

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ

КУЛЬТУРЫ

Евгений Барбан

ЧЕРНАЯ МУЗЫКА,  
БЕЛАЯ СВОБОДА

1977

/главы из книги/

---

Окончание. Начало см. № 14, 1978г.

## СОЦИАЛЬНАЯ ЭНЕРГИЯ

Требование бунта— это частично эстетическое требование.

Альбер Камю

### Контркультурная революция и джазовая практика

Для нового джаза уход от гармонической рациональности и буквалистской описательности вовсе не означал утраты связи с действительностью. Если музыканты традиционного джаза, как правило, предпочитали эстетический эскапизм, то для большинства черных музыкантов нового джаза границы эстетической и революционной практики совпадали.

Создание новой культурной матрицы, приемлемой для афро-американца в "расистском обществе репрессивной терпимости", возможно, по его мнению, лишь в результате насильственного изменения его структуры, поэтому левый радикализм стал неотъемлемой частью психологического портрета джазового авангардиста.

Большинство создателей молодежной контркультуры откровенно декларирует свою неприязнь к любым видам традиционной идеологии, видя в ней опасность порабощения личности. Деидеологизм, страх перед доктринерством— характерные черты сознания деятелей контркультуры. (Здесь дело вовсе не в том, что контркультура якобы не обладает идеологией, а в том, что ее создатели это утверждают.)

На знаменах контркультуры начертан Великий Отказ. Сексуализация и психоделизация протеста и политики должны, по мнению поп-идеологов, привнести элемент спонтан-

ности (т.е. стихийной свободы и подлинности) в контркультурный нонконформизм, в поп-философию политического и террористического хэппенинга.

Свободный джаз возник в обстановке культурной молодежной революции в США, что, естественно, в какой-то степени сказалось на особенностях его эстетической системы. Но контркультурное движение обладало не столько глубиной, сколько шириной. Широкие массы молодежи были лишь вовлечены внешне в круговорот контркультурного эстетического поведения. Хиппи и "новые левые" явились референтными группами для молодежи не столько в качестве эталона мирозерцания, сколько в качестве внешнего поведенческого подражания. Их идеи были тотчас же обуржуазены, как только они приобрели популярность, вульгаризованы и опошлены. Предметом подражания явились не хипидеи, а хип-быт. Поп-гора родила мышьяк-аутсайдеры породили все тот же поток популярной коммерческой культуры, но в поп-упаковке.

По существу в 60-е годы возникла (уже проходящая) мода на протест и насильственные акции. Сами проявления молодежного политического протеста по сути дела были карнавализованными и театрализованными действиями, стилизованными под серьезные политические акции. Несерьезность, пародийность таких "зрелищ" сближает спонтанные и стихийные молодежные акции с карнавалом и хэппенингом. Участие широких масс молодежи в таких действиях диктовалось не столько стремлением к социальным переменам, сколько возникшим поведенческим "стилем протеста", стремлением к участию во всеобщем массовидном "ликовании", стремлением к экстравагантному и сенсационному акту спонтанного и экстатичного самовыражения, сходному с оргиазмом эротического и психоделического "бунта". Несомненно, что в основе контр-культурного социального и эстетического поведения лежало откровенно гедонистическое жизнечувствование, подкрепленное имплицитной устремленностью к безответственному действию, ощущавшемуся как единственно "свободная" форма самовыражения.

Мрачное отчаяние и неподдельная серьезность пролетарских классовых битв прошлого сменились театрализованными политическими развлечениями. Естественно, что политическому истеблишменту удалось без труда интегрировать весь этот "балаган" молодежной субкультуры, превратив "телячий восторг" молодежного протеста в составную часть своей общественной системы.

Характерно также, что в так называемых "песнях протеста", а также рок и поп-опусах, порожденных молодежной контркультурой, существует удивительная неадекватность словесного и музыкального содержания. Как правило, гуманистический и социально-критический пафос текстов этих песен противостоит монотонно-регулярной тотальной роковой ритмике музыки (аккомпанемента), создающей ощущение "бессмысленности", банальности динамического и логического развития, переводящего музыку в русло чисто чувственной, соматической, моторной реакции, апеллирующего к дологической массовидности и принудительной авторитарности рефлекса и коллективного бессознательного, а не к свободному и индивидуальному выбору.

Новоджазовый нонконформизм обладал более глубокими и серьезными истоками, чем контркультурное поп-фрондерство, тесно связанное с идейным снобизмом, интеллектуально-гадонистической молодежной модой и сублимативными проявлениями сексуальности. За новоджазовым протестом — реальные страдания и унижения поколений черного народа.

Естественно, что новый джаз никогда не скрывал своей идеологической подоплеки, всячески афишируя свой эстетический и социальный протест. Но если последовать примеру Рошака и попытаться выявить все идеологические составляющие свободного джаза, то быстро выясняется, что никакой единой, тотальной и систематизированной идеологией он не обладает. Наряду с идеями черного национализма, негритюда, христианской и мусульманской эсхатологии, индуизма и дзен-буддизма, в качестве его

идейных составляющих можно также назвать восточный мистицизм, анархизм и маркузианство. А так как ситуация цветного в США не сводима к ситуации человека вообще, то лейт-мотивом всех его идейных построений, естественно, остается проблема расового самоутверждения.

Характерно в этом отношении высказывание одного из выдающихся музыкантов нового джаза, Джозефа Дхармана из Чикагского художественного ансамбля. В стихотворной аннотации, которую Дхарман предпослал одному из альбомов своего квартета, он пишет: "Стремитесь изменять, стремитесь восставать - подстрекайте не к бунту, подстрекайте к революции... Помните: яд - вот что Запад дал бы нам... Господь вещает: "Усиливай борьбу, лови момент..." Любопытно, что здесь революционный экстермизм отчетливо сочетается с расовой нетерпимостью и теологическим обоснованием насилия.

Эсхатологические видения, отрицание западных духовных ценностей, ощущение культурного вакуума, связанные и с социально-культурной маргинальностью, и с острой потребностью аутентичной самореализации, - характерные черты мироощущения многих музыкантов нового джаза. В этом смысле довольно типично высказывание Энтони Брэкстона: "Мы находимся накануне полного краха западных идей и жизненных ценностей. Мы находимся в процессе разработки более значительных ценностей, и наша музыка - непосредственное проявление этого."

И хотя новая черная музыка демонстрирует довольно широкий идеологический спектр: от пантеизма и мистицизма Джона Колтрейна до анархизма Арчи Шеппа и экстермистского национализма Клиффорда Торнтона, от космического мессианства Сан Рада до революционаризма Джозефа Дхармана - все эти разнонаправленные тенденции объединяет социально-критический пафос, нравственная, морализаторская установка и, конечно, высокий уровень расового самосознания.

Но в результате этого идейного плюрализма новый джаз

не стал искусством тенденциозно-идеологическим. Носителями его идей, его социальных опосредований, его внехудожественных, немюзыкальных истоков, в том числе и его негативизма- социально-критической направленности- всегда оставались лишь элементы формы, техники, художественного метода. Эта опосредованно-художественная форма передачи идеологического содержания- принципиальное отличие нового джаза от традиционного, где господствовали давно дискредитированные в серьезной музыке принципы "эстетики выражения" (ориентация на элементарную ассоциативность). Именно в этом принципе художественного отражения, используемом новым джазом,- основное эстетическое отличие подлинно высокого искусства от искусства массовой культуры. Не следует также забывать, что идея в свободном джазе всегда носит личностный, персонифицированный характер, что обусловлено особенностью его художественного метода.

Но, с другой стороны, если рассматривать понятие "идеология" как некий абстрактно-теоретический процесс- процесс абстрактного моделирования реальности, противопоставляя, как это делал еще Маркс, научное и идеологическое мышления, видя в идеологии понятие, направленное на стабилизацию системы, ориентирующее не столько на истину, сколько на поведение (как правило, сводя его к конформизму), то тогда, конечно, новый джаз полностью деидеологичен. К тому же внутренняя свобода и развитая саморефлексия (имманентные личностные качества музыканта-импровизатора) неизбежно противостоят в эстетике нового джаза соблазнам идеологического схематизма. Новый джаз, основываясь на принципах идейного и духовного плюрализма, слишком негативно диалектичен, чтобы озаботиться стабилизацией (эстетической, социальной или иной другой). Парадокс новоджазового функционирования состоит в том, что в нем сам механизм процесса свободной импровизации неизбежно фильтрует, снимает неимманентные для личности импровизатора идеологические мифологемы. Свободная импровизация (ее экзистенциальность, спонтанность, ненормативность) гарантирует личностную и идейную подлинность музыки. Поэтому-то в но-

вом джазе сама музыка успешно противостоит идеологическим иллюзиям ее создателей, тяготея не к внешней идеологической иллюстративности, а к глубинной и персонифицированной идейности.

### Революционное действие: джазовое эхо.

Зрелость расового негритянского самосознания, ощутившего и свое отчуждение, и свою связь с африканской культурой, и свое новое историческое предназначение, обусловила переход негритянского освободительного движения к прямому историческому действию, нередко принимающему форму насильственных акций.

Апостолы этого нового движения: Малькольм Икс, Лерой Джонс (Амири Барака) и особенно Франц Фанон — немало потрудились над пропагандой идеи тотального насилия и радикального отрицания европейской цивилизации, над идеей превосходства "черной эстетики".

Для многих расово мыслящих черных музыкантов нового джаза, оказавшихся в плену идеологизма, ложного осознания социальных явлений, чрезвычайно соблазнительными оказались два момента в рассуждениях идеологов черного национализма о прямом историческом действии, рассуждениях, полных пафоса насилия и апокалиптического сгущения красок. Во-первых, художническое восприятие черных музыкантов чуточку уловило в их проповедях элемент эстетизации насилия, а во-вторых, черные джазмены с готовностью приняли их тезис о насилии как о последней возможности личной самореализации для афро-американца. (В последнем экстремисты были отчасти правы, ибо трагическая невозможность выбора и отсутствие возможности реализовать себя в качестве волевого субъекта истории чрезвычайно остро переживались молодой негритянской интеллигенцией). Поэтому-то утверждение леворадикальных идеологов черного национализма, что лишь стихийное, спонтанное действие, опирающееся на освобожденные силы подсознания, является подлинно революцион-



ным актом, нашло свое опосредованно-эстетическое воплощение в технике и философии нового джаза.

Своеобразной эстетизацией, музыкально-художественной трансформацией идеи прямого исторического действия- действия стихийного и спонтанного- частично и объясняется стремление музыкантов свободного джаза к новому способу джазовой коммуникации- к непосредственному и "прямому" самовыражению (частично, ибо на то были и другие, гораздо более веские причины).

Было бы ошибкой полагать, что содержание нового джаза чуть ли не полностью связано с борьбой негров за гражданские права в США или, что своим появлением он обязан этой борьбе. Новый джаз нельзя выводить из этого широкого расового и общественного движения, ибо движение это, как, впрочем, и весь культурный подъем негритянского искусства во второй половине XX века и главное- его расово-националистическая ориентация явились следствием зрелости расового и эстетического сознания афро-американца, следствием возникновения новых социальных условий его существования. Следовательно, новое негритянское социальное и культурное движения- явления одного ряда, существующие параллельно, а не привычный и вторичный феномены. Естественно, что эти явления оказывают определенное взаимное влияние. Более того, лишь ничтожное меньшинство произведений нового джаза непосредственно тематически (програмно) связано с новым этапом расово-освободительной борьбы афро-американцев. Опосредованно же почти все новое негритянское искусство в США знаменует новый этап этой борьбы- следствие общего с этой борьбой генезиса. Дело здесь не только в том, что новый джаз непрограмен и что носителем его содержания становится не отраженное в музыке замузыкальное понятие, а особенности формы, структуры, техники импровизации, звукового материала, но главным образом в том, что, отойдя от дешевой актуальности и утратив стремление к популярности, ему удалось глубже и адекватнее передать как новое с о з н а н и е афро-американца, так и суть нового этапа его

существования и борьбы (через демонстрацию его духовного потенциала и передачу его глубинных чувственно-эмоциональных особенностей, что, кстати, дало возможность новому джазу выразить не только расово-особенное, но и общечеловеческое, "выразить, — как сказал Гас Мацоркис, — глубокую правду о положении человека (а не просто негра, белого, горожанина, сельского жителя, американца, современника) " .

Таким образом, начинает проявляться закономерность появления новой джазовой формы и проблема ее адекватности новому содержанию черной музыки. Причины, обусловившие появление молодежной контркультуры, несомненно, повлияли и на эстетику свободного джаза. Принципы нового смыслостроения европейской постсериальной музыки не могли не пересечься с принципами формообразования авангардного джаза — при всей полярности их фундаментальной эстетической основы, их нередко роднит сходство музыкальной логики и языка. Тем не менее становится все яснее, что новый джаз являет собой эстетически автономную сферу, уникальность которой во многом объясняется спецификой духовного опыта его создателей и что новый вид коммуникации, предложенный свободным джазом, — максимальная непосредственность "прямого" самовыражения и восприятия — нельзя рассматривать обособленно от нового этапа развития общественного сознания в США.

## ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ

Подлинные элементы стиля —  
это мании, воля, необходимость,  
забвения, уловки, случай, реминисценции.

Поль Валери

Ни одно правило не оказывается  
более репрессивным, чем то, которое  
поставлено самому себе...

Теодор Адорно

## Развитие стиля в джазе

Уже при рассмотрении особенностей формы свободного джаза начинают вырисовываться контуры его новой эстетической системы. Тот факт, что свободный джаз порвал со старой системой эстетической организации и художественным монолизмом вовсе не привел его к эстетическому произволу. Произвол и хаос — не единственная альтернатива старого эстетического порядка. Системность джаза не нарушилась, а изменилась. Новые его системные составляющие обладали скорее индивидуально-антропологическими, чем абстрактно-нормативными признаками.

Казалось бы, следствием этого нового системного принципа должна быть эстетическая фрагментарность свободного джаза. Но анализ его музыки не оставляет сомнения в значительной идейной общности ее авторов, единстве их эстетического идеала, схожести содержания их произведений. Это эстетическое единство новой черной музыки, по-видимому, явилось следствием ее генезиса: она возникла как новая форма духовной активности афро-американца, вызванная е д и н ы м и эстетическими, психосоциальными и этническими причинами. Поэтому правильнее говорить не об эстетической, а о стилистической фрагментарности нового джаза, о его разностильности.

Свободный джаз создал художественное направление, но не создал единого художественного стиля. Художественное направление представляет собой единство не стилистических, а духовно-содержательных принципов. В рамках одного направления возникают порой различные стили. Стил — лишь вторичный признак художественного направления.

В современной эстетике понятие "стиль" применяется весьма широко: стиль художественного течения и направления, стиль эпохи, национальный стиль, индивидуальный стиль. В любом случае стиль — это типическая форма внешней организации художественного произведения, определенное внешнее

единство художественного формообразования.

Это, впрочем, не значит, что стиль ограничивается лишь планом выражения (форма и принципы ее построения). У стиля есть и план содержания, именуемый в семиотике коннотативным. Коннотаты (знаки знаков) несут опосредованное, переносное значение, выражают мысль неосознаваемым для высказывающегося способом, передают значение лишь самым актом выбора, предпочтения, ибо стиль возможен лишь как свободный выбор, как предпочтение одного из многочисленных способов выражения одной и той же идеи, мысли. Но сама причина такого выбора, предпочтения (не всегда осознаваемая художником) глубоко содержательна. Именно поэтому стиль можно определить как неявный, скрытый язык художественного утверждения.

Но даже если стиль выступает как явление, в значительной степени осознанное художником, как осознанный и явный выбор музыкальных выразительных средств, то и тогда выход за пределы используемого стиля нередко воспринимается его носителем как переход за пределы эстетической знаковости, как выход за пределы художественного языка, как переход от искусства к неискусству. Такое восприятие является следствием утраты воспринимающим (музыкантом или слушателем) способности предсказывать при восприятии развитие художественного события, что ведет к частичной или полной утрате смысла, значения воспринимаемого художественного произведения. Таким образом, тот или иной художественный стиль нередко воспринимается как единственная возможная область эстетической знаковости, выход за пределы которой грозит утратой художественного значения. Музыкант с таким стилистическим (языковым) кругозором чаще всего так же не осознает свой стиль, как говорящий на родном языке не осознает в процессе говорения свой язык, воспринимая лишь смысл сказанного.

В истории и эстетике джаза понятия стиля, направления, течения до сих пор не разграничены. Порой их неправомерно

смешивают. Под определение стиля нередко попадают как эстетически несхожие художественные направления джазовой музыки, так и их стилистические варианты.

Эволюция стиля в европейском искусстве шла от жестких, предельно завершенных, замкнутых нормативных стилей эпох и художественных направлений к свободе индивидуальных стилей, к многообразию индивидуальных открытых и неповторимых стилистических принципов формообразования. Историческая эволюция джазового стиля следовала в русле этой же направленности развития, ибо в основе ее лежали сходные с развитием европейского художественного стиля причины.

Этими причинами были ценностные (и структурные) изменения в модели европейской культуры, которые и оказали решающее влияние на содержание, форму и технику искусства новейшего времени. Эти ценностные изменения, явившиеся следствием качественно нового мироощущения, свелись главным образом к развитию и углублению идеи свободы, к новому представлению о индетерминированном, казуальном характере происходящих в мире процессов и к "открытию человека", повлекшему за собой углубленный художественный и научный интерес к антропологической проблематике. Естественно, что все это, в свою очередь, вызвало коренное изменение эстетических представлений. Стиль же всегда определяется системой ценностей и структурой культурной модели эпохи или определенной социальной и национальной общности.

Развитие стиля в джазе в решающей степени обусловил процесс развития и становления личностного самосознания джазового музыканта — от коллективистской нерасчлененности личностных сознаний в архаическом джазе до резкого их противопоставления и обособления в джазе современном.

Основной тенденцией эстетического развития джазовой музыки по существу было непрерывное повышение интереса к внутреннему миру личности, к индивидуальному, духовному, неповторимому. Эта тенденция в огромной мере способствовала росту расового самосознания черных музыкантов, осознанию ими ценности духовной и политической свободы, стимули-

руя усиление интереса к расово-самобытному в искусстве. Естественно, что развитие стиля в джазе должно было явиться не непосредственным отражением этой тенденции: оно шло от довольно жесткого стиля направления с акцентом на коллективном творческом акте к многообразию индивидуальных стилей, не связанных жесткими нормами завершенного направленного стиля, причем уже с явными признаками расово-самобытного.

Нельзя сказать, что эволюция джазового стиля полностью повторяла развитие стиля в европейском искусстве. Если стиль новой европейской музыки, тяготея к свободе, открытости и многообразию, все же по большей части оформляет интеллигентные идеи, выражающие ее устремленность к метафизической и умопостигаемой проблематике, избегая при этом пафоса субъективного переживания, то новому джазу в огромной степени свойственно (наряду с углубленным интересом к духовному) чувственно-субъективное, стихийно-лирическое начало — черты вызывающие ассоциацию с европейской романтической музыкой.

Многими своими чертами содержание и стиль свободного джаза, действительно, близки идеям и стилю европейского романтизма: абсолютизацией индивидуальной свободы, повышенным интересом к внутреннему миру личности музыканта (композитора), осознанием трагического разлада между идеалом и действительностью, поисками единства с миром в религиозной, трансцендентной сферах, противопоставлением природной первозданности и спонтанности механизму бездушной цивилизации и, наконец, повышенным интересом к национально-самобытному.

Наличие элементов романтической эстетики в новом джазе, конечно же, не является следствием полного повторения им идейно-стилистической эволюции европейской музыки, ибо эти элементы противостоят в джазе стилистическим чертам, сближающим его с совершенно иным этапом развития европейской культуры; в новом джазе имеются также стилистические элементы неевропейского происхождения (хотя нельзя не при-

знать, что некоторые черты романтической эстетики совпадают с духовными исканиями нашего времени).

Романтические элементы в авангарде вызваны имманентными для развития нового джаза причинами, а не являются следствием заимствования. Романтические эстетические признаки в европейском искусстве явились отражением примерно того же этапа в развитии европейской культуры и европейской музыки, который (с некоторым запозданием) переживает сейчас джаз: этапа созревания личностного самосознания. Просто в силу лишь недавнего перехода джаза в эстетическую сферу серьезного искусства ему приходится в убыстренном темпе проходить те объективно необходимые для созревания и развития его эстетической системы этапы (иногда даже совмещая их), на которые европейскому искусству понадобились десятилетия, а то и столетия.

Любопытно, что на стилистическую эволюцию в новом искусстве оказала влияние не только аксиологическая трансформация европейской культуры, но косвенно и сам непосредственно вызвавший эту трансформацию качественно новый этап научного и художественного познания.

Стилистический динамизм нового европейского искусства, его стилистическая неясность и нетрадиционность во многом объясняются гносеологическим сдвигом, возникшим в новейшее время в европейской культуре, точнее широтой и потенциальными возможностями нового этапа познания, возникшего в результате этого сдвига, благодаря которому в сферу реальности (и познания) были вовлечены не только ранее скрытые от исследователя части мироздания, но и глубинные сферы внутреннего мира личности.

С онтологической же точки зрения, история джаза — это процесс постепенного привнесения в сферу эстетического сознания музыканта (а значит и в сферу "джазовой реальности") все более дифференцированных элементов действительности и все более глубоких эмоциональных и духовных пластов внутреннего мира личности. В такой ситуации пафос неограниченного познания повлек за собой пафос неограниченного и



нетрадиционного суждения о мире и человеке. Процесс любого познания, собственно, и состоит из выдвижения спорных и оспариваемых суждений. Художественным аналогом этого процесса и явилось новое искусство, в частности новый джаз, ибо искусство не только расширяет наше представление о реальности, но и расширяет саму эту реальность.

Длительный период устойчивого единообразия, свойственный традиционным стилям, сменился эпохой индивидуальных несоединимых творческих стилей, свободно и беспрепятственно постигающих и выражающих духовную и природную реальность. Неустойчивость, временность и открытость (незамкнутость) новых индивидуальных стилей связаны с их реакцией на ускоренный по сравнению с прошлым темп самих жизненных изменений, духовно-художественных и научных открытий, ведущих к эволюции эстетических представлений, — нередко эти изменения и открытия опережали созревание и окончательное оформление порожденного предыдущими духовными и общественными сдвигами художественного стиля.

Но, с другой стороны, в этой незавершенности и незамкнутости новых индивидуализированных стилей и заключался элемент подлинного реализма, ибо любой эстетически завершенный замкнутый нормативный стиль неизбежно должен жертвовать огромным жизненным и духовным содержанием — постоянно вовлекаемыми в искусство новыми сферами действительности, которые не укладываются в рамки такого стиля (в силу своей завершенности он не способен уже их ассимилировать). Завершенно-нормативный стиль не соответствует бесконечной содержательности и незавершенности самой жизни.

В новом джазе стиль не дается музыканту в виде канонизированного приема или эстетической нормы, он каждый раз создается им заново и несет в себе отпечаток не только его индивидуальности, но и его личности (здесь индивидуальность — художественное своеобразие, а личность — совокупность духовно-этических особенностей).

Одной из причин перехода к стилистической свободе в новом искусстве явилась реакция современного художника на ширящееся господство массовой культуры. Анонимность, безликость широко распространенных шаблонов искусства массовой культуры вызвали у серьезного художника потребность в подчеркнуто индивидуальных высказываниях. В обстановке всеобщего отчуждения и дегуманизации, художественной механистичности и унификации стиль стал проявлением индивидуального человеческого духа, средством сохранения и выражения личностной целостности. В наше время индивидуальный стиль противостоит не только эстетической агрессии усредненного полуинтеллигентского мироощущения мещанства или вульгарному безмыслию человека массы, но и официальному, казенному стилю господствующих буржуазных социальных институтов. В противоборстве с различными видами мертвящей всеобщности и абстрактной надличностной нормативности индивидуальный стиль ищет точку опоры в свободе и творческой уникальности.

Иногда индивидуальные стили в эстетике называют манерой, а к стилю причисляют лишь надындивидуальные его проявления, соотносимые с художественным направлением. Но нередко манерой именуют лишь более "низменную" субъективную художественную особенность — что-то вроде удешевленного варианта стиля, который хоть и обладает оригинальностью, но тем не менее якобы лишен жизнеспособности подлинного стиля, ибо озабочен лишь интеллектуальной игрой и подчеркиванием своей непохожести, а не поисками адекватной реализации в жизненном материале. Такого рода семантические варианты понятия "манера" лишь затемняют проблему. Эпоха надындивидуальных стилей канула в вечность. Попытка создания на основе сходства только индивидуальных стилей (а не идейно-содержательных принципов) различных школ и течений в новом европейском искусстве демонстрирует удивительную недолговечность таких искусственных объединений. Плодотворность таких школ и школок определяется лишь одаренностью их создателей. Но, как правило, даже если такой

школе и удастся выдвинуть значительного художника, его индивидуальный стиль выходит далеко за пределы художественных манифестов и эстетических канонов самой школы.

Поэтому стилем ли, манерой ли назовем мы индивидуальный стиль — не в этом суть. Разница между ними лишь в степени "подлинности", значительности. Их семантические границы размыты. Индивидуальный стиль, кажущийся тому или иному исследователю мелким, незначительным, охотно именуется им манерой — такое определение манеры чревато опасностью субъективизма. Но эта теоретическая казуистика не должна заслонить подлинного содержания проблемы индивидуального стиля: если он хочет сохранить связь с жизненным содержанием, ему следует озаботиться поисками такой художественной организации, которая позволила бы ему адекватно выразить неисчерпаемость этого содержания и "неожиданность", уникальность духовного опыта личности. А это — главная проблема современного реализма. Естественно, что в рамках застывшего надличностного стиля невозможно решить эту проблему.

Все попытки декларативного сознания стиля обречены на провал, ибо стиль — это путь, выбранный непременно свободно; там, где существует принуждение, психологическая атмосфера неизбежности, стиль не возникает. Намеренная же эстетическая стандартизация художественной формы ведет не к стилю, а к примитивной стилизации. Несоблюдение закона органичности и художественной закономерности появления стиля — основная причина художественной неубедительности, эстетической неправды. Эта закономерность связана еще и с тем, что хотя стиль и является внешним проявлением формальной организации музыки, он осуществляет себя в качестве эстетической целостности как единство идейно-содержательных факторов и всех компонентов художественной формы. В джазе стиль — это не только техника становления формы, но и особенность выражаемого ею музыкального содержания.

Именно эта особенность самоосуществления, конституи-

рования стиля наиболее ярко проявилась в эволюции и смене джазовых стилей. Конечно, возникновение, расцвет и последующий упадок стиля — явление естественное. В джазе, как правило, стилистический упадок никогда не был связан с общим упадком джазового искусства (скорее наоборот — с его прогрессом). Но быстрота, с которой в джазе происходило исчерпание и вырождение стиля, несомненно, связана с идейно-содержательной незначительностью и мировоззренческой узостью старых джазовых направлений. Быстрый стилистический регресс в старом джазе (обычно весь цикл стилистического становления и упадка занимал не более десяти лет) был вызван тем, что эстетическая узость и идейная ограниченность направлений старого джаза не могли ассимилировать новые идейные и ценностные факторы, постоянно привносившиеся в эстетическую систему непрерывно прогрессирующего джазового искусства. Джазовый стиль, возникший как отражение определенной модели афроамериканской культуры, рухнул как карточный домик при самом незначительном ее изменении или при легком дуновении новых художественных идей. Но, с другой стороны, возникновение (смена) стиля в джазе — это и новые художественные открытия, и главное — появление новых выдающихся музыкантов, которые никогда не появляются в эпоху упадка или консервации стиля (скажем, в современном диксиленде или современном бопе).

Главнейшим препятствием для повышения идейной емкости и стилистической устойчивости старых джазовых направлений был идейный монологизм их художественного метода. Это повлекло за собой эстетическую неспособность старого джаза к отражению противоречивой природы личностного сознания, жизни "живой идеи", к передаче многообразия и многогранности разноидейных структурных планов художественной композиции, т.е. к реализации тех эстетических и духовных проблем, которые все отчетливей вставали перед джазом. Лишь идейный полифонизм мог бы не только углубить идейно-содержательную емкость джаза, но и вывести его за пределы жесткого направленного моностиля, неспособного к эластичному

реагированию на непрерывные жизненные и художественные изменения, и скрепить своей идейной платформой многообразие оригинальных индивидуальных джазовых стилей. Практика нового джаза показывает, что именно этот художественный метод стабилизировал и расширил период его стилистической жизни. Существующий уже без малого двадцать лет, новый джаз все еще не выказывает признаков стилистического упадка.

### Облик джазового стиля.

Парадоксально, что идейно-содержательное мелкотемье старых джазовых направлений соседствовало с их высокой стилистической оригинальностью. Почти все доавангардные джазовые стили обладали значительным своеобразием. Но идейно ограниченное стилистическое своеобразие неизбежно обречено на быстрое вырождение. Такой индивидуальный оригинальный стиль, не скрепленный глубоким содержанием легко становится объектом вульгаризации, парадирования множеством джазовых проходимцев. Здесь стилизация легка, ~~и~~ она не требует от музыканта высокой духовности, личностной значительности, что, естественно, не всегда совпадает с высокой художественной индивидуальностью: эстетические нормы изначально заданы — знай лишь овладевай ремеслом (техникой) и приспособляйся к ним. Так стиль превращается в моду, постепенно его отвердевший остов выветривается, и сейчас лишь вымирающие "священные коровы" диксиленда еще напоминают нам о былой жизнеспособности этого стиля, да два-три последних классика бопа все еще оглашают мир музыкальными идеями, воспринимаемыми серьезным слушателем с почтительной иронией.

Определив художественное направление как единство не стилистических, а идейно-содержательных принципов и соотнеся с этим определением так называемые джазовые "стили", мы неизбежно приходим к выводу, что история джаза знает лишь три художественных направления: традиционное (от

нью-орлеанского его стиля до стиля свинг включительно), современное (к которому относится бибоп и все его стилистические разновидности: кул, вест коуст, прогрессив, хард-боп) и авангардное.

Если ретроспективно рассмотреть стилистическую историю джаза, то стилистическая модификация направлений происходила примерно каждые десять лет. Нередко в рамках одного направления почти одновременно возникали и функционировали две-три его стилистических разновидности (20-е годы: нью-орлеанский стиль, диксиленд, чикагский и нью-йоркский стили традиционного направления; 50-е годы: бибоп, кул, прогрессив, вест коуст).

Рубеж 60-70 годов был вехой, когда должен был появиться или новый стиль свободного джаза (течение), или новое джазовое направление. По-видимому, этой джазово-эстетической (почти мистической) неизбежностью оказалось течение (не направление), созданное Майлсом Дэвисом и его последователями, иногда именуемое джаз-роком. Это течение современного джаза вряд ли можно отнести к свободному джазу, ибо родилось оно в недрах мейнстрима и рока, хотя некоторые его эстетические признаки (главным образом особенности звукоизвлечения) явно тяготеют к авангарду. Но основная эстетическая доминанта авангарда-свобода-оказалась ослабленной в этом течении. Ослабление это вызвано прежде всего значительной ритмической закрепощенностью этой музыки-наличием в ней непрременной жесткой метрической пульсации (нередко при высоком уровне полиритмии). Таким образом, органичная для свободного джаза внутренняя конфликтность замещается в джаз-роке все подавляющей авторитарностью регулярного ритма. А это вызывает ритмическую монотонность, метрическое однообразие, приводит порой к примитивной архитектонике пьес, что, в свою очередь, неизбежно сказывается на содержательности музыки. Правда, это течение не стало господствующим в современном джазе, да и не привело пока к созданию чего-то художественно более значительного, чем музыка Колтрейна, Тейлора или Черри.

Связь джаз-рока с доавангардной эстетикой выступает в виде попытки создания индивидуального стиля. Общий колорит этой музыки создается сонористическими эффектами, зачастую не несущими содержательности, воспринимаемыми лишь как акустический возбудитель психофизиологического удовольствия (влияние рока). Метод музыкального формообразования в джаз-роке навязывает музыканту явно выраженные жесткие эстетические каноны (в области метроритма, а значит, и формы). И, конечно, эта жесткая эстетическая нормативность, как обычно в джазе, снижает содержательную емкость, духовную значительность этой музыки. Поэтому-то это эклектичное по своей сути джазовое течение все чаще скатывается к бессодержательному формализму, пустопорожней экзотической сонорике (особенно в некоторых пьесах биг-бэнда Дона Эллиса, ансамблей Херби Хенкока и самого Майлса Дэвиса-родоначальников этого стиля).

Невысокая художественная значительность этого течения обусловлена игнорированием им эволюции стиля в джазе, а значит, и объективных причин, вызвавших эту эволюцию, т.е. в конечном итоге игнорированием им сферы сознания личности, духовной, идейной ее сферы; поверхностность этой музыки обусловлена ее акцентом лишь на психофизиологической, чувственной стороне человеческой жизнедеятельности.

Идейное содержание музыки- это не намерения или декларации ее создателей, а следствие ее восприятия. Духовные претензии одного из лидеров джаз-рока, Махавишну (Джона Маклоклина), осуществляются в рамках легкомузыкальной эстетики- отсюда нередкое ощущение несерьезности и наивной напыщенности его музыки. Глубокую и серьезную (духовную) идею в музыке нельзя выразить художественными средствами, рассчитанными на чисто чувственный тип восприятия. Несомненная искренность музыканта оборачивается в таких случаях ложным пафосом и претенциозностью; отсюда художественная неубедительность его наиболее программных произведений (обычно это попытки выразить свои религиозные индуистские убеждения).

Но наивность и примитивизм вовсе не свойственны джаз-року (или мейнстриму) сами по себе. Они обнаруживаются в нем лишь тогда, когда джаз-рок (или мейнстрим) абсолютизирует свой художественный метод и превышает свои художественные возможности, — главным образом тогда, когда он претендует на выражение жизни человеческого сознания, бытия идеи в человеческом сознании, низводя ее по сути дела до элементарного психического переживания. Лишь на фоне авангарда джаз-рок и старые джазовые направления, опирающиеся на монологический художественный метод, выглядят наивными и упрощенными. Но новый джаз вовсе не ограничил сферу их существования, ибо эти направления и течения джаза выражали и выражают те объективно существующие сферы человеческого и природного бытия, которые лишь частично находят свое отражение в авангарде и требуют именно монологического художественного метода для своего выражения, — прежде всего это объективно-природная, чувственно-физическая и моторно-соматическая сферы реального бытия.

Невозможность идейного диалога в джаз-роке, как и в старом джазе, носит принципиальный характер, ибо его художественный метод не позволяет отдельным индивидуальным идеям (требующим для своего выражения индивидуального стиля), отклоняться от направленного идейного (а значит, и стилистического) стержня, осуществляя принцип единой и единственной эстетической истины. Вообще художественные средства джаз-рока малопригодны для выражения любой многозначности. В лучшем случае джаз-роковый опус, как впрочем, и композиции старого джаза, запечатлевает в своей музыке лишь одну (пусть характерную) черту внутреннего многообразия личностного сознания (жизни идей), которое относительно полно и адекватно может быть выражено лишь с помощью открытой, незавершенной, ритмически свободной художественной формы, использующей художественный метод идейного полифонизма. Но "иметь одну идею, — как верно заметил Чарльз Райк, — это и значит быть машиной". Эта семантическая одномерность джаз-рока наиболее отчетливо отражена в механицизме его ритма (но, конечно, и в музыке джаз-рока



встречаются исключения).

В плане восприятия джаз-рок явился в значительной степени возвратом к принципу гедонизма, отброшенному авангардом. Джаз-року удалось вернуть утраченную авангардом популярность, но цена за это, как всегда в таких случаях, была непомерной: утрата духовности и свободы (хотя вряд ли можно утратить то, чем никогда не обладал джаз-рок вовсе не был продуктом свободного джаза). Принцип удовольствия, соединенный с оргиастическим экстазом рока, мог найти свою адекватность лишь в элементарном психофизиологическом восприятии. Духовно-этическая напряженность музыки Колтрейна, общая устремленность свободного джаза к высокому и идеальному уступили место апелляции к примитивно-элементарной музыке, не просветленной ни значительным художественным смыслом, ни глубокой идеей (какой бы программной замузыкальной концепцией такая музыка ни прикрывалась).

Непонимание принципа содержательности формы в музыке гасит духовную интенцию того же Махавишну (Маклоклина). Даже его попытка сочетать художественные средства симфонического оркестра с элементами джаз-рока не вывела его музыку за пределы легкомузыкальной эстетики (породив причудливую смесь Андре Костеланца с Чайковским). В последующем альбоме - "Видения Изумрудной Запредельности" - его музыка уже почти полностью утрачивает джазовые признаки, сливаясь с роком. Характерно, что именно это джазовое вырождение привело Махавишну к созданию наиболее эстетически цельного своего альбома, - наряду с его записью с индийским ансамблем "Шакти", которая явилась, пожалуй, вершиной его духовно-художественной реализации (естественно, что эта его музыка впервые вышла за пределы эстетики массовой культуры).

Экстатическое состояние, провоцируемое джаз-роком, вовсе не обязательно является признаком одержимости Святым Духом или признаком мистического озарения. Традиция связывать психоделические эффекты джаз-рока, как и шаманский транс, с мистическим озарением - атавизм языческих сакральных культов, пережиток мифологического мироощущения,

явление, находящееся за пределами как христианской, так и индуистской религиозных традиций. Медитативное состояние и психоделическое опьянение обладают лишь внешним сходством. Духовное напряжение не возникает даже в результате самого интенсивного чувственно-соматического возбуждения. Сам факт "отключения" еще ничего не говорит о трансценденции, о переходе в иную, запредельную реальность. Экзальтация и утрата рационального сознания вовсе не влекут автоматически за собой мистического озарения. Не следует забывать, что для человека всегда открыт не только путь наверх, но и путь вниз и что пралогическое вовсе не синоним сверхлогического. Для того, чтобы ритуализация и сакрализация музыки обернулись подлинной музыкальной мистерией, а не экзальтированным радением, необходим выход за пределы чисто дионисийского искусства. Отсутствие критичности в акте восприятия превращает его в элементарное психофизиологическое состояние, выводит его за пределы культурного восприятия.

Семилетний период джаз-роковой истории продемонстрировал неперспективность этого течения - оно не выказывает способности к саморазвитию; джаз-рок стал рутинным, едва успев народиться. Такова участь всех эклектичных, гибридных эстетических явлений (в частности, и "третьего течения"). Тем не менее, не следует думать, что художественные достоинства лучших произведений джаз-рока уступают музыке мейнстрима. Джаз-рок питается из различных эстетических источников, нередко его музыка носит эстетически пограничный характер, вплотную соприкасаясь (а то и сливаясь) с авангардом (некоторые пьесы Дэвиса.....).

По-видимому, появление джаз-рока было вызвано не эстетическими, внутренне джазовыми причинами (скажем, эстетической исчерпанностью предыдущего направления или стиля), а скорее причинами социально-психологического свойства. К моменту появления джаз-рока свободный джаз только начал приобретать свой нынешний эстетический облик, он не выказывал ни малейшего признака упадка. Скорее наоборот:

именно благодаря непрерывному усложнению и бурному расцвету авангарда и возникла потребность в компромиссной музыке, способной вернуть джазу функциональный ритм и утраченную популярность, не теряя при этом некоторых достижений авангарда.

"Левый взрыв" 60-х годов в США стал историей. Контркультурная революция сменилась "эстетическим термидором" — компромиссной музыкой, попытавшейся связать элитарное эстетическое сознание с массовой культурой, ориентированной на оргиастический гедонизм. За исключением Чика Кориа, никто из известных авангардистов не соблазнился джаз-роковым гибридом. Но многие из лучших музыкантов мейнстрима (Дэвис, Шортер, Эддерли, Тони Вильямс, Хенкок и др.) соблазнились. Они прекрасно поняли, что переход к джаз-року вовсе не потребует от них отречения от прежних джазовых убеждений, что он оперирует языком, по-прежнему не выходящим за пределы популярного искусства. И действительно, джаз-рок не потребовал от них эстетического и личностного перерождения.

Несомненно, что кое-кто из последователей джаз-рока руководствовался и коммерческими соображениями, почуввав запах успеха не у радикальной художественной элиты, "новой левой" или черных националистов, а у широкой публики, подготовленной к восприятию этой музыки роком.

Готовность, с которой некоторые музыканты свободного джаза (как правило, из разряда подражателей и эпигонов) ухватились за джаз-рок, говорит лишь о их неспособности вынести огромное бремя новоджазового духовного и эмоционального напряжения, о их инстинктивном бегстве в спасительные кущи нормативной музыкальной эстетики, где можно укрыться за ремесленным навыком, за роковой ритмической пульсацией и ее наркотическим эффектом. Да и то верно: духовное развитие человека и неравномерно, и не безгранично. Ему нередко трудно выдержать нагрузку, превышающую уровень его духовного потенциала, эмоциональной культуры, уровень его тезауруса. Для музыкантов, не обладавших духовно-лич-

ностной значительностью и высоким творческим потенциалом, но тем не менее пытавшихся следовать методу и идеям позднего Колтрейна, появление джаз-рока было истинным спасением: подсознательный страх перед эстетическим разоблачением их "авангардных симуляций" заставил их променять художественную свободу на позолоченную клетку эстетических предписаний, не теряя при этом так необходимого любому художественному комплексу неполноценности ощущения новизны и новаторства своего творчества, — гнет свободы невыносим для посредственности.

Таким образом, "мистическое" правило стилистического или направленного обновления впервые в истории джаза дало осечку. Впервые появление нового джазового течения было вызвано не одряхлением и исчерпанием предыдущего этапа джазового развития, потребностью эстетического функционирования его художественной системы, а явилось следствием новой социальной и коммерческой конъюнктуры.

Но, с другой стороны, появление джаз-рока было актом эстетической гальванизации усопшей староджазовой способности к саморазвитию. Вливание роковой крови в старый джаз создало иллюзию его эстетического обновления. Но создание в джазе еще одного жестко нормативного стиля уже на первых порах своего появления было чревато застоем, ибо шло вразрез с общей тенденцией джазового развития. Старый джаз попытался закамуфлировать свою эстетическую и идейную исчерпанность, продлить свою эстетическую активность за счет привнесения художественных элементов из смежных жанров и направлений (рока и авангарда); он попытался затормозить свою окончательную консервацию.

Тем не менее этот "буферный" вид популярного искусства, хоть и сблизившийся в своих вершинных проявлениях с новоджазовой эстетикой, остается для джаза неким "эстетическим аппендиксом", никак не влияющим на ход его естественной эволюции и художественного функционирования. Джаз-рок не был ни шагом назад, ни шагом вперед, это был шаг в сторону. Видимо, не пришло время радикальных джазовых перемен.

### Новая ~~исчерпанность~~ нормативность

За то, что свободный джаз не выказывает пока признаков эстетической исчерпанности говорят три фактора: неослабеваемо высокое качество его художественной продукции, отсутствие значительного количества подражательно-пародийных произведений (шарлатаны сыщутся всегда) и главное: постоянно демонстрируемая новым джазом способность к саморазвитию-между музыкой Колмана, позднего Колтрейна, Брэкстона или Чикагского художественного ансамбля качественная разница. Эта творческая цепь знаменует собой этапы углубления содержательности нового джаза, этапы обогащения его выразительных средств, вехи развития его эстетической системы. (Чего не было, к примеру, в бибопе, где Паркер, Гиллеспи и Монк были одновременно и началом и концом. Возникнув, боп не развивался, а вырождался).

И хотя новый джаз не создал единого законченного художественного стиля, а наоборот, привел к гегемонии индивидуальных стилей, тем не менее он создал новую эстетическую систему со своими "правилами игры", своей творческой дисциплиной, определенными ограничениями и даже сдерживающим началом (которого, пожалуй, не знает лишь одна ложь). Но нормативность нового джаза носила специфический характер-ограничением в ней была не мертвящая музыкальная догматика, набор эстетических предписаний, а совершенно иной род дисциплины.

Так как основным элементом эстетической системы нового джаза оказался художественно и духовно преображенный внутренний мир личности импровизатора, то естественно, что внутри этой системы произошло смещение эстетических акцентов в сторону требований, предъявляемых к самой личности создателя музыки, тогда как внеличные элементы этой системы свелись по существу к ряду инвариантных джазовых сущностей, без наличия которых эстетическая система авангарда лишилась бы своей джазовости (импровизация, спе-

цифической звукоизвлечение, личностная экспрессия, свинг и определенная ритмическая концепция). Брэкстон назвал это смещение эстетических акцентов "акцентом на смысловых компонентах музыки".

Но смыслом, содержанием нового джаза явились запечатленные в импровизации особенности духовно-душевного мира музыканта, переведенная в эстетическую знаковость его "фундаментальная настроенность", а также та совокупная "художественная истина", которая возникает как музыкальная модель (структура) разноидейных музыкальных высказываний, скрепленных полифоническим (диалогическим) принципом художественного смыслостроения. "Мы делаем больший акцент на смысловых компонентах музыки, - говорит Брэкстон, - и меньший на артефактах- понятиях, выражающих нынешний академический преувеличенный акцент на гармонической структуре, аккордовых последовательностях, технических средствах, математике, эмпирических аспектах искусства".

Таким образом, новая нормативность свободного джаза связана с господством индивидуального стиля в его эстетической системе. А это значит, что анализ самой этой системы (ее структуры) не сводим к инвентаризации ее элементов.

Норма в искусстве- явление, знаменующее устойчивую связь между выражением и содержанием. Степень нормативности определяется степенью предсказуемости возникновения определенного эстетического явления или формального приема, ставших нормой.

Художник может строить содержание или как набор нормативных символов, или как комбинацию символов (знаков), отклоняющихся от нормы, или как сочетание того и другого. В любом случае для любого музыкального произведения (еще не ставшего классическим, традиционным, полностью "освоенным") характерно наличие как нормы, так и отклонения от нее. Основной (если не единственный) эстетический смысл несут отклонения от нормы. Именно наличие таких отклонений в музыкальном тексте и делает его искусством.

Традиция и норма уменьшают число возможных художественных решений, влияя на ограничение выбора художественных средств, уменьшая художественный словарь импровизатора. Но, с другой стороны, традиция и норма способствуют стереотипизации элементов музыки, созданию в ней типовых "смысловых блоков" (являющихся ее семантическими единицами), что, собственно, и придает музыке коммуникативный характер, создавая язык, доступный слушательскому восприятию и облегчая его.

Обычно неологизм (диссонанс) в музыке со временем "усваивается" и становится элементом определенного направления или стиля. Статистические особенности наличия или отсутствия определенных комбинаций таких типовых элементов в музыке, а также конструктивные принципы этих комбинаций (что и составляет музыкальный язык) являются первым опознавательным признаком стиля. Слушатель интуитивно относит музыкальное произведение к тому или иному стилю именно по этому признаку, т.е. по признаку особенностей музыкального языка. Следовательно, стиль — это обусловленная эстетической нормой определенная стадия музыкально-языкового развития. Стиль опирается на стереотипность и норму, которые реализуют себя и на уровне отбора структурных элементов, и на уровне запрета ("музыкальное табу"), и на синтаксическом уровне (принцип порождения музыкального текста).

Музыкальный текст любого стиля или художественного направления, созданный на основе любого музыкального языка, представляет собой набор элементов, сочетающихся по определенным правилам. Мы выяснили, что в новом джазе синтагматика преобладает над парадигматикой, т.е. его развитию свойственны незначительная повторяемость и регулярность (отсутствие взаимозамещаемости элементов языка). Создание модели структуры новоджазовой пьесы позволило бы выделить в новом джазе наличие новых функциональных принципов ему свойственных, т.е. уяснить правила сочетаемости элементов его структуры (суть нормативности). Но в новом джазе нет общенаправленческой стилистики. Преобладание индивидуального стиля, индивидуализация музыкального языка затрудняют

такого рода анализ, поэтому наиболее плодотворным подходом к анализу новоджазового текста была бы попытка уяснения его структурной нормативности не на уровне отбора и сочетания структурных элементов, а на уровне эстетического запрета и синтаксическом уровне, определяющем принцип порождения эстетически значимой формы (хотя по сути дела любое "музыкальное табу" можно рассматривать как правило сочетания структурных элементов с обратным знаком, а о новоджазовом синтаксисе можно говорить лишь как о самых общих и наиболее типических принципах структурирования музыкального текста).

Практически новый джаз, как и новая европейская музыка, обратился к "эстетике избегания". Он стал принципиально игнорировать традиционные приемы и старые формы джазовой композиции, все привычное и стереотипное в формообразовании.

В качестве негативных элементов эстетической нормативности авангарда можно указать на почти всеобщий отказ музыкантов нового джаза от тональности и гармонии как функциональных принципов формообразования. Импровизация на основе аккордики темы была отброшена еще бибопом. Резкое повышение роли тембровых элементов в музыке нового джаза нередко приводит к звуковысотной ее организации с помощью кластерных звучаний и тембральной полифонии. В музыке свободного джаза наметился также заметный отход от традиционной формы мелодического развития с ее периодичностью и повторностью. Это же относится и к джазовому правилу "квадрата". В области ритма произошел отход от регулярности (тактированности) и переход к сбалансированной или преобладающей ритмической нерегулярности. И хотя принцип повторности в музыкальном развитии не был полностью отвергнут новым джазом, он стал играть подчиненную роль в формообразовании, где на первом плане выдвинулись алеаторический контрапункт (на основе новых тембральных, ритмических и интонационных элементов), техника коллажа и специфика микроинтервальной структуры музыкальной ткани, которые и стали предопределять особенности логического разви-



тия новоджазовой пьесы.

Синтаксис свободного джаза можно определить как логику построения его открытой формы. Мобильные и непрерывно изменяющиеся звуковые микроструктуры — основа новоджазовой музыкальной фактуры. В авангарде идея коллажа значительно потеснила идею разработки и вариационности развития. Основным композиционным принципом построения импровизации в новом джазе становится принцип непрерывного контраста на основе незамкнутого, сквозного линейного развития. Естественно, что ансамблевое звучание превращает эту линейность в часть сложной вертикали.

Но не следует все же забывать, что содержательность свободного джаза во многом обусловлена его новой интонационной природой, порожденной звуковым, зрительным и аффективно-соматическим полем новой исторической реальности, тем жизненным контекстом, частью которого всегда было живое и непрерывно развивающееся джазовое искусство. В конце концов, новая эстетическая нормативность в джазе (принцип построения его новой формы) возникает как необходимое оформление уже наличного (нередко еще неосознанного) содержания, как эстетическое отношение к новой художественной и эмпирической реальности.

Любая эстетическая норма антиномична по своей сути, ибо она не только оформляет ценностное отношение к художественной традиции, но и является трамплином для ее преодоления. Для подлинного художника норма не объект для подражания, а стимул для эстетического отталкивания. Способность недогматического подхода к художественной традиции — основа ее подлинно творческого изучения и освоения, залог истинного творчества. Именно поэтому непрерывное эстетическое обновление джазовой стилистики и формы является объективным законом его художественного развития.

Стремления к эстетическому обновлению, периодически возникающие в джазе, помимо социальных, расовых, эстетических и др. причин, имеют и чисто психологическую причину — это по существу защитный рефлекс музыкантов против эстетического, а значит и эмоционального, окостенения. Необходимость борьбы с привычным, тривиальным, с потребитель-

ским отношением к искусству, с обыденностью и непрерывной девальвацией джазового языка, его стереотипностью и заштампованностью в какой-то мере объясняется и тем, что, как некогда заметил Доде, прилагательное должно быть любовницей существительного, а не законной его женой. В джазе такой любовницей музыкальной мысли (носителем которой является личность импровизатора-существительное) и является ее форма (язык). Именно поэтому перманентное обновление звуковой организации в джазе диктуется не только имманентными законами его эстетической системы, но и стремлением его создателей к предотвращению такой банализации внутриджазовых эстетических отношений. Неожиданность (новизна) всегда была подлинным источником эстетической эмоции в джазе.

Особенности эстетической системы нового джаза предопределили не только бесконечное разнообразие его стилистических вариантов, но и обусловили (несмотря на открытость его формы) скрепление элементов этой системы, превращение фактурных элементов новоджазовой пьесы в целостное художественное произведение.

Идейно-содержательное единство нового джаза также не могло не сказаться на особенностях его стилистического плюрализма, способствуя выявлению некоторых инвариантных элементов "неслиянной нераздельности" его стиля. И хотя носителями стиля являются все элементы художественной формы, определяется стиль в значительной степени художественным методом произведения, оказывающим решающее влияние на создание коннотативного плана художественного высказывания. Поэтому индивидуальные стили нового джаза, несмотря на их значительную несхожесть, неизбежно несут в себе определенные сближающие их инвариантные элементы - например, элемент эстетической парадоксальности и художественного нонконформизма. Немалую роль в формировании новой эстетической нормативности свободного джаза играет также его тяга к проблемности, обусловленная идейным диалогизмом (полифонизмом) его художественного метода.

Коренное преобразование эстетической системы современ-

ного джаза завершило и закрепило его переход в разряд высших видов искусств. По своей высокой содержательной емкости, значительному духовному потенциалу, изощренности и разработанности языка новый джаз, сохраняя свою уникальную художественную специфику, может претендовать на законное место на современном Парнасе. Его восхождение к обители Аполлона завершилось.

— " —

## СМЫСЛ ВОСПРИЯТИЯ

Во мне, а не в писаниях  
Монтеня содержится все то, что  
я в них вычитываю.

Блез Паскаль

Зрителю, который несет  
ответственность за освещение  
произведения, в большей мере  
надлежит быть на уровне про-  
изведения, чем автору.

Микель Дюфрен

### Принцип типологии восприятия

Первый кризис восприятия в джазе, вызванный появлением бибопа, был быстро преодолен, ибо бибоп не порвал с эстетикой популярного искусства. Он лишь наметил путь, ведущий за пределы легкой музыки, сохранив ориентацию на общую с традиционным джазом субкультуру. Изменение выражения не было следствием изменения содержания. Возникшая на некоторое время проблема доступности в джазе носила мнимый характер. Понадобилось лишь несколько лет, чтобы боп был ассимилирован эстетическим сознанием слушателя традиционного джаза. Свободный же джаз потребовал слушателя иной субкультуры, обладающего качественно иным эстетическим сознанием и иной эстетической способностью, ибо авангард повлек за собой изменение не только выражения, но и содержания.

Не то, чтобы новый джаз радикально порвал с традицией негритянского искусства, нет, его связь с этническим, традиционно джазовым элементом была достаточно прочной, но связь эта проходила уже на ином уровне, носила иную форму. Новый джаз потребовал для распознавания своего "смысла" слушателя, способного наделить его форму серьезным эстетическим значением, способного придать смысл музыке в результате репродуктивного творческого акта, конгениального продиктованному творческому процессу, вызвавшему появление воспринимаемой музыки.

Но эстетический сигнал сам по себе не переносит никакого значения, сама эстетическая информация не содержит никакого смысла. В музыке транслируется не смысл или значение, а определенное состояние музыкального материала, определенная структура формы, которая при своем "приеме" перцепиентом (при условии наличия в этой структуре минимального количества знакомых для него элементов) осмысливается им, наделяется им значением. Таким образом, с одной стороны, эстетическая информация является производным

определенной структуры художественного текста. В музыке эта структура обычно не создается по аналогии — не связывается с передачей некой предметно-понятийной реальности. С другой стороны, художественный смысл прагматичен: он порождается качеством возникающей эстетической ситуации — случайностями и особенностями встречи автора и интерпретатора, главным образом особенностями эстетического сознания последнего.

Естественно, что при этом условии новый джаз требует наличия у слушателя и импровизатора не только способностей и интереса к серьезному эстетическому созерцанию и самовыражению, но и развитой предрасположенности к определенному стилю и способу их реализации. Предрасположенность же эта (реализующаяся как продуктивное и репродуктивное самовыражение) тесно связана с социально-психологическими и культурными особенностями личности музыканта и слушателя.

Любая подлинная коммуникация возможна лишь между эстетически и культурно однородными "передатчиком" и "приемником". Принадлежность к той или иной субкультуре практически определяет тип (и качество) тезауруса слушателя. Именно тезаурус (совокупность духовного и эстетического опыта) содержит тот музыкально-эстетический "словарь", с помощью которого происходит прочтение любого музыкального текста, перевод его значения в эмоционально-экспрессивно-идеальную форму музыкального смысла. Музыкальная коммуникация возникает как следствие сходности тезаурусов и социально-психологических установок музыканта и слушателя, т.е. в результате совпадения определенных параметров их музыкально-эстетических сознаний.

Эстетическая дифференцированность всей наличной мировой музыки является по существу языковой дифференцированностью — аналогично лингвистической (естественный язык) или социальной дифференцированности самого человечества. Различным системам музыкальных направлений и стилей соответствует различная специфика их семантической наполненности, опре-

деляемая спецификой тезауруса носителей художественного языка этих музыкальных стилей и направлений. Таким образом, типология музыкальных стилей и направлений представляет собой ничто иное, как типологию музыкально-художественных языков, а значит и эстетических сознаний создателей и слушателей музыки.

Тип музыкально-эстетического сознания является производным специфической слуховой тренировки, наделяющей сознание слушателя (музыканта) определенными музыкально-языковыми структурами, позволяющими оперировать элементами языка, — происходит это аналогично процессу научения ребенка естественному языку, когда погружение в речевую стихию наделяет его сознание языковыми структурными стереотипами (а может быть, пробуждает имманентно присущие ему речевые архетипы). При формировании определенного типа музыкально-эстетического сознания огромную роль играет принцип изоморфизма — возникновение в сознании слушателя при восприятии музыки идеально-эффективного поля, структурно подобного воспринимаемой музыкально-звуковой конструкции. Естественно что качество "художественной речи" (или ее восприятия) зависит от тех идеальных представлений и эмоционально-аффективных компонентов сознания, которые структурируются по специфическим языковым принципам порождения.

Степень же доступности музыкального текста определяется не только степенью усвоения его языка, но и соответствием уровня языкового сознания слушателя / в частности, его тезауруса / семиотическому уровню самого текста / сложности его лексико-синтаксической структуры/. Тезаурус слушателя фильтрует музыкальный текст, из которого выпадают неинформативные для данного слушателя элементы (чуждые его языковому сознанию). По числу неинформативных "пятен" в воспринимаемом музыкальном тексте можно судить об адекватности его восприятия и о степени его доступности для слушателя.

Отсюда и проистекает главным образом неоднородность восприятия и интерпретации любой музыки, ее "разночтение", ибо качество музыкальной информации зависит не только от

степени оригинальности и высокой информативности самой музыки, но и от уровня музыкального сознания ее интерпретатора — естественно, что понятность музыки в значительной мере определяется понятливостью самого слушателя, его художественной восприимчивостью.

Но музыка может оказаться малоинформативной и при восприятии ее музыкальным экспертом — слушателем с развитым эстетическим сознанием, обладающим необходимой для восприятия данного вида музыки апперцепцией. Как правило, в этом случае слушатель сталкивается с высокой степенью заштампованности и стереотипности самой музыки. Здесь неинформативность возникает как следствие распада значения музыкального образа, как отсутствие у него семантической соотнесенности с каким-либо эмоционально-экспрессивным денотатом в результате процесса эстетической девальвации музыкального приема или элемента, утраты его первоначального эстетического смысла. Нередко это явление возникает как результат фетишизации и канонизации музыки (перевода ее в классику) или как следствие неумеренной ее исполнительской эксплуатации. Восприятие такой музыки лишается актуальности и убедительности непосредственного остановления музыкального события. Она превращается в эстетически нейтральный трюизм, музыка мертвеет, исчерпывает себя. Явление это становится одной из главных причин существующей потребности в постоянном художественном обновлении музыкального искусства.

Отсутствие значимости у музыкального штампа, несомненно, факт особенности эстетического сознания слушателя, а не объективное свойство самой музыки. Иной слушатель может и не воспринять то или иное музыкальное клише как не обладающую информативностью заштампованность, а надевать его определенным идеально-экспрессивным значением. Случаи такой совершенно противоположной интерпретации музыкального текста объясняются различиями в социокультурной характеристике слушателей и их ценностной ориентации. Здесь особенно ярко проявляется роль слушательского тезауруса и апперцепции при музыкальном восприятии, т.е. принадлежность слушателей к различной музыкальной субкультуре.



ре.

Но как все это соотносится с новым джазом? Как определить и выделить ту социально-культурную группу, которая склонна именно к новоджазовому музыкальному мышлению? Является ли эта группа единственным носителем новоджазового языка и сознания? И в чем особенности этого сознания?

Для того, чтобы понять, кто же является производителем и потребителем новоджазовой продукции, необходимо вначале определить место свободного джаза в типологическом ряду современной музыки, а затем уже попытаться определить культурно-социально-психологические особенности и идеологические установки личности, благоприятствующие проявлению активного интереса именно к такого рода музыке.

### Уникальность нового опыта

Семантический анализ свободного джаза дает возможность уяснить цель новоджазового сообщения и его "приема" (восприятия), уровень его информативности, а также помогает понять особенности его проблематики. Анализ этот выводит новый джаз за пределы сферы популярного искусства, определяя его семантический уровень как серьезный, наделяя эту музыку высокой эстетической информативностью и значительной глубиной (высокой духовно-экспрессивной содержательностью). А это значит, что "развлекающийся слушатель", обращающийся к музыке из гедонистических побуждений, не может быть включен в число потребителей свободного джаза. Таким образом, мотивы и цели обращения слушателя к новому джазу, а также эстетический уровень самой музыки предполагают наличие у слушателя высокого качества музыкального восприятия: способности к сосредоточенному, целостному и осмысленному слушанию при наличии высокой эстетической и эмоциональной культуры. Все это позволяет отнести новоджазовый слушательский тип к разряду серьезных и квалифицированных.

Рассмотрение же формы нового джаза, т.е. средств и способов передачи самого музыкального текста, позволяет судить о степени оригинальности (или тривиальности) этой

музыки, а значит, и о степени ее доступности при восприятии, а также о специфике необходимой для ее восприятия апперцепции.

Мы выяснили, что "среднестатистическая" композиция нового джаза обладает не только чисто джазовыми элементами, но и всеми атрибутами современной серьезной музыки; ей свойственна также высокая степень непредсказуемости развития, т.е. низкая эстетическая нормативность. Все это затрудняет образование в музыке свободного джаза типических и легко опознаваемых стилистических элементов, стереотипных мелодических и ритмических фигураций. Некаденционность, безрепризность, ритмическая нерегулярность этой музыки также не способствует быстрому постижению логики ее музыкального развития. К тому же новый джаз почти не использует традиционных ладовых и ритмических принципов формообразования. Ко всем этим элементам "эстетики избегания" нужно добавить еще и нередкий атематизм композиций свободного джаза.

Но несмотря на некоторую размытость эстетических границ нового джаза, его слушатель всегда обладает четкими опознавательными ориентирами, которыми служат специфический интонационный фонд, особенности его музыкальной фактуры (главным образом, ее тембральные и ритмические компоненты), а также свинг самой различной степени интенсивности и качества. (Конечно, и в новом джазе есть свои штампы и "общие места", но в его музыке по части распознается не целое- тема, например, - а лишь личность импровизатора, его индивидуальный стиль).

Таким образом, технологический аспект нового джаза не позволяет использовать для его восприятия апперцепцию, сформировавшуюся при восприятии другого типа серьезной музыки. Даже слушательский опыт, основанный на восприятии различных авангардистских неджазовых музыкальных направлений или импровизированной неджазовой музыки не обеспечивает адекватного восприятия нового джаза - как не обеспечивает его и слушательский опыт, выработанный восприятием

классического джаза (мейнстрима). Обладание различного рода неноводжазовым слушательским опытом может лишь способствовать процессу формирования специфически новоджазовой апперцепции или затруднить протекание этого процесса (в зависимости от родственности языку нового джаза уже освоенных слушателем музыкальных языков).

К группам родственных новому джазу языков можно отнести язык традиционного джаза и язык любой неджазовой импровизированной или алеаторической музыки (как современной европейской, так и самых экзотических фольклорных их разновидностей.), причем родственность эта прослеживается по различным структурным осям самой музыки. Если связь свободного джаза с джазовой традицией осуществляется по синтагматической-имманентной ему-оси (через интонацию, тематизм, свинг, звукоизвлечение), то его новоевропейские и инокультурные связи проходят по парадигматической оси новоджазовой композиции (через принцип формообразования и синтаксические модели порождения музыкального текста). Несомненно, что синтагматика является также главным структурным принципом порождения новоджазовой формы.

Но, конечно, само возникновение и развитие новоджазового языка, а также появление гомогенной слушательской группы, ориентированной главным образом на свободный джаз, явилось прежде всего следствием особенностей социокультурной динамики афро-американской этнической группы на протяжении последнего двадцатилетия.

Наличие двух джазовых эстетических систем (старой и новой) воспринимается представителями радикальной части афро-американской этнокультурной группы как явление своеобразного музыкального билингвизма-явление сосуществования двух музыкальных языков, отличающихся различной социально-коммуникативной функцией в обществе. Язык старого джаза нередко ассоциируется молодой негритянской интеллигенцией (довольно однородной этнокультурной подгруппой) с культурными ценностями истеблишмента, вызывая упреки в охранительстве, тогда как новый джаз, разрабатывая отлич-

ный от стандартного (классического) джаза язык, наделяется ею иной общественной функцией— неприятия и протеста; он становится символом борьбы за расово-культурную самобытность, символом противостояния афро-американских эстетических и культурных ценностей иным, репрессивным субкультурам, воспринимаясь как музыка культурного сопротивления.

Но, помимо развитого эстетического негативизма, новый джаз обладает, с точки зрения джазового радикала, и чрезвычайно важной позитивной функцией— функцией культурной и этнической идентификации. Овладение новоджазовым языком дает возможность музыканту и слушателю ощутить принадлежность к противостоящей "репрессивному белому миру" этнической или культурной общности, а также постоянно воссоздавать в своем сознании ощущение этой принадлежности (что, несомненно, вносит эзотерический момент в новоджазовую символику).

Эта символическая функция, в свою очередь (обратная связь), определенным образом влияет на отбор и использование художественных выразительных средств музыкантами свободного джаза (на основе "эстетики избегания"). Но "негативная диалектика" развития, логика парадокса, свободная импровизация (понимаемая как антитеза буржуазной рациональности), а также акцент на стихийно-экстатической стороне художественной самореализации— все это эстетические принципы, свойственные также и европейской неоавангардистской музыке. И здесь приоткрывается чрезвычайно важный аспект функционирования свободного джаза: возможность функционального использования новоджазового языка в сходных со сложившейся в США для негритянского меньшинства социальных и культурных ситуациях и практически в любых музыкально-нон-конформистских движениях сходных культурных ареалов (т.е. включающих в себя элементы европейской культурной традиции).

Как правило, такого рода разновидности новоджазовых языков (к примеру, английская новоджазовая школа, голландская, польская, японская и др.) обладают подобной

синтаксической реализацией и сходным экспрессивно-эффективным полем— музыка Эвена Паркера, Виллема Бройкера, Томаша Станько или Садао Ватанабе при всей несхожести их индивидуальных стилей воспринимается как вариативные языковые проявления единого социально-экологического и культурного контекста. Можно даже сказать, что эти музыканты являются носителями различных полудиалектов единого новоджазового языка.

Именно поэтому мы можем воспринимать язык нового джаза не как специфический музыкальный жаргон определенной части афро-американской этнической группы, но как средство коммуникации, пригодное для более широкой социокультурной общности, связанной с различными национальными традициями. Язык нового джаза выходит за афро-американские этнические рамки— язык любого значительного национального художественно-стилистического явления нередко заимствуется художественным движением, обусловленным сходной социокультурной и исторической динамикой (как, к примеру, музыкальный язык барокко вышел за пределы итальянской национальной традиции и стал художественным языком всей европейской музыкальной культуры).

И хотя осмысленное восприятие нового джаза требует от слушателя прежде всего сходной с импровизатором социально-психологической установки (отсутствием ее нередко и объясняется "неслышание" свободного джаза слушателем, искренне стремящимся постичь его "смысл"), тем не менее обладание нонконформистским эстетическим сознанием еще не гарантирует адекватного восприятия нового джаза. Это условие необходимое, но не достаточное. Адекватность эта зависит от качества самого перцептивного акта, обусловленного не только слушательским тезаурусом и необходимой апперцепцией, но и мотивами обращения к этой музыке. А мотивы эти для слушателя нового джаза, как и любой с е р ь е з н о й музыки, стандартны: потребность в духовно-ориентированном жизнечувствовании и соответствующих ему эстетических состояниях (~~это также сказать~~; стремление к чисто интеллектуальной игре или созерцательности; тяга

лишь к функциональному, программному в музыке— здесь музыкальный смысл лишь атрибут экстрамузыкального явления; потребность в чисто чувственном, эмоциональном переживании. Возможен еще целый ряд неэстетических мотивов обращения к музыке и типов восприятия: технологическое восприятие— восприятие не музыки, а качества и способа ее реализации; компенсативное восприятие— реализация в процессе музыкального восприятия не находящих выхода в обыденной жизни эмоций и духовных интенций— здесь музыка лишь повод, а не самоцель; наконец, возможен просто снобизм.

Наиболее высокое качество восприятия возникает как результат идеального совпадения необходимых для восприятия данного вида музыки социально-психологических особенностей личности слушателя с наличием у него нужного тезауруса и "высоких" мотивов и целей обращения к музыкальной коммуникации. Практически речь идет о творческом и нетворческом слушателе. Творческий слушатель должен обладать не менее творческим складом мышления, чем подлинный художник, ибо творческая оригинальность проявляется не только в способности продуцировать свои оригинальные художественные идеи, но и в способности воспринимать чужие новые идеи.

Подготовленность к восприятию определенного вида музыкального искусства следует отличать от готовности к конкретному акту слушания— установки на восприятие определенного произведения. Установка— это особенности ожидания, изначальное слушательское представление о готовящемся музыкальном акте. Установка может быть описана как духовная ориентация, выражающаяся в склонности или предубеждении, надежде, опасении при пристрастии (впрочем, возможна и "нулевая" установка). Помимо общих идеологических и эстетических убеждений слушателя, его эстетического идеала, установка включает в себя все его знание о предстоящем музыкальном событии: стиле музыки, ее авторе, его даровании, возможной проблематике, сложности, серьезности музыки, степени ее оригинальности, установившемся мнении о музыке критики или публики и т.д. Установка в значительной мере предопределяет не только музыкальное впечатление, но и ин-

терпретацию и оценку музыки.

Таким образом, установка является антиципацией, предвосхищением услышанного. Конечно, установка тесно связана как со слушательским музыкальным опытом, так и с мотивами обращения к музыке и в значительной степени вырабатывается ими.

К сожалению, широкая публика обладает ложной, превратной установкой на восприятие свободного джаза, ибо, как правило, не обладает ни информацией о нем, ни новоджазовым слуховым опытом, и обычно переносит на него свои представления о традиционном джазе. Именно поэтому она нередко впадает в замешательство при прослушивании свободного джаза, т.к. лишена ориентиров восприятия (стереотипов необходимой установки). Ей непонятны ни стиль, ни жанр, ни смысл слушаемой музыки. Она ожидала услышать одно, а услышала нечто совершенно не вяжущееся с ее ожиданиями и представлениями.

Но неприятие нового джаза не только результат неверной установки, дело еще и в незнании его эстетической идиоматики. А незнакомое в музыке почти никогда не воспринимается и не осмысливается. Отсутствие эстетического опыта невосполнимо. И это естественно, ибо будучи знаковой системой, любая музыка (как и любой знак) не несет в себе значения, а лишь отсылает к нему. Лишь слушатель, хотя бы частично знакомый со значением (качеством и типом возникающей эстетической ситуации), к которому отсылает его знак, способен постичь смысл этого значения (придать ему смысл). Любое эстетическое сообщение не будет принято, если не несет в себе необходимого минимума известных слушателю признаков. Поэтому полное незнание (или знание ниже необходимого минимума) языка нового джаза естественным образом вызывает неспособность к его восприятию и оценке, что приводит к непереходу "звукового набора" в знак, т.е. не сводит акт восприятия к эстетическому состоянию, не вызывает коммуникативных отношений между импровизатором и слушателем. А ведь уровень эстетического восприятия определя-

ется в конце концов степенью уменьшения неопределенности в отношении импровизатор-слушатель.

### Эмансипация восприятия

Издавна роль восприятия, роль слушания и слушателя в создании, интерпретации и оценке музыкального произведения игнорировалась или в лучшем случае уменьшалась. Музыкальное событие обычно трактовалось как встреча художника и нехудожника. Такое понимание музыкального художественного акта было вызвано неверным пониманием природы самого музыкального текста.

Под музыкальным текстом обычно понималась лишь внешняя, собственно семантическая сторона произведения, т.е. смысл лишь совокупности элементов созданной художником композиции, а не ценностно-философский ее смысл, обычно связанный с эстетическим и аксиологическим контекстом существования текста. Как верно заметил М.М.Бахтин, "текст ...не равняется всему произведению в целом (или "эстетическому объекту"). В произведение входит и необходимый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается..." Следовательно, весьма существенная часть произведения (данного нам как некий художественный смысл) вовсе не является сущностной частью созданного художником эстетического объекта, а привносится в него в результате самостоятельного (независимого от автора) функционирования художественного произведения, в частности в процессе его осмысления и интерпретации слушателем. До осмысления данного произведения в контексте существующих аналогичных текстов оно не более чем виртуальный феномен, смысл его актуализируется лишь актом квалифицированного восприятия. Но и художник (или музыкальный эксперт) при восприятии не в состоянии исчерпать ценностный смысл художественного текста -



"внетекстовой интонационно-ценностный контекст может быть лишь частично реализован при чтении (исполнении) данного текста, но в большей своей части, особенно в своих наиболее существенных и глубинных пластах остается вне данного текста..."

Здесь возникает проблема раскрытия и определения смысла произведения, что по существу является моментом его самостановления. Соавторство подлинного (творческого) слушателя при этом неоспоримо, ибо, несомненно, что "определение смысла во всей глубине и сложности его сущности подразумевает "прибавление" путем творческого созидания". Сам художник-автор осмысляемого произведения может и не обладать способностью к его ценностно-философской интерпретации, ибо истолкование художественного образа-творческая художественная способность столь же специфическая, как способность композитора, живописца или поэта. Подлинная интерпретация художественного объекта неизбежно должна обладать художественной природой- в рснове она символична.

Утверждение неспособности профессионального художника к подлинному постижению смысла им же созданного произведения проходит через все попытки создания теории восприятия и теории музыкальной герменевтики. В античную эпоху Платон (427-347 до н.э.) в деле интерпретации произведения искусства отдавал предпочтение "знатоку" перед "делателем", наделяя его (последнего) лишь ремесленной способностью (см. его "Государство"). Аристотель (384-322 до н.э.) же прямо отрицал способность профессионального музыканта (творца музыки) к высшему наслаждению музыкой, утверждая, что создатель и исполнитель музыки ни в коем случае не является носителем ее этического смысла, будучи человеком нравственно и социально неполноценным (см. его "Политику"). На рубеже средневековья Августин (354-430) и Боэций (480-524) придерживались сходных воззрений. "Только тот музыкант, кто постиг сущность музыки не через упражнения рук, но разумом", - пишет Боэций. Крупнейший музыкальный теоретик средневековья Регино Прюмский (850-915) идет еще дальше: "Музыкант тот, - утверждает он, - кто с помощью разума полу-

чает знания о звучании не через рабство действия, а властью созерцания". Шопенгауэр (1788-1860) не сомневался, что "композитор открывает глубочайшую сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого ~~и~~ его разум не понимает..." В наше время Теодор Адорно (1903-1969) говорит о неспособности самих музыкантов постичь смысл музыки, раскрывающийся лишь в акте ее философского и социологического истолкования.

Таким образом, сам по себе профессиональный ремесленный навык (пусть самого высокого качества) не гарантирует ни художественной пронизательности (объективности оценки), ни адекватности восприятия и глубины осмысления музыки. Серьезная музыка в одинаковой степени нуждается как в художнике-производителе, так и в художнике-слушателе (а более всего в редких случаях совмещения их в одной личности). Подлинное музыкальное событие - равноправный и взаимодополняющийся диалог двух художников, каждый из которых наделяет художественный текст сущностно присущими ему элементами выражения и постижения (ценностно-смысловым моментом).

Став серьезным искусством, джаз породил серьезный тип восприятия, свойственный любой высокой музыке. Но творческое восприятие свободного джаза отличается не только элементом самопознания (узнаванием или неузнаванием себя в музыке) и возникновением ощущения устремленности к истине (все это - моменты, свойственные любой серьезной музыке), творческое восприятие свободного джаза несет в себе нечто родственное идее импровизации, ее творческой свободе и аутентичности личности ее творца. Свободный джаз требует свободного восприятия. Свободное восприятие - это творческий акт художника-слушателя, способного в процессе эстетического восприятия, как и импровизатор, отрешиться от отчуждающих его от самого себя ценностных ориентаций, конформистских установок и эстетических стереотипов. Лишь прорыв за пределы самоотчуждения, выход к подлинному самосознанию, к очищенному от преходящих и ложных моментов воображению порождает восприятие, конгениальное свободному творческому музыкальному действию. Такого рода вос-

приятие обычно формируется нонконформистским, антибуржуазным эстетическим сознанием, порождением которого и явилась музыка свободного джаза.

---

Новый джаз явился одним из выдающихся достижений современной музыкальной культуры. Удивляет быстрота его формирования, глубина его гуманистического и духовного содержания, оригинальность его музыкальных идей.

Способность к созданию и восприятию столь сложного и значительного художественного явления черными американцами объясняется не только их музыкально-художественной одаренностью, но и традицией их музыкальной культуры, которая восходит к эпохе зарождения джаза и связана с особенностью этнографического и географического положения Диксиленда, где скрещивались самые разные музыкально-эстетические идеи. Негритянское искусство в США издавна было вместительным многонациональных культур Европы, Африки, Азии. Свободный джаз, явившийся высшим проявлением афроамериканского гения, сохранил эту традицию открытости для инокультурных влияний. Именно в этом причина глубокой всечеловечности новой черной музыки, залог ее необычайного динамизма и неистребимой способности к творческому саморазвитию.

И когда возникла опасность погращения и порабощения серьезного искусства суррогатами массовой культуры, джаз благодаря своему эстетическому преобразению оказался в лагере высокого искусства. В эпоху репродуцирования и унификации новый джаз остается бастионом сопротивления этим явлениям, оплотом человеческой уникальности и свободы.