

23. *Stoljarova G. R.* Istorija formirovanija i obrjadnost' chivashej-jazychnikov Tatarstana // EO. 2006. № 2. S. 96–115.
24. *Tereshchenko A. V.* Istorija kul'tury russkogo naroda. M.: Eksmo, 2007. 736 s.
25. *Timofeeva L. V.* Tradicii i novacii v rusском svadebnom obrjade: Dis. ... kand. istor. nauk M., 2004. 170 s.
26. *Tokarev S. A.* Kalendarnye obychai i obrjady v stranah zarubezhnoj Evropy. Istoricheskie korni i razvitie obychaev. M.: Nauka, 1983. 224 s.
27. *Fedjanovich T. P.* Semejnye obychai i obrjady finno-ugorskih narodov Uralo-Povolzh'ja (konets XIX — 1980-e gody). M., 1997. 183 s.
28. *Jagafova E. A.* Kalendarnye obrjadovye tradicii samarolukskih chivashej // Chuvashi Samarskoj Luki / Monograficheskoe issledovanie. Cheboksary: Chuvashskij gosudarstvennyj institut gumanitarnyh nauk, 2003. 160 s.

Н. А. Широкова

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ТЕКСТ В ДЖАЗЕ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX — НАЧАЛО XXI ВВ.)

Анализируется сложное взаимодействие понятий «текст» и «джаз». Автор пытается рассмотреть проблему джазового текста с позиций постмодернистской философии и эстетики. Выявляются особенности постмодернистского понимания природы текста, исключительное значение импровизационного элемента в структуре так называемого «открытого произведения». В работе отражена современная полемика в области джазового искусства по данному вопросу; на примере творчества американского музыканта Б. Мэлдау дается характеристика «импровизации как сочинения» (на основе теории паттерна).

Ключевые слова: постмодернизм, текст, открытое произведение, импровизация как сочинение, опус-джаз, паттерн, Брэд Мэлдау.

N. Shirokova

POSTMODERNIST TEXT IN JAZZ (THE SECOND HALF OF XX — THE BEGINNING OF XXI CENTURIES)

The complicated interaction of the concepts of «text» and «jazz» is analyzed. Jazz text is regarded from the point of view of post-modernist philosophy and aesthetics. The features of post-modernist understanding of the nature of the text, exclusive value of improvisational element in the structure of «open composition» are described. «Improvisations as compositions» are characterized based on the pieces of the American musician B. Meldau.

Keywords: postmodernism, text, open work, improvisation as composition, opus-jazz, pattern, Brad Meldau.

Одним из ключевых понятий постмодернистской эпохи является понятие текста. Именно на нем базируется понимание самого пространства современной культуры, которая, как «многоязычный Вавилон», вбирает в себя все артефакты и духовно-творческие явления исторического прошлого и настоящего. Текстологический подход к культурным явлениям, присущий постмодернизму, предопределен тем, что теория направления формировалась в области языкознания,

литературы и литературной критики [5; 6; 7]. Это послужило причиной оценки всех областей творчества и видов искусства как текстов, имеющих свои закономерности и строящихся по универсальному принципу сообщения, передающего авторские смыслы и значения воспринимающему «адресату» — зрителю, слушателю и т. д. В поле зрения постмодернистов попали разнообразные культурные «тексты» — архитектура и философия, живопись и кинематограф,

видеоарт и пластика. Не стали исключением и языки массовой культуры, среди которых наибольшее внимание привлекли, в силу своей самобытности, джаз и рок.

В определении «текстовой» природы искусства постмодернизм опирается на выявление общих законов организации художественного произведения. Однако нельзя не учитывать, что различные языки искусства неодинаково соотносятся с самим требованием (условием) текстуальности, подразумевающим наличие фиксированной структуры (в виде завершенной конструкции, формы, композиции и т. д.), а также иерархических отношений между ее элементами. Именно эта проблема возникает перед исследователем, который с постмодернистских позиций пытается осмыслить джаз как текст. Специфика джазового творчества такова, что порождает целый ряд вопросов, касающихся данной проблемы. Можно ли говорить о структурности джазового произведения, в то время как оно подчинено законам импровизации и спонтанного, не предустановленного развития во времени? Насколько осуществимо в джазе требование текстовой фиксации музыкального потока? Наконец, можно ли «остановить» джазовую мысль, пульсирующую, «живущую» лишь в атмосфере концерта, сейшна или перформанса, становящуюся в форме стихийно творимого события, выявив ее конструктивные основы? Вот лишь неполный перечень тех противоречий, которые требуют разрешения при сопоставлении понятий «текст» и «джаз». Между тем теоретиками направления широко используется представление о тексте джаза* [11; 12].

Обратившись к рассмотрению проблемы, можно обнаружить, что в постмодернизме оценка природы данных явлений начинает видоизменяться. Так, теоретики направления пересматривают само понятие текста; одновременно джазовые произведения, создаваемые в постмодернистском русле, обнаруживают новые свойства, близкие, скорее, музыке композиторского типа («опус-музыке»** [8]).

Постмодернистское понимание текста, представленное в работах Р. Барта, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, М. Фуко,

У. Эко [2; 3; 4; 11], восходит к теории структурализма, однако отличается от собственно структуралистского. В нем акцентируется значение игрового элемента в структуре произведения, а также ценность принципиальной незавершенности художественной формы. Так, замечательный художник и теоретик постмодернизма У. Эко для обозначения новых качеств текста вводит термин «открытое произведение». Обращаясь к исследованию литературы XX в. (в частности, романа Дж. Джойса «Улисс»), он дает развернутую характеристику новому типу текста, проявляющего свойства «открытой» художественной формы: «Все течет в некоем беспорядочном первобытном потоке, всякая вещь является собственной противоположностью, всякая вещь может быть со всеми другими; <...> всякое событие происходит одновременно с другими; прошлое, настоящее и будущее совпадают друг с другом. Но раз каждая вещь существует постольку, поскольку она названа, то все это движение, эта игра постоянных метаморфоз сможет осуществиться только в словах, и рип, каламбур, станет пружиной этого процесса. Джойс вступает в великий поток языка, чтобы овладеть им, а в нем — и всем миром» [13, с. 355].

В суждениях У. Эко, посвященных описанию впечатлений от композиции и драматургии романа, обнаруживается стремление утвердить идею произведения как потока. Эта мысль согласуется с общими поисками направления в 1970–1990-е гг., нацеленными на исчерпание традиционной схемы «Автор — Произведение» и трансформацию фиксированного текста в текст-процесс (творческое событие). Нетрудно заметить, что постмодернистская характеристика текста сближается с характеристикой джазовой импровизации, в которой столь велика роль спонтанности, стихии раскованно-игрового начала, свободы музыкального высказывания. Импровизационность и процессуальность как важнейшие свойства джаза оказываются присущими «открытой» форме произведения в эпоху постмодернизма. Подтверждения этому находимы в постнеклассической музыке П. Булеза, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, где «допускаемая в

сочинении запланированная случайность, реализуемая через импровизацию, пошатнула господствующие позиции произведения как формы существования музыки»*** [9, с. 15]. И, действительно, различные способы декомпозиции — в формах «музыки из самой себя» или «недосозданного» сочинения, в котором есть лишь «фрагментированный материал, тогда как общая диспозиция и структурные взаимосвязи оставляются на усмотрение исполнителя» [9, с. 17] — только усугубляют ценность импровизационного элемента в постмодернистском сочинении.

Одновременно в джазовой среде с конца 1960-х гг. активизировалась полемика в отношении импровизации как сочинения, что, несомненно, было связано с проникновением постмодернистских идей в творчество музыкантов. По справедливому замечанию исследователя, в ретроспективе «...джазовой эволюции (от первых коллективных импровизаций по опорным звукам трезвучий в стиле джаз-бэнд, через «революцию» би-бопа 40-х и модальный джаз 50-х до первых фри-джазовых экспериментов Дж. Колтрейна (John Coltrane) 60-е) сложилось два идеологических подхода к импровизации: «сочиняю, как импровизирую» и «импровизирую, как сочиняю» [1, с. 32–41]. Последняя точка зрения во многом была предопределена опытом синтеза академической и джазовой традиций, связанного с распространением больших оркестров и развитием симфоджаза, а в дальнейшем — опус-джаза. Свидетельством плодотворности данного процесса можно считать появившийся еще в 1940-е гг. полностью фиксированный на нотной бумаге «прогрессивный» джаз [10, с. 8–17].

В полемически настроенной музыкальной среде эпохи проблема взаимодействия намеченных подходов была и остается одной из главных. Так, джазовый пианист-постмодернист — импровизатор и композитор Б. Мэлдау (Brad Mehldau) в своей статье «Ideology, Burgers and Beer» так описывает сущность концептуальной проблемы «джаз как текст»: «Однажды вечером мы впали в одну из тупиковых дискуссий: «кто лучше». <...> Вопрос касался пары С. Роллинс (Sonny Rollins) \ С. Ститт (Sonny Stitt). <...>

Мой лагерь отстаивал идею того, что Роллинс «побьет» Ститта. Он, без сомнения, был одним из величайших импровизаторов в джазе. Его притягательное величие складывалось из двух моментов: его импровизации не только вдохновенны, но также обладают композиционной логикой, которая заставляет иначе слушать музыку. <...> Роллинс не просто «выдувал» вдохновенное соло. Он строил здание, возводя нечто, что останется стоять благодаря внутренней логике, удерживающей его. <...> Лагерь оппонентов отстаивал идею о том, что Ститт — более значительная фигура, потому что он был просто исполнителем — подлинный боп без купюр. <...> Чрезмерное использование композиционной логики в соло являлось, по мнению лагеря Ститта, изъяном, искусственностью, встававшей на пути потока. Она подразумевала претенциозность и чрезмерный интеллектуализм, который истончался и не выдерживал испытание многократным прослушиванием» [14].

Очевидно, что приведенный Б. Мэлдау спор является констатацией спора двух творческих идеологий и одновременно обнаруживает сущность постмодернистского взгляда на джаз: в нем утверждается значение текстуального подхода к джазовой импровизации.

Таким образом, в рамках постмодернизма джазовое сочинение мыслится как двойственное явление. С одной стороны, оно не должно утрачивать своих родовых свойств и обладать признаками «открытой» формы — игровой спонтанностью, импровизационностью, процессуальной непредсказуемостью, оставаясь творимым событием. С другой стороны, понять авторский замысел джазового музыканта возможно лишь через контекст сочинения, просвечивающийся в логике построения материала (конструкции, форме) и отбора жанровых (стилевых) моделей, используемых автором. Данное обстоятельство сближает постмодернистскую импровизацию с музыкальным текстом, в основе которого лежит паттерн.

Понятие «паттерн» (pattern — букв. модель, образец, пример) широко используется в музыкальной и литературной практике постмодернизма. Именно оно применяется

для обозначения жанровых и стилевых моделей, которыми оперирует художник в своем произведении в качестве цитируемого материала. Данные модели воспринимаются в качестве целостных единиц художественного опыта, зафиксированных предшествующими поколениями. Именно паттерны составляют «метатекст» культуры, а авторские ссылки на них определяют собой общую направленность и содержание творчества отдельного художника. Одновременно паттерн служит формообразующим каркасом текста-потока, поскольку позволяет автору выстраивать собственное произведение, опираясь на уже зафиксированные модели. Об этом пишет У. Эко, когда, описывая природу творческого процесса (познавательную ситуацию), отмечает: «...будучи человеческими существами, мы постигаем только те «целостные единицы», которые имеют смысл для нас как человеческих существ. <...> Переходя из одной ситуации в другую, мы вынуждены в качестве формообразующего фактора нашего восприятия обращаться к уже приобретенному опыту... Таким образом, мы... связываем данный нам pattern стимулов с различными видами прошлого опыта в сложном процессе интеграции» [11, с. 180–181].

Идея паттерна близка джазовым музыкантам и плодотворно использовалась и используется, когда речь идет об обновлении джазового языка за счет привлечения новых и разнообразных жанровых и стилевых моделей. Импровизация с опорой на ритм-энд-блюз, бибоп, кул-джаз, латино, босса нову, этно-джаз и т. д., с привлечением паттернов профессиональной (барочной, классической, романтической и др.) музыки сохраняет ценность как способ значительного обогащения и расширения художественных возможностей джазового искусства. В этом плане каждый из используемых паттернов сохраняет свою независимость от других, являясь законченным эпизодом целостной импровизации. Однако в постмодернистском эксперименте паттерну отводится иная роль: он становится формообразующим каркасом, позволяющим сохранять импровизационную свободу в пределах намеченной «скрытой структуры».

Обратившись к работам джазовых

музыкантов, декларирующих постмодернистские идеи, можно увидеть, что здесь принципиальная открытость формы сочетается с идеей о паттерне. Ярким примером тому служит творчество Б. Мэлдау — пианиста и руководителя трио (в его составе, помимо самого Мэлдау, — контрабасист Л. Гренадир (Larry Grenadier) и барабанщик Х. Росси (Jorge Rossy), с 2004 г. — Дж. Баллард (Jeff Ballard), поставившего перед собой задачу создания «джазового текста» с середины 1990-х гг. В статье «House On Hill» музыкант отмечает: «Успешная интеграция сочиненного и импровизируемого материала всегда являлась для меня задачей, решение которой требует максимума усилий. Эта проблема служит основанием для обсуждения... полемики между фиксированной формой сочиненной музыки и (в идеале) не фиксированным содержанием музыки импровизируемой» [15]. В поисках ответов на вопрос о «фиксированной форме» Б. Мэлдау обращается к изучению различных музыкальных традиций и, в первую очередь, творчества академических композиторов, чьи произведения, по его мнению, обладают двойственной природой, проявляя эмоциональную спонтанность в пределах четко фиксированной структуры. Например, он обращается к осмыслению музыки поздних романтиков, и — особо — И. Брамса. В ней, по признанию Б. Мэлдау, явно обнаруживается свобода высказывания в рамках жесткой конструкции: «Одна из причин, по которой Брамс является образцом для меня, — способ, с помощью которого он охватывает две эпохи. Он был мастером контрапункта со строгими правилами и в то же время выражал пылкое непосредственное чувство, которое мы ассоциируем со свободным полетом романтизма. Буря и натиск в его музыке сдерживаются строгостью структуры» [15].

Музыкант подчеркивает, что контрапунктическая фактура брамсовской музыки может послужить решению вопроса «фиксированной формы» в джазе; в то же время она не позволяет решить проблемы «нефиксированного» содержания. Метод, который избирает сам Мэлдау, очевидно, концептуально близок постмодернистским идеям о паттерне как о «теме с вариациями». В ситуации

коллективной импровизации, нуждающейся в жесткой конструкции, Б. Мэлдау «координирует» действия всех ее участников за счет скрытой структуры, в роли которой выступают полифонически сведенные в единое целое разнородные метроритмические пульсации. Это явление, именуемое полиметрией, становится фундаментом конструкции для коллективной импровизации отдельных солистов: «Гармония по-джазовому «разрежена» для того, чтобы акценты, «сигнализирующие» о новом аккорде в метре темы, отчетливо контрастировали (синкопировали) с акцентами базового метрического пространства. Таким образом, и у солиста, и у «аккомпаниаторов» всегда есть выбор между двумя метрическими пространствами, то есть возможность пользоваться «дарами» скрытой полифонии, главное, чтобы хотя бы один из участников трио отмечал доли «базового» метра. При этом роль солиста, согласно джазовой традиции, периодически переходит от одного к другому» [1, с. 39].

Жесткая полиметрическая конструкция служит своеобразным паттерном, в рамках которого каждый из участников импровизации имеет возможность свободного высказывания. Таковы, например, композиции Б. Мэлдау «Countdown», «50 ways to leave your lover», «Black Hole Sun». Достижимый результат вызывает прямые аналогии с творческим процессом в другой области постмодернистского творчества — в постнеклассической музыке, где мы

сталкиваемся с подобным же явлением: — «создаваемой автором вариабельной композицией, которая направляет импровизацию исполнителей и организует звучание, но при этом практически не отражается в... тексте. Эта композиция, в отличие от традиционной, имеет не одну определенную связь элементов, а множество возможных связей» [9, с. 17–18]. Кроме того, Б. Мэлдау отмечает: «Различные стили, которые солист использует [во время джем-сейшна], кажется, уводят его за пределы контекста темы. Вопрос заключается в том, является ли это эстетическим недостатком. Если ответ утвердительный, то возникает проблема, поскольку можно возразить, что в таком случае всем видам традиционной джазовой импровизации свойственна ирония: когда импровизатор «выдувает» соло после темы, он комментирует эту тему, перемещая себя за пределы исходного объекта, и... смотрит на него со стороны. Для меня благоприятный исход импровизации зависит... от того, насколько соло расширяет контекст темы, заставляя нас вообще забыть о вопросе контекста» [9].

Изучение опыта современных джазовых музыкантов позволяет прийти к выводу, что явления джаза и постмодернистского текста не только сопоставимы, но и активно коррелируют друг с другом. Это позволяет значительно расширить представления о содержании джазового искусства эпохи посткультуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

* О постмодернистской оценке явлений массовой культуры и, в том числе, джаза.

** Термин В. Маргынова.

*** Здесь слово «произведение» использовано в значении понятия «текст».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акмен Г. Брэд Мэлдау: композиция как способ организации джазовой импровизации // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство и педагогика: Сб. науч. ст. и мат-лов Всеросс. науч.-практ. конф. Пермь, 2010.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика М., 1994.
3. Делез Ж. Логика смысла М., 1995.
4. Делез Ж. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000.
5. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм М., 1996.
6. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа М., 1998.
7. Маньковская Н. Париж со змеями...: Введение в эстетику постмодернизма М., 1994.

8. *Мартынов В.* Зона opus posth, или рождение новой реальности М.: Классика — XXI, 2005.
9. *Мешкова А.* О судьбе «опуса» в музыкальном авангарде второй половины XX в. *Музыковедение.* 2008. № 1.
10. *Чернышов А.* Опус-джаз. *Музыковедение.* 2009. № 4.
11. *Эко У.* Открытое произведение. СПб., 2006.
12. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004.
13. *Эко У.* Поэтики Джойса. СПб., 2005.
14. *Mehldau B.* Ideology, Burgers and Beer /B. Mehldau // *Jazz Times.* December 2003 / http://bradmehldau.com/writing/papers/jazz_times_01.html. — [Электронный ресурс].
15. *Mehldau B.* House On Hill /B. Mehldau / http://bradmehldau.com/writing/papers/house_hill.html. — [Электронный ресурс].

REFERENCES

1. *Akmen G.* Brjed Mjeldau: kompozicija kak sposob organizacii dzhazovoj im-provizacii / G. Akmen // *Avangard, sovremennaja i novaja muzyka: tvorchestvo, ispolnitel'stvo i pedagogika: Sb. nauch. st. i mat-lov Vseross. nauch.-prakt. konf. Perm', 2010.*
2. *Bart R.* Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika / R. Bart. M., 1994.
3. *Delez Zh.* Logika smysla / Zh. Delez. M., 1995
4. *Delez Zh.* Francuzskaja semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu. M., 2000.
5. *Il'in I.* Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm / I. Il'in. M., 1996.
6. *Il'in I.* Postmodernizm ot istokov do konca stoletija: Evoljucija nauchnogo mifa / I. Il'in. M., 1998.
7. *Man'kovskaja N.* Parizh so zmejami...: Vvedenie v jestetiku postmodernizma / N. Man'kovskaja. M., 1994.
8. *Martynov V.* Zona opus posth, ili rozhdenie novej real'nosti / V. Martynov. M.: Klassika — XXI, 2005.
9. *Meshkova A.* O sud'be «opusa» v muzykal'nom avangarde vtoroj poloviny XX v. / A. Meshkova // *Muzykovedenie.* 2008. № 1.
10. *Chernyshov A.* Opus-dzhaz / A. Chernyshov // *Muzykovedenie.* 2009. № 4.
11. *Jeko U.* Otkrytoe proizvedenie / U. Jeko. SPb., 2006.
12. *Jeko U.* Otsutstvujushchaja struktura. Vvedenie v semiologiju / U. Jeko. SPb., 2004.
13. *Jeko U.* Pojetiki Dzhosja / U. Jeko. SPb., 2005.
14. *Mehldau B.* Ideology, Burgers and Beer /B. Mehldau // *Jazz Times.* December 2003 / http://bradmehldau.com/writing/papers/jazz_times_01.html. — [Elektronnyj resurs].
15. *Mehldau B.* House On Hill /B. Mehldau / http://bradmehldau.com/writing/papers/house_hill.html. — [Elektronnyj resurs].