

Огородова Алёна Владимировна, Биляр Юрий Николаевич, Шебанова Елена Ивановна,
Киселёв Анатолий Филиппович

ТВОРЧЕСТВО КАК ОСНОВА ДЖАЗА

В статье рассмотрен феномен творчества на примере джазовой музыки. Джазовый музыкант ежедневно решает творческие задачи, работая над исполнительскими проблемами, развивает импровизационное мышление, создаёт новые аранжировки джазовых стандартов, сочиняет музыку. Авторы считают, что в постоянном неиссякаемом творчестве кроется главная тайна джаза - его способность вызывать радость у своей аудитории, объединять людей, независимо от расовой и конфессиональной принадлежности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/1/30.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 118-122. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

NOTION OF POLITICAL CONSCIOUSNESS IN CONTEMPORARY SOCIETY

Nigmatzyanova Aigul' Anisovna
Bashkir State University
di_aigul@mail.ru

The article makes an attempt to reveal the correlation of the basic notions of contemporary politological discourse – the notions of consciousness and political consciousness. Some aspects of the formation of political consciousness in the conditions of the transformation of socio-political relations are examined. To replace old world outlook stereotypes it is necessary to develop political-ideological conceptions adequate to new conditions and contributing to the formation of modern public consciousness.

Key words and phrases: consciousness; political consciousness; contemporary society; public consciousness; political activity.

УДК 7; 78:03

Искусствоведение

В статье рассмотрен феномен творчества на примере джазовой музыки. Джазовый музыкант ежедневно решает творческие задачи, работая над исполнительскими проблемами, развивает импровизационное мышление, создаёт новые аранжировки джазовых стандартов, сочиняет музыку. Авторы считают, что в постоянном неиссякаемом творчестве кроется главная тайна джаза – его способность вызывать радость у своей аудитории, объединять людей, независимо от расовой и конфессиональной принадлежности.

Ключевые слова и фразы: джаз; творчество; музыка; исполнительство; импровизация; аранжировка; композиция.

Огородова Алёна Владимировна, к. филос. н.

Биляр Юрий Николаевич, доцент

Шебанова Елена Ивановна

Киселёв Анатолий Филиппович

Белгородский государственный институт искусств и культуры

Ogorodova-aliona-2012@yandex.ru

ТВОРЧЕСТВО КАК ОСНОВА ДЖАЗА®

Джаз, несомненно, построен на творчестве. Джазовый музыкант предстаёт перед нами как исполнитель, импровизатор, аранжировщик и иногда как композитор в одном лице. На профессиональной джазовой сцене не принято играть чужие версии: каждый исполнитель исполняет свои варианты общепринятых джазовых стандартов или авторские композиции. В академической музыке, напротив, запрещено что-либо изменять в авторском тексте (темп, тональность, штрихи, динамику), исполнять собственные транскрипции классического наследия – существуют общепринятые. Поэтому, начиная учиться джазу, очень скоро приходишь к вопросу о творчестве: какова его природа? почему импровизации (а стало быть, и мышление) одних интереснее, свободнее, а других – беднее, тривиальнее, предсказуемее? Где кроются корни неистощимой фантазии выдающихся импровизаторов – в одарённости, в образовании и интеллекте или творческом наитии?

Вопросы творчества всегда волновали не только музыкантов. Особенно эта тема стала актуальной сегодня, когда молодёжь, погружённая в виртуальный мир и во всём полагаясь на Интернет, становится беспомощной в решении настоящих творческих задач – написании сочинений, эссе, создании аранжировок и композиций. Эти упражнения должны были бы вызывать радость у обучающихся на творческих отделениях: ведь они призваны отражать индивидуальность, уровень образования, особенности мышления; но вызывают непонимание, неуверенность, даже страх (справедливости ради следует заметить, что не у всех).

Руководство нашей страны неустанно подчёркивает необходимость укрепления интеллектуального капитала страны и повышения престижности человека творческого труда. Подобные мысли высказывал более полувека назад философ И. А. Ильин, подчёркивая, что Россия нуждается в самостоятельном национальном творчестве, построенном на любви к Родине [4, с. 212]. По мнению экономиста и публициста А. Бузгалина, творчество – единственная реальная сила, способная вывести Россию в лидеры современного постиндустриального мира [5, с. 12]. Г. С. Тер-Минасова утверждает, что в любом социуме есть творческая личность, генерирующая идеи; есть и творческие личности, способные подхватить идеи, масштабно реализовывать [13, с. 14]. Известный психолог, профессор Санкт-Петербургского государственного университета Р. М. Грановская доказала, что настоящий творческий прорыв – это результат синхронной работы обоих полушарий. Идея рождается в правом полушарии, потом её «подхватывает» и формулирует левое. А учёному из США Г. Уоллесу удалось выделить четыре стадии творческого мышления. Первую стадию (подготовительный период) отличает сбор информации о проблеме, поиски её решения. Вторая стадия есть «вынашивание» проблемы, которое логически завершается вдохновением, внезапной догадкой. Решение проблемы приходит в виде

знака, образа или мысли – это и есть третья стадия. На последней, четвёртой стадии происходит проверка – открытие получает логическое обоснование [11, с. 125].

По мнению современного греческого академического композитора Димитриса Араписа (который является автодидактом), современная образовательная система, и не только в музыке, «слишком структурирует сознание, лимитирует фантазию» [1, с. 11]. Творчество, считает Арапис, не должно быть парализовано законами, рамками; нельзя сковывать мышление.

Становится очевидным, что творчество – сфера более чем тонкая и плохо подчиняемая законам логики. Если бы был рецепт творчества, то он выглядел бы, наверное, следующим образом: «Возьмите слово за основу // И на огонь поставьте слово, // Возьмите мудрости шепот, // Наивности большой ломот, // Немного звёзд, немножко перца, // Кусок трепещущего сердца // И на конфорке мастерства // Прокипятите раз, и два, // И много-много раз всё это. // Теперь пишите! Но сперва // Родитесь всё-таки поэтом» [6, с. 28].

Джазовая музыка часто не подлежит анализу. С этим обстоятельством столкнулись уже первые исследователи джаза. Для записи свинга как типа метроритмической пульсации, блюзовых нот, различных граул-эффектов в системе западноевропейской нотации не нашлось обозначений. До сих пор графические обозначения этих понятий весьма приблизительно отражают их сущность. Конечно, на сегодняшний день выпущено много фундаментальных трудов, освещающих импровизацию, джазовую гармонию, аранжировку и композицию, а также историю джаза. Но много моментов описать и проанализировать невозможно (к примеру, поразительное и феноменальное расхождение левой и правой рук пианиста Эролла Гарнера, когда правая рука музыканта как бы «волочилась» за левой, создавая эффект отставания).

Джаз принадлежит к импровизационным видам музыки, в которых акцент делается на сам процесс музицирования. Результатом этого стало преобладание творческого начала. Постепенно джаз воспринял множество музыкальных языков и музыкальных эстетических концепций; стал источником идей и методов, активно действующих практически на все остальные виды музыки – от популярной коммерческой до академической музыки нашего века. Когда мы видим джазового музыканта в деле, мы видим первопроходца, пионера, экспериментатора, учёного, потому что он – само воплощение творческого процесса, включающего в себя несколько «ипостасей»: исполнительство, импровизацию, аранжировку, композицию. Авторы данной статьи считают важным проанализировать джаз как наиболее творческую модель развития искусства, рассматривают творчество как главное условие существования джазовой музыки. В числе задач авторов – обзор основных направлений деятельности джазового музыканта: исполнительства, импровизации, аранжировки, композиции.

Джазовое исполнительство. Джаз – исполнительское искусство весьма высокого уровня. Д. Кирнарская, освещая ретроспективу музыкального исполнительства в целом, отмечает следующие важные особенности развития этого направления в искусстве:

- музыкант-исполнитель – профессия молодая;
- за последние два столетия музыкальное искусство стало крайне сложным и разнообразным, включающим в себя множество музыкальных культур, течений и направлений – от старинной музыки до авангарда и поставангарда, от рок-музыки до молодёжных субкультурных стилей, от джаза до этники;
- каждая из этих культур обладает огромным арсеналом исполнительских средств и техник, которые постоянно усложняются;
- уровень исполнительского мастерства непрерывно растёт: сегодняшние учащиеся музыкальных школ справляются с репертуаром, который раньше исполняли зрелые артисты.

Если в джаз-оркестрах 20-30-х гг. мог играть клерк после работы, то в современный биг-бэнд, например, в оркестр У. Марсалиса, детей готовят чуть ли не с первых классов школы. Скорость, с которой руки пианиста бегут по клавишам во время исполнения какого-нибудь виртуозного этюда, сравнима со скоростью автомобиля, несущегося по трассе, – эта скорость измеряется десятками километров в час [7, с. 291]. Так, к примеру, джазовый пианист Арт Тейтум играл в темпах 380 и 420 ударов в минуту, а Д. Колтрэйн исполнял до 1000 звуков в минуту – и это не предел: современный американский саксофонист Д. Картер (и не он один) давно и на порядок превзошел эти результаты. Аналитические данные о психофизиологии виртуозной одарённости говорят о её нейропсихологической ускоренности, что свидетельствует о том, что игра на инструменте – это навык или умение внешнего порядка, способное изменить даже мозговые параметры человека.

Помимо технических, перед исполнителем стоят и иные задачи, связанные с поиском своего пути в искусстве. Очень часто приходится ему встречать непонимание (так было с бибопом, который не признавали многие музыканты, в том числе и Армстронг) и бороться с ним, убеждая публику в своей правоте. И всегда есть музыканты, которые не гонятся за признанием аудитории, – они, как правило, спокойно и уверенно придерживаются своей эстетической концепции. Таким был пианист Телониус Монк – философ от музыки и «алхимик» звука, как его называли. Начав свой путь с боперами (речь идёт о пионерах джазового стиля 1940-х гг. «бибоп» Ч. Паркере, Д. Гиллеспи, К. Кларке), Монк постепенно отошёл от быстрых темпов. Они мешали ему выражать своё понимание жизни, мудрое и неторопливое. Его стиль – это простота, лаконизм, минимум звуков, обилие пауз. Подобная уверенность в себе и убеждённость в своей правоте тоже являются следствием творческой одарённости.

В творчестве исполнителю необходимо отказываться от влияний: лишь преодолевая их, он обретает свой голос и своё лицо. Каждый художник ищет собственную дорогу, отказываясь при этом от подражания, создавая свою манеру, свой исполнительский стиль. Многие одарённые музыканты должны были бросить вызов косности и инертности публики, и редко кто из них отступил – творчество учило их другим нормам поведения, которых они продолжали придерживаться и в жизни (вспомним жизненный и творческий путь новаторов джазовой музыки Б. Байдербекса, Ч. Паркера, О. Коулмена и др.).

Сегодня жизнь предъявляет к артисту новые требования. А. Дугин полагает, что художник сегодня – это пропагандист, включающий зрителя в свой контекст; герменевт, комментатор, повествователь, объясняющий массам смысл произведения [3, с. 475]. И джаз отвечает требованиям времени: многие исполнители создают программы-лекции (начало подобным циклам в Советском Союзе положил пианист Л. Чижик ещё в 1970-х гг., посвящая свои тематические сольные концерты джазовым пианистам – Д. Эллингтону, К. Бэйси, О. Питерсону, Ч. Кория); программы, построенные на диалоге различных музыкальных миров – классики и джаза (многочисленные проекты, среди которых работы группы «Арсенал», концерт из произведений русской классики в джазовых версиях биг-бэнда И. Бутмана в аранжировках В. Долгова), джаза и фольклора (проекты С. Старостина, О. Киреева и др.).

Джазовая импровизация. Как известно, импровизация – это метод творчества, предполагающий создание художественного произведения экспромтом, без предварительной подготовки. Исторически это наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время её исполнения. У. Сарджент ищет истоки импровизации в фольклоре, отмечая, что импровизационная свобода не свойственна академической музыке. Между тем, анализируя музыкальный стиль выдающихся западноевропейских композиторов, Сарджент констатирует, что он развился поэтапно из разнообразных истоков, связанных с инструментальной и хоровой импровизацией. Так, лютеранский хорал уходит своими корнями в коллективное народное импровизационное пение, а истоки григорианского хорала восходят к тем временам, когда таких понятий как «нотация» и «композитор» не было и в помине. Сарджент считает, что мы вправе перефразировать известное библейское изречение и заявить: «Вначале была импровизация» [12, с. 22, 38-39].

Общеизвестно, что именно импровизация – сердце и душа джаза. Д. Л. Коллиер отмечает, что в джазовой импровизации нет разделения функций композитора (сочинение музыки) и исполнителя (интерпретация); они образуют органическое единство и осуществляются музыкантом-импровизатором одновременно. Типы и средства импровизационной техники в джазе чрезвычайно многообразны. Это обусловлено особенностями различных джазовых стилей, индивидуальной исполнительской манерой музыкантов. Различают такие разновидности импровизации как вокальная и инструментальная, сольная и ансамблевая, тональная и атональная, свободная и ограниченная (частично или полностью распланированная, сочетающаяся с элементами композиции и аранжировки, даже целиком зафиксированная в нотной записи). Импровизация может быть в виде короткого брэйка или развернутого мелодического хоруса. В музыкальной практике встречаются: а) импровизация на определенную тему; б) импровизация на гармонический квадрат; в) импровизация на импровизацию. Импровизация бывает различной по средствам художественной выразительности: модалная или алеаторическая, коллективная игра в линейно-контрапунктической, гетерофонной, орнаментально-вариационной или респонсорной манере, имитация музыкантом импровизационного стиля других джазовых исполнителей и т.д. Возможны сочетания различных типов импровизации [8, с. 83].

Каждый джазовый музыкант вырабатывает свой музыкальный лексикон, причем этот период довольно длительный – как минимум 2-3 года, ведь способность импровизировать является высшей стадией развития исполнителя. Для того чтобы импровизировать, необходимы многие знания и умения. Это: 1) владение инструментом; 2) знание гармонии; 3) умение играть в разных стилях; 4) умение играть в ансамбле. Кропотливая работа по созданию собственной лексики также включает в себя несколько этапов: 1) расшифровка и запись соло мастеров джаза; 2) игра ладов народной музыки, секвенций и фраз во всех тональностях; 3) изучение различных методов и школ импровизаций; 4) сочинение собственных фраз. Музыкант, прошедший все этапы, неизбежно приходит к формированию собственного мышления.

Но история джаза знает также примеры, когда исполнители не занимались подобными упражнениями, а их уровень импровизации был довольно высок. Это, прежде всего, Луи Армстронг. Записывая музыкальные фразы для нотного сборника «150 джазовых брэйков для корнета», первый гений джаза сыграл все примеры сразу, спонтанно и при этом ни разу не повторился. Когда Б. Байдербек проанализировал соло Армстронга, он обнаружил стройную систему: каждые два такта Армстронг импровизировал на предыдущие два такта, образуя таким образом 32 взаимопроизводных такта. Но сам Армстронг не подозревал об этом. Он предпочитал, чтобы импровизация была похожа на повествовательную доверительную историю. Этот подход оказался дальновидным и мудрым: и сегодня лучшие импровизационные соло напоминают интересный рассказ.

Ч. Паркер, Д. Гиллеспи, Ф. Хаббард, С. Роллинз, Д. Колтрэйн и другие джазовые исполнители разрабатывали свой музыкальный язык, усовершенствовали джазовую лексику, а Л. Армстронг, Д. Рейнхардт и Э. Гарнер играли по наитию. В этом одна из загадок джаза.

Джазовая аранжировка. Термин «аранжировка» (от фр. *arranger*, от англ. *arrangement* – приведение в порядок) имеет два значения: 1) переложение музыкального произведения для иного, сравнительно с оригиналом, состава исполнителей [10, с. 10]; 2) создание эстрадно-джазовой партитуры.

Термин «аранжировка» появился в конце XIX – начале XX века. Изначально под аранжировкой подразумевались облегченные переложения оркестровых пьес и фортепианной музыки для салонных, бальных и садовых оркестров. Подобные партитуры называют «аранжировками-переложениями», и к ним причисляют всевозможные попури, создаваемые методом музыкального монтажа, эстрадно-джазовые транскрипции популярных классических пьес и народных песен, существенно изменяющие содержание и стиль оригинала.

В отличие от «аранжировки-переложения», джазовая аранжировка – это уже не переинструментовка оригинала, а новая, зачастую уникальная звуковая структура; это всегда в той или иной мере творческая «фантазия на тему» [14, с. 39-41].

В джазе сложилась американская специфическая техника аранжировки. В ходе её эволюции вводились новые инструменты, для прежних инструментов были найдены новые сферы использования и исполнительские приёмы, выработались принципы сочетания инструментов [12, с. 179]. В джазовой аранжировке, в отличие от академической музыки, допускаются различного рода изменения мелодии, гармонии, ритмики, фактуры и т.п. Любой джазовый музыкант и аранжировщик может свободно обращаться с первоисточником, трансформируя ритм, фактуру и даже саму тему. По этому поводу даже есть притча: как-то Дюка Эллингтона спросили, сколько существует вариантов его «Каравана»? На это Эллингтон ответил, что сколько музыкантов, столько и «Караванов» [9, с. 31]. Кроме того, аранжировщик продумывает форму произведения, сочиняет вступление, коду, тут-тут-тут-тут-тут, контрапункты (мелодии, звучащие одновременно с темой), педальные заполнения.

Со временем аранжировка приобрела статус профессии, а сам аранжировщик из безымянного ремесленника превратился в одну из ведущих фигур мира эстрадно-джазовой музыки. Именно аранжировщик во многом определяет стилистический облик коллектива. Поэтому неслучайно деятельность аранжировщика часто совмещается с композицией или руководством оркестра (в отечественной музыке это, например, А. Цфасман, Г. Ландсберг, Н. Минх, А. Варламов, В. Кнушевицкий, О. Лундстрем, В. Людвиковский, Ю. Саульский, В. Рубашевский, А. Кролл, Б. Рычков, Г. Гаранян, Н. Капустин, Г. Лукьянов, Ю. Чугунов, А. Козлов, Н. Левиновский, В. Долгов и многие другие).

В последние годы бурно развивается компьютерная аранжировка, требующая от аранжировщика не только знаний, но и навыков звукоинженера и звукооператора. Интересные образцы компьютерных аранжировок принадлежат Э. Артемьеву, Г. Гараняну, А. Козлову и другим музыкантам [14, с. 39-41].

Аранжировщик в джазе – это творческая личность, почти композитор. Он меняет стиль, форму, тональность (или делает подвижный тональный план), сочиняет вступление, коду, оркестровые проигрыши, заполнения, пишет оркестровые педали, а в целом – создаёт почти новое произведение, написанное по мотивам заданной темы. Таковыми являются работы всех выдающихся джазовых аранжировщиков, в том числе и многие работы главного биг-бэндового аранжировщика России В. Долгова (к примеру, его «С Jam Blues»).

Джазовая композиция. В современном джазе исполнитель одновременно является и композитором. Импровизация есть результат композиторской мысли джазового исполнителя. Она может быть построена: а) на вариативном изменении мелодии (как у первых импровизаторов); б) гармонической схеме данной темы (как в биполе); в) на произвольном ряде звуков, связанных между собой только ладом (как в модальном джазе); г) на «тональных центрах» (как во фри-джазе).

Другой аспект композиторского творчества в джазе – авторские работы исполнителей. Начиная с боперов (исполнителей бибоба Ч. Паркера, Д. Гиллеспи, Т. Монка, К. Брауна) и последующих музыкантов (Х. Силвера, Ч. Мингуса, С. Роллинза, Д. Колтрейна и многих других), исполнители джаза играют собственные композиции. Это стремление распространяется даже на студенческую молодёжь, обучающуюся азам джаза.

Есть в истории джаза и выдающиеся композиторы. Дюк Эллингтон, будучи автодидактом, сумел разработать глубоко оригинальный стиль, основанный на афроамериканской музыкальной традиции (рабочей песне, спиричуэлах, блюзах), совершенно новых оркестровых созвучиях введённых в состав оркестра новых инструментов (баритон-саксофон, бас-кларнет). Появлению специфического «эллингтоновского звучания» оркестра способствовали выдающиеся музыканты – солисты-импровизаторы, которые владели мастерством оригинального звукоизвлечения и не один десяток лет проработали вместе с дирижёром. По мнению Ю. Верменича, «это была несравненная организация талантливых индивидуальностей, для которых позже Дюк писал музыку, указывая в партитурах не голоса инструментов, а прямо фамилию исполнителей» [2, с. 84-87]. Эллингтон пытался наполнить свои композиции более глубоким, чем это тогда было принято, содержанием; сделать джазовую композицию формой концертного музицирования; уйти от стереотипов, которые сложились в то время; уйти от блюза и песенной формы. Он впервые обратился к крупной форме, используя жанры сюиты, духовного концерта. Эллингтон повлиял на многих последующих музыкантов джаза, на развитие музыкальной культуры XX века в целом.

Рассмотрев разные виды деятельности джазового музыканта, мы можем смело утверждать, что джаз невозможен без творчества. На каждом этапе своего становления исполнитель джаза, будь это ученик джазового отделения ДМШ, студент эстрадно-джазовой специализации, музыкант профессиональной сцены, развивает способности в различных областях музицирования. Ежедневно происходит работа над повышением своего уровня: не ослабевают усилия по усовершенствованию технического мастерства, углубляются познания в области гармонии, постоянными упражнениями обогащается импровизационный лексикон, расширяются границы мышления, создаются новые варианты изложения материала, сочиняются собственные джазовые темы. Не мысливая своей жизни без творческой составляющей, джазовый музыкант занимается креативной деятельностью – как подготовленной (работа над аранжировкой, композицией), так и спонтанной (импровизация). В неиссякаемом радостном творчестве – великая тайна джаза, дарящая своей аудитории истинные моменты счастья.

Список литературы

1. **Арапис Д.** Музыка – это дорога, которая ведёт к правде // Культура. 2009. № 19.
2. **Верменич Ю.** Джаз: История. Стили. Мастера. 2-е изд-е. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 608 с.
3. **Дугин А.** Поп-культура и знаки времени. СПб.: Амфора, 2005. 495 с.
4. **Ильин И. А.** Собрание сочинений. М.: Русская книга, 1998. Т. 7. 325 с.
5. **Иноземцев В.** Не продаётся вдохновение. Но технологии – вполне... // Литературная газета. 2008. № 12-13.
6. **Кено Р.** Возьмите слово за основу... // Западноевропейская поэзия XX века / ред. М. Ваксмахер, А. Парин и С. Шлапоберская. М.: Художественная литература, 1976.

7. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты – XXI век, 2004. 443 с.
8. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 548 с.
9. Коржова О. Salute Big-band // Джаз-квадрат. 2005. № 3.
10. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия. М.: Музыка, 2006. 125 с.
11. Миганова Т. Когда тело умнее мозгов // 7 дней. 2008. № 42.
12. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина; вступ. ст. В. А. Ерохина; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. М.: Музыка, 1987. 296 с.
13. Тер-Минасова Г. С. Набоков называл переводчиков «могильщиками гениев» // Культура. 2007. № 13.
14. Эстрада в России. XX век: энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2004. 862 с.

CREATION AS JAZZ BASIS

Ogorodova Alena Vladimirovna, Ph. D. in Philosophy
Bilyar Yurii Nikolaevich, Associate Professor
Shebanova Elena Ivanovna
Kiselev Anatolii Filippovich
Belgorod State Institute of Arts and Culture
Ogorodova-aliona-2012@yandex.ru

The article examines the phenomenon of creation by the example of jazz music. The jazz musician solves creative tasks daily improving his/her performance, develops improvisation thinking, creates new arrangements of jazz standards, and composes music. The authors believe that continuous boundless creation conceals the key mystery of jazz – its ability to evoke joy among the audience, to unite people regardless of their racial and confessional affiliation.

Key words and phrases: jazz; creation; music; performance; improvisation; arrangement; composition.

УДК 930.1

Исторические науки и археология

В статье историческая память рассматривается как один из основных каналов передачи опыта и сведений о прошлом. Основываясь на итогах самостоятельного социологического исследования, авторы показали, что в молодежной среде наметились спад интереса к событиям Великой Отечественной войны и изменение акцентов в ее оценке. Обозначено, что данное состояние исторической памяти о войне характеризуется проявляющимися деформациями в механизмах трансляции исторической памяти.

Ключевые слова и фразы: молодежь; историческая память; состояние исторической памяти; механизмы трансляции; каналы передачи исторической памяти.

Оплетина Надежда Витальевна, к. соц. н., доцент

Трипольский Владимир Борисович, к. полит. н.

Московский государственный технический университет имени Н. Э. Баумана
opletinanv@mail.ru; tvb0812@mail.ru

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ[©]

Память о Великой Отечественной войне – важнейшей составляющей Второй мировой войны как эпохального события XX – имеет всемирно-историческое значение и является огромной ценностью, духовным капиталом не только России, но и всего цивилизованного человечества. Итогом Великой Победы явились полный разгром гитлеровской армии и освобождение европейских стран от фашистского порабощения, формирование новой картины мира и современного миропорядка. В то же время, в год 70-летнего юбилея Победы над фашизмом в мировом медиа-пространстве появилось много недвусмысленных оценок событий той эпохи, которые демонстрировали нацеленность определенных политических сил на пересмотр исторических итогов не только Победы, но и Второй мировой войны в целом.

Современная транскрипция понятия исторической памяти предполагает многовекторное рассмотрение данного феномена: и как одного из главных каналов передачи опыта и сведений о прошлом, и как важнейшей составляющей самоидентификации индивида и социальных групп [7]. При этом любое общество характеризуется в том числе и наличием особого механизма, с помощью которого фиксируются его прошлые состояния и воспроизводятся институциональные типы отношений или их определённые стороны. Масштабные глобализационные процессы, развернувшиеся в современном мире, превратили представления о прошлом и настоящем в краеугольный камень публичной политики, идентификации личности и групп, их социализации в социальных общностях и обществе в целом.

[©] Оплетина Н. В., Трипольский В. Б., 2016