проблематику. Новой черной музыке удалось органично совместить традиционную способность джаза к выражению объектных, природных и чувственных сторон бытия с его новой возможностью к отображению жизни идей, человеческого сознания.

Все это привело к язвизжиз возникновению в джазе пресловутого "пафоса дистанции", который, естественно, воспринимается традиционным джазовым сознанием как "высоколобость", снобизм, высокомерие, ибо новый джаз, утратив остаточные признаки карнавального фольклора, утратил и способность "вольного фамильярного человеческого контакта", страсть к эксцентричности и музыкальной профанации (достигших апогея в бопе), растерял былую джазовую фривольность и смекачество, т.е. все те особенности старой джазовой коммуникации, которые и лежали в основе народности, демократизма и экзотичности традиционного джазового искусства. Отмирание атавизмов афро-американского карнавализованного искусства явилось следствием закономерного перехода джаза в иную эстетическую категорию - категорию высокого искусства.

Но свободный джаз лишь одухотворил живую жизнь старого джаза, не покусившись на основы его витальности. Скорее наоборот: параллельно с одухотворением новая джазовая эстетика высвободила джаз из клетки музыкальной рациональной системы, в которую некогда заключила музыкальную форму афро-американского карнавализованного фольклора европейская культурная традиция.

Новый джаз лишился многих черт негритянского фольклора, сохранявшихся в традиционном джазе, но его борьба с то-

тальной вестернизацией негритянского искусства привела к более высокой и одухотворенной форме народности-верности не столько интонации, сколько характеру и своеобразию мышления. (Не следует забывать, что изрядно изменился за последние десятилетия духовный облик и самого народа-создателя джаза.)

### Художественное преобразование

По существу радикальный отказ от своего рода "картезианского спиритуализма" европейского музыкального мышления исходил лишь от поп-музыки и рока. Свободный джаз, хотя и усилил экзотичность джазового изложения, в значительной степени усилил также интеллигентность своего языка, увеличив идейно-содержательную емкость своей музыки, разрабатывая кое в чем сходную с европейским авангардизмом проблематику (воплощенную в сходной форме).

Поп-музыка и рок не создали нового способа тотального воздействия на сенсорную природу слушательского восприятия. Способ этот (специфический метроритм, личностную экспрессивность, свинг и особое звукоизвлечение) они полностью заимствовали у джаза и блюза, изменив, правда, тембр, колорит звуковой артикуляции с помощью электроусилителей и синтезаторов. (Хотя Сан Ра стал применять электронику в своей музыке задолго до поп-новаторов, а Чарли Кристиан исп. пользовал электрогитару в джазе еще в 1937 году.)

Несмотря на внешнее сходство с "поп-экстазом" новая чувственность свободного джаза питается в значительной степени из другого источника, что и обусловило необходимость

мость для новой черной музыки совершенно иного способа восприятия. Между эстетическими эмоциями нового джаза и рока примерно такая же разница как между переживанием и возбуждением.

Поп-музыка и рок не создали также исторически новой формы эстетической чувственности. И коммерческая музыка, и традиционный джаз задолго до контркультурной революции являли образцы музыки, сходные с биг-битом в типе чувственности, главной особенностью которого был откровенный гедонизм.

Гедонистический экстаз — отличительная черта восприятия музыки, созданной молодежной контркультурой. Любопытно, что воспринимающая способность среднего меломана охотно приемлет выходящий за пределы "разумного" гедонистический экстаз коммерческой музыки или рока; но ведь в авангарде нет и намека на гедонизм. Мрачная серьезность новоджазового экстаза его и отталкивает и пугает. И главная причина здесь вовсе не в стихийной безмерности или дисгармоничности авангарда, а в том, что новая чувственность свободного джаза всегда сопряжена с не менее огромной духовной и интеллектуальной напряженностью. Для восприятия, привыкшего связывать экстатичность лишь с эмоциональной разрядкой и чувственным наслаждением, невыносим огромный гнет духовного беспокойства, эмоционального и интеллектуального напряжения, порождаемый свободным джазом.

Праздные разговоры о сближении, чуть ли не слиянии, свободного джаза с роком не должны вводить в заблуждение. Обычно в таких случаях ссылаются на музыку позднего Майлса



Дэвиса и музыку бывших членов его ансамбля (Херби Хенкока), Махавишну (Джона Маклоклина), ансамбля Шортера и Завинула, групп Тони Вильямса и Чика Кориа. Но анализ восприятия их музыки любителем рока показывает, что он не воспринимает в музыке этих ансамблей ничего, кроме специфического метроритма и сонористических (акустических) эффектов, действительно сходных с ритмом и тембром музыки роковых групп, тогда как основные эстетические и содержательные компоненты этой музыки попросту игнорируются таким слушателем, тип восприятия которого ориентирован на восприятие стандартов легкой музыки. Впрочем,, и сама эта музыка (джаз-рок) — лишь течение в океане современного джаза, причем отнюдь не самое идейно-значительное его течение, чаще всего весьма далекое от эстетики свободного хухи джаза.

Поп-музыка, хухи рок и так называемый джаз-рок (как, впрочем, и традиционный джаз) всегда будут находиться в эстетической сфере легкой музыки, тогда как свободный джаз и по содержанию, и по форме в своем интенсивном центробежном развитии вышел за пределы притяжения эстетических стандартов популярного искусства. Лакмусовой бумажкой в классификации нового джаза могла бы стать реакция (вкус) среднего потребителя легкой музыки. Практика показывает, что реакция эта окрашивает свободный джаз примерно в те же цвета, что и музыку Баха, Шенберга или Прокофьева, т.е. выводит его за пределы восприятия, основанного на принципе гедонизма, а значит и за пределы массовой культуры (и это несмотря на чувственно-спонтанный, экстатичный характер многих элементов нового джаза).



Казалось бы, новая черная музыка должна соответствовать эстетическому и социологическому закону, утверждающему, что чувственное искусство популярно и доступно. Непосредственная чувственность в искусстве обычно сопровождается отсутствием глубины и примитивностью структуры. Это, собственно, и есть субстанция "легкости", и восприятие традиционного джаза достаточно отчетливо подтверждает это, (отсюда и проистекает привычка связывать джаз с определенной эмоциональной элементарностью). Таким образом, высочайшая страстность и больший акцент на чувственно-спонтанном по сравнению с джазом 30-50-х годов должны были бы иметь своим следствием популярность, общедоступность. Но вместо этого новая черная музыка привносит в джаз ситуацию доселе невиданную в нем, ситуацию, сближающую ее (хотя бы психологически) с новой европейской музыкой, восприятие которой также потребовало от слушателя преодоления традиционного стереотипа восприятия и значительной духовно-эстетической работы для создания качественно новой апперцепции.

Джаз долго оставался в эстетической сфере легкой музыки лишь в силу социальных причин. Черная музыка долгое время не могла развиваться вглубь, совершенствовать свой язык, экспериментировать с новыми идеями. Долгое время (вплоть до бибоба) она была изолирована от мирового музыкального процесса, замкнута в рамки лишь американского популярного искусства. Черные музыканты до недавнего времени были лишены возможности изучать достижения мировой музыкальной культуры, активно участвовать в музыкальной жизни США (еще каких-то 20 лет тому назад большинство

джазменов не получало никакого музыкального образования). Джаз был порождением расового меньшинства, уровень культуры которого и не мог породить ничего, кроме близкой фольклору функциональной легкой музыки. Другой причиной семантической примитивности старого джаза была историческая традиция его исполнения в притонах и ресторанах, традиция, не только создавшая определенную репутацию джазу (от которой он все еще не может избавиться), но и препятствовавшая переходу от "танцевальности" к сложным концертным формам, — первое филармоническое выступление джазового ансамбля состоялось лишь в 1938 году. И если появление свободного джаза было тесно связано с изменением расового и эстетического сознания афро-американцев в США, то непосредственной причиной его существования явилось возникновение в США значительного отряда негритянской интеллигенции.

Влечение нового джаза к серьезной духовной проблематике объясняется не только духовным созреванием нового афро-американского искусства. В значительной степени свободный джаз явился реакцией на оптимистический рационализм буржуазного прогрессистского сознания (отчетливо запечатлевшийся в бездумном оптимизме традиционного джаза), которое бежит от трагических истин мятущегося духа новой черной музыки, пытающейся, если не решить, то выразить "последние", экзистенциальные проблемы человека и бытия. Именно в этом залог общечеловечности свободного джаза, среди музыкантов которого, кстати, немало и белых джазменов.

Отрицание и бегство в бессознательную самоуспокоен-

ность — естественная реакция на эту музыку конформистского буржуазного сознания. Бегство от свободы соединяется в нем с инстинктивным бегством в "неподлинное бытие" — в привычную машинальность обыденного существования, к гедонизму, привычному принципу удовольствия и духовного комфорта, а в музыкальном плане — к банальным стереотипам привычного и иллюзорного (естественно, что такому слушателю все это представляется не иначе как бегством от "разнузданности" и "хаоса" к "разумному порядку" и "здравому смыслу").

Но основное философское, сущностное отличие легкой музыки, вообще музыки массовой культуры, от нового джаза и любой подлинно высокой музыки состоит во внутренне присущей ей идее приспособленчества и несвободы.

Музыка массовой культуры ориентирована на общепризнанное, канонизированное, на любой существующий порядок, она обладает лишь инстинктом конформизма. Ее идеология — в подмене сознания приспособленчеством. Но ее приспособленчество безадресное, она не несет в себе целеуказаний — ей все равно к чему приспособляться, ей свойственен абсолютный конформизм. Прикрываясь эмоциональностью и непосредственностью (что создает видимость, иллюзию искренности и подлинности), заменяя значительное и глубокое его имитацией (вульгаризацией), а чувство чувствительностью, музыка массовой культуры по существу всегда служит идее социальной гармонии, являясь эстетической апологией существующего эстетического (и иного) порядка. Это и дает возможность пользоваться ее в качестве инструмента манипулирования слушательским сознанием. Практически в основе обще-



доступности такой музыки лежит вульгарная лжедемократическая идея потакания обывательскому стремлению к иллюзорному, неподлинному.

Приспособить же серьезную музыку к этой роли невозможно из-за внутренне присущей ей иной ценностной ориентации. (По-видимому, Адорно впервые высказал мысль о критичности самой ее эстетической природы). Содержание всякой серьезной музыки (в частности, нового джаза) всегда сохраняет критический пафос по отношению к эстетической и иной реальности, оно стремится к дефетишизации, к разоблачению лживой видимости, случайных связей как в музыке, так и в эмпирической реальности, противопоставляя им художественную правду, подлинно экзистенциальную человеческую проблематику. Структура, форма такой музыки наделяют ее относительной автономностью существования по отношению к конкретному социуму, общественному порядку, любой актуальности, что, в свою очередь, предохраняет ее от случайного, поверхностного, ложного в социальной действительности и позволяет стать частью реального, а не иллюзорного человеческого самосознания. Именно с независимостью от преходящих обстоятельств связана удивительная жизнеспособность и долговечность произведений серьезной музыки, их способность функционировать в постоянно обновляющемся историческом и культурном контексте.

Живая, развивающаяся, неканонизированная серьезная музыка ориентирует слушателя на активное творческое постижение оригинальной и индивидуальной музыкальной идеи, на приобщение к художественной Правде, а не на развлечение или эстетический комфорт. Высокая индивидуальность, ненорматив-



ность (т.е. новизна) подсознательно ассоциируются музыкальным обывателем (в частности, и просвещенный его разновидностью — музыкантом-консерватором) с выходом за пределы установленного порядка, обжитой канонизированной системы, дающих ему ощущение незыблемости истины и собственного существования. Страх перед свободной и открытой формой связан у него с инстинктивным бегством от индивидуального выбора и ответственности — в музыке это проявляется в неприязни к новой форме, новому языку, требующим самостоятельной нетрадиционной интерпретации. Невозможность скрыться за авторитарностью канонизированной художественной системы с ее единой, абсолютной и неподвижной истиной лишает его эстетической опоры, ибо профаническое сознание осознает себя лишь в виде части стереотипного, общепризнанного и самодостаточного. Поэтому-то такой слушатель и предпочитает узнавание, а не познание, безличную всеобщность и посредственность, а не высокое "безумие" подлинной индивидуальной идеи. По сути дела любой кризис восприятия в музыке всегда возникал как конфликт между самоцельством буржуазного сознания и потребностями музыкального развития.

Общезвестно, что степень эстетической нормативности в популярной музыке на порядок выше, чем в серьезной. Популярное искусство в гораздо большей степени способно дать приют обывательской тяге к эстетическому конформизму. Неприятие серьезной музыки гедонистически ориентированным слушателем подкреплено еще и тем, что эта музыка не дает ему выхода из постылой реальности в мир иллюзии, оставляя его лицом к лицу с Правдой. Такой слушатель воспринимает

это как Жестокость, Рок, Насилие. Именно поэтому его отношение к новой и неканонизированной музыке, к свободной и открытой форме отнюдь не безразличное, а агрессивно-неприятное. Музыкальное насилие способно породить ненависть.

Отсюда и неприятие формы (содержания) нового джаза буржуазным конформистским сознанием, ищущим и находящим свою адекватность в музыке массовой культуры (куда прочно вошли и некоторые банальные и "заигранные" опусы европейской классики - массовая культура обладает еще и своей внутренней иерархией, она весьма неоднородна по форме, степени тривиальности, искусственности и неправды).

Из всего этого вовсе не следует, что распространение популярного искусства опасно или вредно само по себе. Оно существует постольку, поскольку в нем ощущается огромная объективная потребность. Просто в силу особенностей своей формы и аксиологических свойств оно несет в себе **в о з м о ж н о с т ь** идеологической спекуляции им, в то время как серьезное искусство затрудняет эту возможность.

Некоторые произведения популярного искусства (и фольклора) могут по-настоящему и трогать и волновать. Но, как правило, даже лучшие из них не претендуют на глубину: они ограничиваются отражением лишь природно-чувственной (внешней) сферы сознания и бытия. Их непретенциозность - добродетель, нередко переходящая в свою противоположность (как та простота, что хуже воровства). Популярное искусство и фольклор - замкнутые системы со своей, автономной эстетической сферой; их языку (эстетическим возможностям) недоступны запредельные обывачному сознанию идеи и миры.

Очевидно, что новая черная музыка и популярная бестрадная, легкая) музыка требуют при восприятии различного уровня, а нередко и различного типа перцептивной культуры. Выяснилось, что свободный джаз породил новый специфический строй эстетического восприятия, основной особенностью которого явилось соединение эмоционально-чувственной образности с высокой интеллигентностью музыкальной идеи. Именно новый характер, новый масштаб и глубина отражения и отображения духовно-душевного мира личности, соединенные с новаторскими принципами организации музыкальной структуры, музыкального материала, и вывели джаз за пределы популярного искусства. С "легкостью" было покончено. Новый джаз вознамерился исполнить то, чего так и не удалось до конца добиться европейскому искусству, - впервые соединить аполлоническое и дионисийское начала в серьезном музыкальном искусстве, найти баланс между харизматическим и интеллектуальным. Музыка свободного джаза доказывает, что ему удалось успешно превратить альтернативную проблему "плоти и духа" в европейской эстетике в органичное единство противоположностей.

П Р О З А