

Е. Б. Костюк

Семантика джазовой культуры XX века

В статье рассматривается проблема изучения семантики джазовой культуры. Джаз как одно из ярчайших направлений музыки XX в. достаточно хорошо уже изучен с позиции музыковедения, искусствоведения, социологии, культурологии, однако семантические особенности джазовой культуры еще не нашли своего полного осмысления в отечественной науке. Джазовая культура включает в себя не только исполнение джаза, но и традиции того, как его слушают, какой тип музыкального взаимодействия сложился между участниками (исполнителями и публикой) в рамках музыкального общения, а также формы внешней атрибутики джаза. В статье анализируются и систематизируются сложившиеся семантические особенности джазовой культуры. Автор приходит к выводу о том, что практически все они так или иначе были восприняты и используются во всех аспектах музыкальной культуры XX в.

Ключевые слова: джаз, семиотика, семантика, денотат, массовая культура, элитарная культура, стиль

Ekaterina B. Kostiuk

The Semantics of 20th century jazz culture

The article deals with the problem of studying the semantics of jazz culture. Jazz as one of the brightest trends of music of the XX century has already been studied quite well from the point of view of musicology, art history, sociology, cultural studies, but the semantic features of jazz culture have not yet found their full understanding in domestic science. Jazz culture includes not only the performance of jazz, but also the traditions of how it is listened to, what type of musical interaction has developed between participants (performers and the public) within the framework of musical communication, as well as forms of external attributes of jazz. The article analyzes and systematizes the existing semantic features of jazz culture. The author concludes that all of them were somehow perceived and used in all aspects of the musical culture of the XX century.

Keywords: jazz, semiotics, semantics, denotation, mass culture, elite culture

DOI 10.30725/2619-0303-2021-4-39-44

Джаз – музыкальное направление, которое стало одним из важнейших событий в развитии музыкальной культуры XX в. Музыкальный язык джаза отобразился и в творчестве композиторов академической традиции (Дж. Гершвин, Д. Мийо, И. Стравинский, С. Прокофьев и многие другие), и в массовой музыке XX в. Именно через джаз проявил себя многогранно в искусстве диалог культур Востока и Запада, о котором столь много стали говорить философы с начала столетия и обсуждают этот феномен по настоящее время.

Необходимо отметить, что исследованию истоков, развитию джаза по стилям, творчеству выдающихся музыкантов этого направления посвящены труды отечественных и зарубежных ученых, исследователей: Т. Адорно, В. Д. Конен, Дж. Коллиера, А. Медведева, Ю. Панасье, У. Сараджента, Д. Ухова, В. Фейертага, Т. Чередниченко, Ф. Шака, А. Цукера и многих других. В своих трудах ученые анализировали с культурологиче-

ской, социологической, исторической, музыковедческой точек зрения истоки возникновения джаза, факторы, способствовавшие его эволюции, особенности музыкального языка, средств выразительности. Отмечали, что, как и всегда было с музыкой, главное назначение которой заключается «в человеческом общении» [1, с. 7], джаз стал особой формой коммуникации на музыкальном языке. Более того, стало возможно говорить о сформировавшейся джазовой культуре как системе, включающей в себя особенности музыкального языка, знаковые принципы коммуникации между исполнителем и слушателем, а также специфичную семантику визуального облика музыкантов и т. д. Однако джазовая культура до сих пор в отечественной науке не была исчерпывающе осмыслена с точки зрения семиотики.

Семиотический подход в культурологии занимает особое место, поскольку позволяет осмыслить процессы взаимодействия и взаимовлияния на уровне знаковых си-

стем между культурами разных народов, эпох. Семиотика – наука о знаках, и первые исследования, как известно, были связаны с лингвистикой, поскольку речевой язык – это знаковая система. «При пользовании языком происходит семиотическая манифестация в форме знаковых цепочек» [2, с. 95]. Однако с течением времени очевидным стало и то, что искусство как особый художественный язык тоже является объектом семиотического осмысления и анализа. Музыкальный язык был признан системой знаков, которые, опираясь на слуховое восприятие человека, имеют свою специфику.

Кроме того, важно и то, что семиотика рассматривает язык как систему знаков для общения, поскольку будь то знак-символ, знак-индекс, и т. д. – **все они предназначены для коммуникации в обществе** [3]. «Музыка есть явление социологическое, т. е. общественное, историко-общественное» [4, с. 317].

Музыкальное общение как одна из форм коммуникации опирается на один из важнейших ее видов – диалог, в процессе которого, как ранее считали мыслители, должно происходить обязательно духовное взаимообогащение, катарсис. Музыка XX в. во многом благодаря джазу заставила задуматься о том, всегда ли музыкальное общение приносит духовное благо.

Джазовая культура включает в себя не только исполнение джаза, но и традиции того, как его слушают, какой тип музыкального взаимодействия сложился между участниками (исполнителями и публикой) в рамках музыкального общения, а также формы внешней атрибутики джаза. Кроме того, джаз в условиях массового производства XX в. является «ходовым товаром», имеющим свою узнаваемую символику, он стал частью глобального художественного рынка. «Индустрия культуры формирует рыночно детерминированные алгоритмы, преобразующие содержание текстов современного музыкального искусства и других разновидностей визуальной, драматической и литературной культуры в соответствии с логикой и идеологией товарного производства» [5, с. 20].

Для анализа семантики джазовой культуры воспользуемся системой групп знаков, сложившейся в отечественной и зарубежной науке: знаки-изображения, знаки-признаки, знаки-символы.

Знаки-изображения в джазовой культуре связаны прежде всего с характерными для

этого музыкального направления инструментами (саксофон, банджо, ударные), а также с гениями джаза, визуальный образ которых (денотат) ассоциируется именно с джазом, к примеру Луи Армстронг, Чарли Паркер. Образы джазовых музыкантов навсегда связаны с образом музыкальной Америки. М. Г. Рыбакова в своем исследовании отмечает: «Творчество Эллы Фицджеральд, Луи Армстронга, Дюка Эллингтона, Чарли Паркера и других гениальных представителей джазового искусства всегда вызывало глубокое уважение и национальную гордость» в США [6, с. 52–53].

Знаковым образом в советской джазовой культуре стал Леонид Утесов, а ныне в российской – Игорь Бутман в Москве и Давид Голощекин в Петербурге. Представляется также важным отметить, что любое изображение африканца, держащего в руках вышеназванные инструменты, как правило, в общественном сознании всегда означает джаз. Такого рода ассоциация обусловлена тем, что в европейской, американской культуре несколько десятилетий XX в. считалось, что только чернокожие исполнители «изобрели» джаз, потому что первые джазовые бэнды состояли из представителей этой расы. Как известно, только в 1930-х гг. появились первые системные исследования [7–9] об истоках джаза, и было доказано, что он представляет собой синтез европейского и африканского музыкального мышления. Однако закрепившееся десятилетиями представление о том, что джаз играют только афроамериканцы, обусловило знаковость такой трактовки образа музицирующего негра.

Знаки-признаки. К этой группе знаков можно отнести особенности музыкального языка джаза – перекрестный ритм, свингование, характерную именно для этого направления блюзовую [10, с. 359] гармонию, а также тембры саксофона, банджо, ударных инструментов и импровизацию как знак джаза в XX в.

Достаточно много научных работ посвящено специфике музыкального языка джаза. В контексте рассматриваемой проблемы семантики джаза диалог культур и был основан на синтезе двух музыкально-языковых знаковых систем: популярных европейских мелодий и особом акценте в метроритме на слабую долю. Дж. Коллиер отмечает, что «был найден компромисс между размерами 2/4 и 4/4, создавший эффект «раскачивания», который в будущем

станет одной из самых ярких черт джаза» [10, с. 67]. Метафизическая особенность этого «раскачивания» или свингования в том, что бессознательно человек вовлекается по психофизиологии восприятия этой музыки во внутреннее общение, диалог через ритм. Эффект ритма на слабую долю [11] – **завораживающий. Именно** необычность ритма привлекла в начале XX в. слушателей вполне европейского происхождения к слушанию и танцам под джаз. В. Д. Конен отмечает в своей работе: «Джаз ошеломлял и будоражил... своим шумом и грохотом, акцентированными нетрадиционными ритмами, неотделимыми от перкуссивности» [12, с. 77].

Именно специфика ритма, ударных инструментов джаза стала своеобразным знаком, обусловила влияние и на музыку академических композиторов, которые стали широко применять его именно как знак и как средство выразительности в своих произведениях: Д. Шостакович в балете «Золотой век», И. Стравинский в «Черном концерте», А. Шнитке в танго из оперы «Жизнь с идиотом» и др.

Не менее интересно, что саксофон и банджо – инструменты, изображение которых, как ранее было отмечено, сразу указывает на джаз и свои тембром ассоциируются с музыкой именно этого направления.

Банджо, как известно, – струнный музыкальный инструмент со специфическим тембром – является изобретением африканцев, и, по мнению историков, существовал за несколько столетий в США до выявления джаза. Первые джаз-бэнды включали в палитру звучания банджо [12, с. 81], и затем этот инструмент именно как знак-признак появился в диксиленде. Термин «диксиленд» был введен в обиход «белыми» музыкантами США, которые очень хотели играть джаз, но в годы расовой сегрегации избегали называть свои коллективы так же, как их обозначали в афроамериканском варианте – джаз-бэнд. Само название типа ансамбля – джаз-бэнд – стало фактически нарицательным в разговорах про джаз. Банджо стало неотъемлемой частью инструментального состава диксиленда, тембр его – знаком-признаком, а изображение – иконическим знаком джаза.

Появление саксофона как индексального знака связано уже с более поздним стилем джаза – би-бопом в 1940–1950-е гг. Популяризация его произошла и в стиле свинг, но пика популярности и знаковости

его для направления джаза достигло в искусстве Чарли Паркера – одного из гениев джаза, а затем в творчестве Джона Колтрейна «джаз стал ассоциироваться с саксофоном» [10, с. 81]. Чувственность тембра саксофона индексальна для эпохи, в которой культивируется тело, телесность. Для предшествующих столетий знаковым был тембр скрипки, а сама она стала символом европейской музыки – мыслящей, певучей и эмоциональной. Хрипловатый чувственный тембр саксофона, который был изобретен еще в первой половине XIX в. в эпоху романтизма, не был востребован. У инструмента было слишком чувственное звучание. Однако в XX в., **открывшем эпоху исследований сексуально-чувственной сферы** человеческой жизни с психоанализа Зигмунда Фрейда, саксофон стал знаком-символом не только джаза, но и в целом знаком отображения, выражения сексуальности в музыке. Тембр саксофона – индексальный знак, так же как его изображение – иконический денотат джаза.

Импровизация как тип исполнения в XX в. может трактоваться как знак-признак именно джаза, более того, импровизация стала и одним из символов этого музыкального направления. Как известно, импровизация – форма создания произведения в момент исполнения. Этот тип творчества был известен и широко использовался в истории музыкальной культуры, а также в театре, поэзии с начала человеческой культуры. Однако в XIX в. «диктат» композиторов стал обуславливать точность воспроизведения сочиненного текста без возможности импровизации. В XX в. **именно в джазе искусство импровизации** вновь возродилось с особой силой. Фактически импровизация стала и атрибутом, и формой создания джазового произведения. «Классический нью-орлеанский джаз, родившийся раньше эстрадного... основывается на импровизации» [12, с. 80].

Знаковость свойственна и манере поведения на сцене, стилю одежды джазменов. Образ музыканта в джазе в его визуальной составляющей изменялся. Однако есть целый ряд аспектов, которые определяют семантику его образа и отличают от исполнителей других направлений. Первые джазовые музыканты в семантике костюма подражали европейским музыкантам. Историк моды субкультур Ю. Е. Музалевская отмечает: «Большую роль в его массовом распространении играла подражательная

сущность моды, уже тогда ориентированная на кумиров» [13, с. 193].

Это отчетливо видно на фотографиях, например, Луиса Армстронга и его джаз-бэнда, «Original Dixieland Jazz Band», Дюка Эллингтона и др. Внешне они не отличались от европейских ансамблей и оркестров за исключением темного цвета кожи: смокинг, лаковые ботинки, бабочка или черный галстук.

Подражание было знаковым. Как известно в имиджологии, если человек хотел бы, чтобы его принимали за «своего», его одежда не должна отличаться от принятой формы в корпорации, в которой он хотел бы работать, или от стиля одежды того круга людей, с которыми он хотел бы общаться. Подражание европейским музыкантам было вызвано, с одной стороны, с принятыми в начале XX в. традициями внешнего вида для европейских («белых») музыкантов, с другой – три столетия расовой сегрегации также отложили свой отпечаток: афроамериканцы одевались так, как было принято с точки зрения «белых» слушателей-господ. Манера поведения на сцене темнокожих музыкантов этого периода в США была фактически «заискивающей» перед богатой «белой» публикой, продолжая сложившуюся многовековую манеру «развлекающего раба» [5]. Иной стиль поведения на сцене был у «белых» музыкантов, воспринимавших джаз как веселое концертное шоу, но без лишних телодвижений. Манера руководства диксилендом, биг-бэндом, например, Бенни Гудмена, Гленна Миллера и др. повторяла стиль дирижирования, принятый у европейских дирижеров, – без эмоциональных жестыкуляций, на лице – спокойное, доброжелательное выражение без активной мимики.

Знаковым событием для джаза становится изменение манеры поведения на сцене джазменов, начиная со стиля би-боп (1940-е гг.). Дж. Коллиер отмечает: «Боп был связан с жизненной позицией музыканта, выражавшейся в его манере говорить, одеваться, вести себя в обществе... сдержанная манера вести себя... была осознанной попыткой избежать ампула забавного черного шута» [10, с. 254]. Знаком-символом изменения социального, гражданского статуса афроамериканских джазменов с 1940-х гг. стал фактически отказ от смокинга в пользу одежды «биржевого маклера» и принятие сдержанно высокомерной манеры поведения «белых господ», которые уже не имели

права смотреть на афроамериканцев как на «шутков».

Особая система знаков характерна в джазовой культуре и для общения исполнителей между собой. Стиль поведения на сцене в европейской культуре – дистанцирование во взаимодействии кинетическом и вербальном музыкантов друг с другом. Спокойная, сдержанная манера выступления свойственна не только музыкантам-инструменталистам, но и вокалистам. Общение может быть исключительно на уровне музыкального языка. Иная ситуация в джазе. Начиная с первых стилей знаковыми для джаза приемами общения на сцене являются: одобрительные слова вслух, междометья «о-е», «оу», «yes», шаутс¹, вербальная беседа музыкантов друг с другом и публикой вне музыки. Такой стиль поведения на сцене, возросшая вербализация контактов между музыкантами стала использоваться и в других направлениях музыки XX в., включая академическую.

В джазе появилась интересная форма взаимодействия музыканта и публики, которая фактически тоже стала знаковой не только для этого направления. «Публика – не простая совокупность людей, контактирующая с искусством, а определенная группа зрителей, объединенная пониманием произведения. Поэтому произведение создает публику тем, что задает общение людей по своему поведению» [14, с. 6]. При этом в истории культуры сложились разные типы общения, например через литературу Автора и читателя, через музыку – композитора-исполнителя и слушателя.

В XX в. благодаря росту численности городского населения возникла потребность [14] в культивировании художественных форм для массового восприятия, общения средствами искусства. Джаз явился одной из таких форм. Сам по себе он стал знаком-символом демократизации общественных отношений, поскольку привлекал к себе и аристократов, и бывших рабов, и слушателей среднего сословия. Однако процесс взаимодействия между джазменом и публикой в условиях исполнения-слушания джаза значительно отличался от принятых в европейском сообществе правил музыкального общения. Традицией европейской музыки во взаимодействии исполнителя и слушателя был принцип благоговейного внимания, подразумевающий активность музыканта и пассивность поведения слуша-

¹ Вскрики в ритм.

теля, выражающего свое одобрение лишь аплодисментами после окончания произведения.

Этот тип взаимодействия некоторое время сохранялся и в первых стилях джаза, когда «белая» публика, следуя принятой традиции, приходила на концерт, например Л. Армстронга, в вечерних платьях и смокингах, чинно и благородно вела себя даже во время его очень эмоционального исполнения.

С течением времени, однако, закрепляется более активное участие публики в джазовом концерте, воспринятое, как представляется, от практики африканских племен – притопывание. притопывание, звуковая артикуляция вместе с исполнителем, прямое вербальное обращение музыканта в момент исполнения к слушателям, их одобрительные возгласы тоже являются частью создания произведения. Столь активное взаимодействие между джазменами и публикой становится нормой и знаком джазовой культуры. Массовая музыка XX в. показывает, что этот формат общения – активный диалог между исполнителем и публикой – стал знаковым для всех ее направлений.

Н. А. Хренов отмечает: «Процессы массовизации приводят к тому, что проблема массовой публики приобретает для развития и функционирования искусства исключительное значение» [14, с. 397]. В этом плане эволюция стилей джаза отобразила еще одну характерную тенденцию, свойственную искусству XX в., – **переход от массовости к элитарности**. Если в начале XX в. слушание джаза, особенно в 1930-е гг., носило массовый характер, то начиная со стиля би-боп произошла элитаризация по принципу «способности массовой публики «прочитывать» передаваемые с его помощью смыслы» [14, с. 396]. Сознательное усложнение музыкального языка боперами нового стиля «отсекало» часть массовых слушателей от слушания джаза. Принципиальная идея нетанцевальности, неразвлекательности вывела джаз за рамки внимания массовой публики, что в итоге и породило выражение – «музыка для умных», для элиты про современные стили джаза. Действительно, на рубеже XX–XXI в. слушание джаза стало символом образованности, интеллектуальности, элитарности слушателя, равно как и посещение, например, джаз-клубов.

Таким образом, анализ сложившейся к началу XXI в. джазовой культуры выявил,

что семантические ее особенности опосредованы дихотомическим аспектом европейского и африканского как во внешней знаковости: стиле одежды, манере поведения музыкантов на сцене, друг с другом, публикой, – так и во внутренней сущности элементов музыкального языка, форм творчества и инструментального состава джаз-бэндов, образующих многогранную уникальную семантическую систему, повлиявшую на музыкальную культуру всего XX в.

Список литературы

1. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. Изд. 4-е, испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2014. 320 с.
2. Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. СПб.: Композитор, 2003. Кн. 2. 340 с.
3. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 592 с.
4. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.
5. Шак Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02. Ростов-н/Д., 2018. 52 с.
6. Рыбакова М. Г. Массовая культура и ее влияние на политический имидж государства (на примере США). СПб.: СПбГУКИ, 2005. 136 с.
7. Delaunay Ch., Panassié H. Le Jazz Hot. Paris, 1934. 432 p.
8. Work J. W. American Negro Songs. New York, 1940. 272 p.
9. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л.: Музыка, 1978. 128 с.
10. Коллиер Дж. Становление джаза: популяр. ист. очерк. Москва: Радуга, 1984. 400 с.
11. Кунин Э. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке: пособие для обучающихся игре на клавишных инструментах. М.: Синкопа, 2001. 56 с.
12. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
13. Музалевская Ю. Е. История стритстайла. СПб.: Феникс, 2009. 280 с.
14. Хренов Н. А. Публика в истории культуры: феномен публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф, 2007. 496 с.

References

1. Kholopova V. N. Music as an art form: textbook for students of univ. of arts and culture. Ed. 4th, rev. SPb.: Lan'; Planet of Music, 2014. 320 (in Russ.).
2. Makhlina S. T. Semiotics of Culture and Art. SPb.: Composer, 2003. 2, 340 (in Russ.).

Е. Б. Костюк

3. Kreidlin G. E. Non-verbal semiotics: body language and natural language. M.: Novoe lit. obozrenie, 2002. 592 (in Russ.).
4. Losev A. F. Philosophy. Mythology. Kultura. M.: Politizdat, 1991. 525 (in Russ.).
5. Shak F. M. Jazz and mass music in the socio-cultural processes of the second half of the XX – early XXI century: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in art history: 17.00.02. Rostov-on / D., 2018. 52 (in Russ.).
6. Rybakova M. G. Mass culture and its influence on the political image of the state (on the example of the USA). SPb.: Saint-Petersburg State Univ. of Culture and Arts, 2005. 136 p.
7. Delaunay Ch., Panassié H. Le Jazz Hot. Paris, 1934. 432.
8. Work J. W. American Negro Songs. New York, 1940. 272.
9. Panasye Yu. The history of authentic jazz. L.: Music, 1978. 128 (in Russ.).
10. Collier J. The formation of jazz: popular historical sketch. Moscow: Raduga, 1984. 400 (in Russ.).
11. Kunin E. Secrets of rhythm in jazz, rock and pop music: a guide for students of playing keyboard instruments. M.: Syncopa, 2001. 56 (in Russ.).
12. Konen V. D. The third layer: new mass genres in music of the XX century. M.: Muzyka, 1994. 160 (in Russ.).
13. Muzalevskaya Y. E. History of street style. SPb.: Phoenix, 2009. 280 (in Russ.).
14. Khrenov N. A. Public in the history of culture: the phenomenon of the public from the perspective of mass psychology. M.: Agraf, 2007. 496 (in Russ.).