

*Теребун Дмитро Сергійович,  
керівник музичної частини  
Чернігівського обласного філармонійного центру,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
terebundm@gmail.com*

## ПРОБЛЕМИ ДЖАЗУ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

**Мета статті** – на основі аналізу сучасного мистецтвознавчого доробку визначити ступінь наукового вивчення проблематики мистецтва джазу та перспективи її подальшої розробки. Основні **методи дослідження**: історіографічний – при опрацюванні наукової літератури, присвяченої відтворенню усебічних контекстів та історичних реалій розвитку джазового мистецтва; компаративний – для забезпечення порівняльного розгляду наукових праць з метою відстеження діалектики діалогу їх авторів. **Наукова новизна** публікації полягає у створенні комплексної картини досягнень сучасної джазології (насамперед вітчизняної). **Висновки**. Джазологія, у світовому та національному вимірах, – наука, що активно розвивається і є складовою структури сучасного мистецтвознавства. Проблеми джазу представлені комплексом підходів та методів дослідження його історико-культурних, естетичних, музично-теоретичних, мовних характеристик. Мистецтвознавчий дискурс спрямований на виявлення індивідуально-особистісної, артистичної специфіки джазового мистецтва, діалогічної сутності джазу та його комунікативних особливостей, типів джазового мислення, міжвидової інтеграції, взаємодії з музикою «третього пласту» тощо.

**Ключові слова**: джазологія, мистецтво джазу, вітчизняна джазова школа, джазове виконавство, імпровізаційна творчість, науковий дискурс.

*Теребун Дмитрій Сергеевич, руководитель музыкальной части Черниговского областного филармонического центра, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### Проблемы джаза в искусствоведческом дискурсе

**Цель** статьи – на основе анализа современного искусствоведческого наследия определить степень научного исследования проблематики искусства джаза и перспективы ее дальнейшей разработки. Основные **методы исследования**: историографический – при обработке научной литературы, посвященной відтворенню всесторонних контекстов и исторических реалий развития джазового искусства; компаративный – для обеспечения сравнительного рассмотрения научных работ с целью отслеживания диалектики диалога их авторов. **Научная новизна** публикации заключается в создании комплексной картины достижений современной джазологии (прежде всего, отечественной). **Выводы**. Джазология, в мировом и национальном измерениях, – наука, которая активно развивается и является составной частью структуры современного искусствovedения. Проблемы джаза представлены комплексом подходов и методов исследования его историко-культурных, эстетических, музыкально-теоретических, языковых характеристик. Искусствоведческий дискурс направлен на выявление индивидуально-личностной, артистической специфики джазового искусства, диалогической сущности джаза и его коммуникативных особенностей, типов джазового мышления, межвидовой интеграции, взаимодействия с музыкой «третьего пласта» и др.

**Ключевые слова**: джазология, искусство джаза, отечественная джазовая школа, джазовое исполнительство, импровизационное творчество, научный дискурс.

*Terebun Dmytro, Head of the musical part Chernihiv Regional Philharmonic Center Applicant of the National Academy leading personnel of culture and arts*

### Problems of Jazz in Art History Discourse

**Purpose of Article**. The goal of the publication is to determine the degree of scientific study of the problems of jazz art and the prospects for its further development by analysis of contemporary art criticism. **Methodology**. The primary methods of research are historiographical - in the development of scientific literature, devoted to the reproduction of comprehensive contexts and historical realities of the development of jazz art; comparative - to provide a comparative examination of scientific works to monitor the dialectics of the dialogue of their authors. **The scientific novelty** of the article is to create a comprehensive picture of the achievements of modern jazz science (first of all, domestic). **Conclusions**. Jazz science, in the world and national dimensions, is an active science and is part of the structure of modern art studies. Problems of jazz are represented by a set of approaches and methods of studying its historical-cultural, aesthetic, musical-theoretical, and linguistic characteristics. The art of discourse is aimed at revealing individual-personal, artistic specifics of jazz art, the dialogic essence of jazz and its communicative features, types of jazz thinking, interspecific integration, interaction with the music of the "third stratum," etc.

**Key words**: jazz science, the art of jazz, domestic jazz school, jazz performance, improvisational creativity, scientific discourse.

Актуальність теми дослідження. ХХ століття позначилося помітним зростанням інтересу до позаєвропейських музичних культур, а світовідчуття епохи відбилося у виникненні нових музичних феноменів, що отримали масове поширення. Джаз, як один із таких феноменів, упродовж ХХ століття викликав величезну кількість суперечок і дискусій. Українські та зарубіжні вчені досліджували джаз у різних аспектах; проблемам джазу присвячена значна кількість праць з різноманітною і розгалуженою тематикою, що викликає потребу комплексного дослідження наявного наукового доробку, а відтак, забезпечує актуальність даної публікації. Мета дослідження – на основі аналізу сучасного мистецтвознавчого доробку визначити ступінь наукового вивчення проблематики джазу в мистецтвознавстві та перспективи її подальшої розробки. Наукова новизна статті полягає у створенні комплексної картини досягнень сучасної джазології (насамперед, вітчизняної).

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи стан, проблеми і перспективи сучасної вітчизняної джазології (сукупність праць з джазової проблематики), В. Романко позначає її народження початком 1960-х рр. Наука про джаз формувалась у межах тодішньої методології, поступово синтезуючи міждисциплінарні підходи й, дотримуючись, переважно, тематично-жанрового або хронологічного спрямування. Як «точка відліку», зазначається брошура В. Мисовського і В. Фейертага «Джаз» (1960), поява якої «знаменувала собою зняття “табу” на обговорення проблем джазової музики на серйозному науковому рівні, а також на популяризацію результатів досліджень щодо джазу» [9, 17]. Пізніше упродовж двох десятиліть з'явилися розвідки Ю. Малишева, О. Чернова та М. Бялика, Л. Мархасева, Г. Шнеєрсона – з інтерпретацією джазу як відгалуження легкої музики; В. Фейертага, Л. Переверзева, О. Баташева, Д. Ухова – історико-популярного та оглядово-критичного змісту, «що задовольняло потребу зацікавленого читача у відповідній інформації й обґрунтовувало право джазової музики на існування, засвідчувало її естетичну цінність» [9, 7-8].

Знаковими для становлення джазології є дослідження В. Конен [4–7]. Їх фундаментальний характер, любов автора до джазового мистецтва, фанатична самовідданість професійній справі до сьогодні дозволяють науковцям більш молодого віку вважати «проблематику, якої торкається автор, різноманітною, а коло явищ, що досліджуються, – неосяжним» [13, 24]. Продуктивною для подальшого наукового усвідомлення є робота В. Конен «Третій пласт: нові масові жанри в музиці ХХ століття» [7], де у підрозділі «Джаз і передджазова культура» обґрунтовується місцеположення та статус феномену у системі категорій концепції «третього пласту».

О. Супрун полемізує з певними позиціями зазначеного дослідження, відзначаючи, що широкий історичний погляд В. Конен співіснує з іншим, більш локальним, де джаз співвідноситься із жанровою системою масової сучасної музики: «Подібно до джазу, від якого рок виріс та відокремився, він належить до того особливого шару музичної культури, який протистоїть оперно-симфонічній творчості, і кидає виклик його системі та традиціям. Регтайм, блюз, джаз, рок і решта масових жанрів сьогодення відходять за своєю художньою сутністю до іншої культури...» [7, 16]. Отже, джаз трактується авторкою як окремий прошарок культури та водночас як новий масовий жанр ХХ століття, що свідчить про узагальнене трактування джазового мистецтва без урахування таких його нових явищ, як авангардний джаз, нова імпровізаційна музика, музика «ЕСМ» і т. ін. [13, 12]. Дослідниця вважає: якби «джаз розглядався в роботі з позиції ХХІ ст., то, мабуть, ніяких непорозумінь би вже не виникало. Про достовірність цього факту свідчить уточнення, яке було внесене вченим на сторінках «Третього пласта»: «...Ми тільки умовно називаємо їх жанрами, адже кожний приклад масової музики є різнобічним з точки зору його жанрового виду і з точки зору широкого ідейного змісту. Суто науковий підхід вимагав би тут найменування не просто «джаз», а «джазова культура», не «рок», а «культура року»» [13, 13].

З метою ілюстрації розробки поняття джазу українськими науковцями наведемо полеміку В. Романка з В. Фейертагом щодо поширеності у музикознавстві думки про належність джазу до легкої або масової музики. В. Романко вважає: «Якщо погодитися з визначенням джазу, що належить В. Фейертагу, згідно з яким джаз є *родом* професійного музичного мистецтва, слід визнати, що він має власну *видову* класифікацію, тобто може розрізнятися не лише за ознакою стильової чи національної приналежності (ню-орлеанський стиль, чиказький стиль тощо; американський джаз, європейський джаз, український джаз і т.п.), але й за жанровою ознакою» [10, 2]. Продовжуючи міркування, музикознавець заявляє про першочерговість визначення статусу джазу у структурі системи культури, на рівні морфології мистецтва, «адже в одних працях джаз репрезентується як *вид мистецтва* взагалі, в інших – як *вид власне музичного мистецтва* (тобто *підвид*) або *жанр*» [9, 22]. Автор вважає, що для висвітлення, із застосуванням сучасних методів дослідження, питання функціонування і розвитку джазу як системи, його місця у структурі національних музичних культур, проблеми джазового виконавства, формування нових жанрів і типів композиції важливим є поєднання методів історичного і теоретичного музикознавства, що можуть бути застосовані для пізнання специфіки джазової музики [9, 22].

До конкретизації питання приналежності джазу до того чи іншого роду, жанрового класу в опозиціях «серйозна – легка», «побутова – професійна», «академічна – розважальна (масова)» музика дослідник повертається неодноразово. Відштовхнувшись від визначеної Х. Бесселером історично рухливої опозиції «звичаєва+пропонована» музика (два жанрових класи), В. Романко зазначає, що поява в побуті технічних засобів поширення музики оновлює принципи розмежування «звичаєвої» і «пропонованої» музики, впливає на ступінь рухливості простору звучання різних конкретних жанрів (особливо у ХХ ст.), детермінуючи необхідність вироблення нових підходів до вибудовування жанрових класів та елементів, що їх складають. Науковець вважає, що джаз поєднав у собі риси різних жанрових класів, а від звичаєвих жанрів запозичив принципи неформального спілкування зі слухачами. Отже, доходимо висновку, що це *самостійний рід музики* з власною специфікою та особливостями функціонування. «При пошуках змісту і обсягу категорії «джаз» необхідно враховувати історико-генетичні, структурні, нормативні, соціальні, психологічні аспекти джазу, а також існування нині значної кількості національних моделей такої музики» [9, 35-36].

Історико-теоретичний нерв, з авторським поясненням контексту та чинників формування джазу, присутній, зокрема, у праці С. Амірханової [1]. Історія культури американського континенту подана через констатацію прискороеного розвитку нових тенденцій, соціальну та культурну домінанту Америки «бути вільним»; формування центрального, «переселеного» з Європи тяжіння до особистісного вільного самовираження, до шоу, що яскраво виявляється вже у «передджазових» формах музики, у масових формах мистецтва взагалі. «Концертний, естрадний характер стає основою не лише самих виступів, а й якістю власне жанрів передджазової музики, у яких активізується внутрішня художня «особистість промовця-виконавця» [1, 14], що і робить необхідну розстановку елементів в системі джазової культури.

З множинних естетичних характеристик масової культури науковцем обрані узагальнені якості (спрямованість на масове сприймання, посилення розважальних сценічних форм комунікації та впливу, прагматична складова, пониженість змісту), а також позитивне, запозичене від давньої народної традиції (ігрові принципи, тенденція до видовищності, іронічного відношення до явищ видимого світу), що безпосередньо вплинуло на естетику джазу, його появу саме на американському культурному ґрунті та впровадження в контекст європейської та світової культур [1, 12].

Визначаючи естетичну специфіку джазу, пов'язану з особливостями його виконання (експресивність, особливі способи розробки звукового матеріалу, імпровізаційна природа музичного вислову), системою художньої мови (використання музичних ідіом: стереотипних елементів, зворотів, фігур, переважно афроамериканського походження), виражальними засобами, інструментарієм (культування певних поєднань інструментів, типів ансамблів, розподіл функцій між інструментами в сольному та груповому музикуванні, О. Супрун у питанні його соціокультурної циркуляції апелює до дослідження М. Найдорфа [13, 10]. Український філософ та культуролог, розробляючи типологію музичних культур, висуває критерії внутрішньої структури музично-культурного середовища, на основі яких виводить чотири типи, що конкретизують принципові відмінності фольклорної та імпровізаційної творчості на рівні взаємовідносин «композитор – виконавець – слухач» (це є важливим у розгляді питання походження і специфіки джазового мистецтва).

Так, фольклорний тип за ознаками диференціації основних культуруотворювальних функцій втілює комбінацію *композитор = виконавець = слухач*, натомість в імпровізаційному типі представлено варіант взаємодії *композитор = виконавець – слухач*. Імпровізаційний тип культури, представлений джазовим мистецтвом, характеризується музикуванням «від першої особи», не потребує музичної писемності, оскільки музична реальність створюється під час реального фізичного звучання, а конкретна музична тема є тезою для оригінального імпровізаційно-виконавського процесу [8, 103-104]. О. Супрун наголошує на необхідності, при усвідомленні природи джазового мистецтва та його комунікативних можливостей, зважати на притаманне лише для даного мистецького виду середовище побутування, «специфічні різновиди джазових спільнот і діалогічний характер імпровізаційного творчого акту, який виявляється в дуальності комунікативної пари «музикант-слухач», на противагу триєдності ланцюга «композитор-виконавець-слухач» в академічній музиці» [13, 56]. Отже, досліджуючи джазове мистецтво, можна декларувати злиття перших двох структурних рівнів – творчість та виконавство, або зсування акценту до домінанти «виконавство» («виконавці-професіонали», «навчальні заклади з підготовки виконавців», «товариства виконавців»), що відображає специфічність феномену.

Статус джазового виконавця пов'язаний зі специфікою створення джазових композицій. Провідну роль у цьому процесі відіграє імпровізація, а тому завданням виконавця є не характерна для академічної традиції інтерпретація – продукування музичних ідей. Це потребує від музиканта-виконавця і знання специфіки джазової «мови», і досконалого володіння своїм інструментом, і вміння спілкуватися з партнерами у процесі творіння музики, оперативно реагуючи на «несподіванки», що

можуть спіткати під час виступу на сцені. Джазову імпровізацію В. Романко визначає як «тип висловлювання, побудований на інших соціокультурних і художніх передумовах» [9, 24]. О. Супрун підкреслює, що у високій технічній майстерності виконавців виявлялися ознаки концертності. Наслідуючи представників високої академічної традиції, вони навіть одягалися в строгі костюми з краватками (як-от «Модерн-джаз квартет»); виконання джазових творів на концертних сценах, де виступали славетні майстри академічної традиції, піднімало престиж джазмена [13, 68].

На домінантності *виконавця-імпровізатора* в системі джазового мистецтва наголошує й С. Амірханова, вважаючи, що «індивідуально-творче самовираження музиканта-виконавця існувало ще до виникнення джазу; для джазового мистецтва феномен самовираження є значущим – зовнішній план виконання і внутрішній світ музики наповнені художнім «Я» джазового імпровізатора, енергією самого творчого процесу; «художнє Я» джазового виконавця прагне до персоніфікації, на відміну від ідентифікації з внутрішнім світом і «героєм» академічної музики; у «художньому Я» джазу, що виявляє себе через практику культури, в характері художнього світу, особливостях музичної мови поєднано соціокультурні (прагнення до свободи) і психологічні устремління особистості» [1, 5].

Досліджуючи специфіку джазового виконавства, О. Супрун використовує семіотичний підхід, залучаючи поняття «людини імпровізуючої» (зі спонтанною, важко передбачуваною поведінкою), яка тонко реагує на будь-які зміни в музичній ситуації. Джазовий музикант, як сприймаючий та інтерпретуючий об'єкт, на основі використання готового оригінального матеріалу – авторського, традиційного чи інших музичних тем – створює нову інформацію, отже, видозмінює оригінальну концепцію. «Як приклад, можна навести численні інтерпретації знаменитого джазового стандарту «Summer Time» із опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс». Практично кожен із музикантів, у тому числі й такі великі, як Луї Армстронг, Елла Фітцджералд, Майлс Девіс, сполучають дану тему зі своїми почуттями та часто формують з уже наявного матеріалу принципово нове значення та почуття, «що стоїть за кожною нотою»» [13, 37].

Окремою виконавською одиницею у джазовій творчості є *оркестр*. О. Строкова наводить загальні риси для джазових та естрадно-симфонічних оркестрів, зокрема: ідентичність загальних складів, танцювальний репертуар, наявність постійної ритмічної пульсації в акомпанементі [12, 18].

Окремо та детально у дослідженнях розглядається *манера виконання і сценічної поведінки виконавців джазової музики*. С. Амірханова, зокрема, естетично крайні прояви артистичної і сценічної домінанти мистецтва джазу класифікує як «сленг», своєрідно «балансуючу» естетичну характеристику мови. Сленг виявляється як двоспрямована тенденція прагнення до безпосереднього контакту зі слухачем, характерне для мистецтва в цілому тяжіння до творчого і людського єднання, а також бажання публічного визнання через демонстрацію екстравагантних «шоу-одкровенень», озвучення спрощених, інколи вульгарних мовних інтонацій і тембрів. Музична лексика джазу, як і характер сценічної поведінки, ... мовні вставки-коментарі під час виконання, незвичні звучання й пародійні спотворені інтонації, агресивні сценічні витівки характеризуються скоріше як критерії соціокультурної стильової манери, аніж як критерії художньої образності. Отже, «в музичній мові джазу домінують виконавсько-особистісні інтонації, а не образно-змістові, які активно закріплюють стильові параметри мови» [1, 17].

У джазовому виконавському процесі, взаємовпливі публіки й імпровізатора найяскравіше виявляється загальна «відкритість» джазу як типу мистецтва, що детально описує джазовий піаніст К. Віленський: «Настрій залу, його атмосфера впливає на мене величезною мірою. Зазвичай я ніколи не знаю, що і як гратиму на концерті. ... якусь певну частину концерту я присвячую створенню атмосфери в залі, готую публіку, а потім вже все навпаки – я йду повністю за публікою. Я себе часто ловлю на думці, що вже не я граю на роялі, а до кожного з моїх пальців прикріплено близько сотні невидимих ниток, які сполучають їх із кожним, хто сидить у зал. ... руки мої, відчуття і весь я сам повністю належу залу, і вже не я диктую, не я говорю, що хотів сказати, а люди... заставляють мене грати те, що вони хочуть зараз почути» [13, 41]. Класифікуючи типи виконавців, О. Супрун деталізує протилежні манери гри хот-музиканта (запалює своїм виконанням самого себе, захоплює, доводить публіку до стану екстазу) та кул-музиканта (грає ніби відособлено від твору, віртуозно володіє інструментом, тримається зі спокійною впевненістю, нічим не виявляє своїх відчуттів) [13, 41].

На підставі аналізу наукових досліджень з проблем вітчизняного джазу зазначимо, що нарощування потенціалу української джазової виконавської школи в історичному плані відбувалося поступово і вимагало використання якісного інструментарію, наявності регулярних концертних виступів, аудіо- та відеозаписів, активної оцінки джазових музикантів у засобах масової інформації – лише таким чином могла гарантуватися професійна реалізація того чи іншого творчого задуму.

На нашу думку, вичерпною є наукова презентація еволюції українського джазу, здійснена В. Романком на основі багатьох історичних фактів і наукової рефлексії, що охоплює 1900–1910-ті рр. (складова побутової музики), середину 30-х рр. (лібералізація ставлення до джазу), 1940-ві рр. (джаз

почав входити до системи жанрових класів тодішньої музичної культури), 1950-ті рр. (джаз був вилучений з музичного обігу країни), 1960-ті рр. (поглиблення інтересу до джазу, виокремлення його як роду музики, активна взаємодія з різними галузями музичної культури) [9, 60-62].

Становленню і розвитку джазового виконавства в Україні сприяло формування системи професійної естрадної освіти, що розпочалося у 1980-ті рр. Вирішальну роль щодо наявності джазових колективів та солістів у різних містах країни відіграв фактор присутності у цьому місті справжнього лідера – знавця, «патріота» джазу, навколо якого згуртовуються прихильники цього унікального мистецтва. У Києві таким лідером довгий час був В. Симоненко, у Кривому Розі О. Гебель, у Запоріжжі В. Гітін, у Вінниці Ю. Шепета, у Донецьку В. Колесніков і т.д. Говорячи про конкретні постаті українських джазових музикантів, назвемо таких корифеїв джазового музикування, як Є. Дергунов (фортепіано), Ю. Марков (електро-бас), В. Мачулін (ударні), А. Менделенко (саксофон), О. Сачко (контрабас), Л. Гревцова (вокал) та ін. Серед джазових гітаристів найвидатнішим є, безперечно, відомий далеко за межами України Енвер Ізмайлов. Інше унікальне явище на українському музичному горизонті – бандурист Роман Гриньків, блискучий віртуоз академічного напрямку, який значно розширив можливості бандури через удосконалення її конструкції. Парадоксально, але Р. Гриньків грає на бандурі джаз. Добре відомий його спільний проект із всесвітньо відомим джазовим гітаристом Ел Ді Меолою (Al Di Meola), у межах якого гармонійно поєдналися колорит української фольклорної пісні та латиноамериканської гітари в джазовій інтерпретації.

Змальовуючи картину джазового виконавства, В. Романко долучає інформацію про «жанровий» розподіл виконавців (що у багатьох випадках визначає і стильову орієнтацію колективів). У різних містах України у другій половині 1990-х рр. існували численні біг-бенди та інші форми джазових ансамблів (диксиленди в Ужгороді, Львові, Харкові, Києві; донецький джаз-квінтет С. Лавриненка та харківський джаз-квінтет «Ambitions», «Джаз-вей» з Луганська і «Валентайн-бенд» з Харкова, бердянський «Джаз-комбо» та рівненський джаз-квінтет, київський «Джаз Вуйко Бенд» та ін. «Привертають увагу також джазові вокалісти: солісти (Л. Гревцова, Н. Гура, О. Гуцол, О. Крюкова, Т. Боева) та ансамблі (криворізький «Джаз-хорал», дніпропетровська «Гамма», київський «Джаз-експромт», «Джаз-сінгерз» з Николаєва, «Man sound» з Києва та ін.)» [9, 81-82].

Розглядаючи питання функціонування джазу як складової музичної культури, необхідно торкнутися змісту такого елемента джазового мистецтва як *художній текст*, висвітленого у сучасних дослідженнях. О. Супрун, зокрема, текстом у джазі визначає явище, що підкреслює важливість уяви й відповідно, зводить діяльність джазового музиканта, в системі категорій семіотики, до створення для слухача певної системи знаків, з якої він отримує невизначене поняття радості, туги тощо. Науковець надає музичному тексту характеристики знакової та сигнальної систем, отже, «володіючи синтаксисом, ієрархією елементів, цілеспрямованістю комунікації, він виступає цілісним сигналом, що діє на рівні свідомості і на рівні тіла реципієнта. Він володіє мовою як упорядкованою системою, що служить засобом комунікації» [13, 22].

До уваги музикознавців залучаються стильові та жанрові процеси, що на рівні тексту твору мають семантикоутворювальне значення. Так, В. Романко розглядає джаз взагалі в аспекті теорії музичної мови (паралелі між процесами еволюції музичної мови джазу і формування стилістики європейської музичної культури); теорії жанрів (рух від первинних жанрів, що виконували прикладну функцію до жанрів «другого порядку», які реалізують більш складні духовні потреби, можуть бути співвіднесені вже не з життєво-прикладними, а із соціально-філософськими завданнями, більшою мірою є засобом самовираження митця); теорії стилю (визнання існування дихотомії «твір – імпровізація», де музичний твір – дещо стає, стабільне, фіксоване, створене композитором, а імпровізація – дещо плинне, мобільне, принципово не призначене для фіксації, створюване виконавцем) [9, 22-24]. Поняття *музичного твору* науковець вважає найбільш проблемним, а в контексті культури ХХ ст. вкладає в нього більш широкий гуманітарний сенс і пропонує розглядати джазову композицію з точки зору проблеми тексту культури, а функціонування і побутування джазової імпровізації – з точки зору подальшої розробки теорії музичного тексту [9, 25].

Певну специфіку, порівняно з академічною традицією, має і сам матеріалізований варіант тексту, що детально описує О. Строкова. Дослідниця називає поширені у джазі прескриптивну для виконання, прескриптивну для навчання, дескриптивну для вивчення й аналізу нотації й відповідно, їх форми як типи текстів – чат (записані у будь-який спосіб ноти творів), лід шіт (ескізи, пам'ятка) для виконавця, фейк бук (рукописні збірки стандартів) та ін. [12, 145].

Елементу «товариства виконавців» у схемі А. Сохора в системі джазової культури відповідає елемент «джаз-клуби». О. Супрун вважає, що джазові співтовариства намагаються дистанціювати себе від світу, зокрема, від світу популярної музики, у формі джаз-клубів [13, 55]. Джазова спільнота

об'єднується за типом цехової корпорації до профспілки музикантів (досвід США) як потужної організації, жорстко детермінуючої зміст та умови професійної діяльності. Клуб є місцем для обміну музичними ідеями, записами, новинами музикантів та шанувальників джазу з великим комунікативним навантаженням, оскільки там на практиці зароджуються нові стилі, зростає виконавська майстерність, апробується новий репертуар, висловлюються спільні музичні ідеї, навіть соціально-політичні погляди. Клуб характеризує спільність світоглядних позицій, звички та манеру поведінки його членів [13, 55].

Появу клубів по регіонах України В. Романко пояснює загальною еволюцією джазового мистецтва, зокрема, опануванням такої форми соціокультурного життя, як фестиваль. Процес поживлення інтересу до джазу в СРСР почався з часу проведення Таллінського джазового фестивалю (1949) та VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві (1957). Поступово під орудою відомих митців у різних містах було створено джаз-клуби. Чисельність та регіональна розгалуженість функціонування джаз-клубів пояснює використання О. Супрун поняття клубного руху [13, 55]. Більш детально діяльність регіональних джаз-клубів розглянуто О. Войченко [3].

Економічна криза межі 1980–1990-х рр. призвела до руйнації більшості великих фестивалів. Натомість виникають менші, але художньо цікаві, серед яких: «Осінній джазовий марафон» (Київ), «Jazz fest» (Суми), «Дні джазової музики» (Черкаси), «Джаз у погонах» (Дніпропетровськ), «Синій блюз» (Нікополь), «Міжнародний день джазу» (Запоріжжя), «Джаз за екологію» (Полтава), «Кришталевий лев» (Львів) та ін. Серед нових, інтегративних форм поширення джазового мистецтва практикуються включення джазових концертів до програм фестивалів академічної музики.

Особливою внутрішньовидовою формою поширення джазу є *джерем-сейшн* – імпровізація джазових музикантів у вузькому професійному колі. О. Супрун у дискурсі з цього приводу зазначає, що такі заходи проводяться з метою розваги, відпочинку й насолоди самих учасників, що наближує їх до фольклорних дійств. Дослідниця вважає, що істинною публікою джазменів є напівприватний, елітний слухач – людина, яка розуміється у культурі джазу і розділяє музично-естетичні погляди джазменів. В їх середовищі складався певний етикет (прізвиська, що надавалися їм за манеру поведінки та друкувалися в академічних словниках поряд з ім'ям артиста). Однак статус джазмену, на відміну від академічного виконавства, залежного від наявності диплому про освіту, надавався тільки в результаті його визнання спільнотою [13, 48].

Окрім «живої» виконавської практики, сьогодні функціонують форми поширення джазу, народжені інформаційним типом культури. Назвемо *музичний відеокліп* (з'явився із розвитком кінематографа і базується на естетико-художніх виражальних можливостях візуального ряду), зручний як форма художнього контакту зі слухачем-глядачем, з додатковим ефектом театральності [1, 16].

Серед «каналів» інформації, що впливають на функціонування рівнів «поширення» і «сприйняття» сегменту «джаз» у системі музичної культури суспільства, З. Рось у досвіді українського джазу перелічує: журнали «Нота», «Джаз», агентство «Театр джазу», програми нових радіостанцій, мережу магазинів з джазовою аудіоінформацією, концерти Міжнародного джазового абонементу [11].

Розвинений дискурс С. Безпалої про музичну журналістику у сфері джазу охоплює всі зазначені вище події музичного життя, а також додає нову інформацію [2]. Зокрема, дослідниця згадує явище джазового «самвидаву» – саморобні книги про джаз, що розсилалися по клубах, обмінювалися, розмножувалися (упродовж 1960–1990 рр. – понад 60 найменувань). На підставі цих перекладів у 1970–1980-х роках поступово створювалися підручники, довідники, хрестоматії (Н. Заморока, В. Манілов, В. Молотков, М. Серебряний, В. Симоненко), передруковувалися зарубіжні нотні видання – отже, складалося підґрунтя для подальшого розвитку в Україні галузі джазової критики.

Потужним джерелом для висвітлення джазового життя в Україні, за міркуванням С. Безпалої, є «музичні сторінки» у пресі (газети «Дзеркало тижня», «День», «Київські відомості», «Киевский телеграфЪ»; журнали «Аристократ», «Бізнес», «Нота», «Джаз»). Споживача приваблюють: миттєвий відгук на музичну подію, експрес-аналіз, презентація найяскравіших моментів джазового життя, отже, у такому аспекті джазова критика виступає першим рівнем осмислення джазового життя, стає своєрідним інформатором про стан джазу для його подальшого наукового дослідження [2, 343].

Джазологія на сьогодні є сформованою галуззю музикознавства. Українська джазологія обіймає певне місце у світовому науковому просторі і є молодою наукою, представленою на сьогодні рядом дисертаційних досліджень та широкого тематичного спектру статей у наукових виданнях. Підкреслимо, що поряд із дослідженням джазу в контексті світової, європейської джазології в українському просторі одночасно розвивається джазова регіоналістика: науково цінною є інформація про фестивалі та персоналії виконавців у регіонах України, подана у багатьох дослідженнях поряд з висновками про національну своєрідність джазового виконавства.

Висновки. На підставі вище викладеного доходимо висновку про те, що джазове мистецтво, виконавське за змістом та формами поширення, є важливою складовою системи музичної культури; на

сьогодні воно сформувало власну елітну категорію слухачів і активно функціонує у суспільстві. Джазологія, у світовому та національному вимірах, є наукою, що активно розвивається, входить як складова до структури сучасного мистецтвознавства. Проблеми джазу наразі представлені комплексом різноманітних підходів та методів дослідження його історико-культурних, естетичних, музично-теоретичних, мовних характеристик. Мистецтвознавчий дискурс спрямований на виявлення індивідуально-особистісної, артистичної специфіки джазового мистецтва, зачіпаючи й комунікативні особливості джазу, діалогічний характер імпровізаційного творчого акту (дуальні взаємовідносини між виконавцем і слухачем), традицій у період формування джазу й у стилєвих напрямках джазу ХХ століття, типів джазового мислення, поколінь, міжвидових та взаємодій з музикою «третього пласту» тощо.

### Література

1. Амирханова С. А. Джаз как искусство артистического самовыражения: автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / С. А. Амирханова – Уфа, 2009. 26 с.
2. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу / С. С. Безпала // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2014. – Вип. XXXIII. С. 339-347.
3. Войченко О. М. Стан і розвиток джазової музики в Україні: 60-70 роки / О. М. Войченко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2011. – Вип. 2. С. 172–176.
4. Конен В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1965. 523 с.
5. Конен В. Д. Блюзы и XX век / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1980. 81 с.
6. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – М. : Сов. композитор, 1984. 312 с.
7. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / Валентина Конен. – М. : Музыка, 1994. 160 с.
8. Найдорф М. И. Как различаются музыкальные культуры? / М. И. Найдорф // Вопросы культурологии. – 2005. – № 10. С. 102-105.
9. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Романко Володимир Іванович. – К., 2001. 176 с.
10. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / В. І. Романко. – К., 2001. 20 с.
11. Рось З. П. Український джаз як культурологічна проблема / З. П. Рось [Електр. ресурс]. – URL: [http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia\\_s\\_s3\\_6.php](http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s3_6.php)
12. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства): дисс. ... канд. искусств. : 17.00.09 – Теория и история искусства. – М., 2002. 211 с.
13. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – Теорія та історія культури / Супрун Олена Володимирівна. – К., 2011. 195 с.
14. Фейертаг В. Дни джаза в Донецке / В. Файертаг // Музыкальная жизнь. – 1985. – № 16. С. 23.

### References

1. Amirhanova, S. A. (2009). Jazz as an art of artistic expression. Extended abstract of candidate's thesis. Ufa [in Russian].
2. Bezpala, S. S. (2014). Modern level of comprehension of Ukrainian jazz. Actual problems of history, theory and practice of artistic culture, XXXIII, 339-347. Kyiv: Millenium [in Ukrainian].
3. Voychenko, O. M. (2011). Status and development of jazz music in Ukraine: 60-70 years. Bulletin of the National Academy of culture and arts management, 2, 172-176. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Konen, V. D. (1965). Ways of American music. Essays on the history of the musical culture of the USA. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Konen, V. D. (1980). Blues and the twentieth century. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Konen, V. D. (1984). The Birth of Jazz. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Konen, V. D. (1994). The third layer. New mass genres in the music of the twentieth century. Moscow: Muzyka [in Russian].
8. Naydorf, M. I. (2005). How do musical cultures differ? Questions of culturology, 10, 102-105. [in Russian].
9. Romanko, V. I. (2001). Jazz in the musical culture of Ukraine: socio-cultural and musicology interpretations. Doctor's thesis. Kyiv: Musical art. [in Ukrainian].
10. Romanko, V. I. (2001). Jazz in the musical culture of Ukraine: socio-cultural and musicology interpretations. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Musical art. [in Ukrainian].
11. Ros, Z. P. Ukrainian jazz as a culturological problem. [Elektr. resurs]. Retrieved from [http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia\\_s\\_s3\\_6.php](http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s3_6.php) [in Ukrainian].
12. Strokova, E. V. (2002). Jazz in the context of mass art (to the problem of classification and typology of art). Candidate's thesis. Moscow. [in Russian].
13. Suprun, O. V. (2011). The art of jazz as a form of interaction of musical cultures. Candidate's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
14. Feyertag, V. (1985). Days of jazz in Donetsk. Music life, 16, 23. [in Russian].