

ВІДЗИВ ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА

на дисертацію Терербуна Дмитра Сергійовича

«ДЖАЗ ЯК МИСТЕЦТВО ДІАЛОГУ»,

подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

за спеціальністю 26.00.01 — теорія та історія культури

Будь-яке мистецтвознавче дослідження рано чи пізно стикається із граничним запитанням: звідки у мистецтві виникає *нове*? Які підводні течії зміщують рухливу демаркацію між валоризованим та профанним (як свого часу писав Борис Гройс)? Мистецтво, принаймні з тих часів, коли було *винайдено* традицію і новаторство, вважається глибоко трансгресивним феноменом, що почасти заперечує сам себе і відтак опирається спробам нав'язати йому певний «концепт» як сукупність норм, правил та звичаїв.

Для пояснення конвергентних і дивергентних процесів у джазі Д. Терербун обрав теорію діалогу, універсальність якої добре підтверджена попередніми студіями різних видів мистецтва. Унікальність джазу полягає у його імпліцитній транскультурності, тому не буде перебільшенням сказати, що теорія діалогу *пасує* джазові як адекватна форма вираження його сутнісних ознак. Однак, враховуючи літературознавче походження теорії діалогу, слід відзначити деякі нюанси.

Михайло Бахтін у роботі «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках» наводить дві думки: «Там, де немає слова, немає мови, не може бути діалогічних стосунків <...> Діалогічні стосунки передбачають мову, але в системі мови їх немає». У цьому твердженні можу віднести себе до «пробахтінської» послідовниці, оскільки не схвалюю вживання терміну «мова» до мистецтва, зокрема музики (хоча вислів «музична мова» є традиційно сталим, і автор вживає його неодноразово; утім, музика як мистецтво за своєю сутністю прагне якомога далі відійти від конкретики, яку їй нав'язує традиційне музикознавство «музичним синтаксисом»). Отож, своєю роботою Дмитро Терербун спростовує обидва твердження Бахтіна: по-

перше, у роботі йдеться про діалогічні стосунки поза мовним спілкуванням, по-друге — так званий «внутрішній діалог» у джазі презентує у автора якраз таки діалогічні взаємодії між «елементами системи» (за Бахтіним).

Зазвичай вважається, що звернення до діалогу зрештою приводить до осягнення діалогізуючими сторонами певної «істини». Мається на увазі, що ця «істина» є феноменом принципової *відкритості* як основної ідеологічної посилки і безумовного «блага» у діалогічній онтології. Але можливий також інший погляд. Для Гайдеггера істина є феноменом *неприхованості* (алетейя), але, як натякає німецький філософ, виведення із сфери потаємного (експлікація, «висвітлення») неможливе без симетричного зворотного процесу — назовемо його умовно *обскурацією* (затемнення). Відтак, осягнення істини неможливе без одночасного *таємничення*, яке разом із експлікацією складає специфічну діалектику пізнання. Це лягло в основу сучасних медіа-теорій (М. Маклюен, Б. Гройс), згідно з якими медіум до певного моменту залишається «прозорим» для нашого когнітивного погляду. По відношенню до джазу це видається справедливим у тій мірі, у якій він, окрім мистецтва діалогу, також є і мистецтвом *таємниці*. Зрештою, кожен вид мистецтва є таким, але таємниця джазу є відмінною від таємниці, скажімо, академічної музики.

Якщо мова йде про спадщину Бахтіна, то чому б не приписати джазові і певний *хронотон*? Час виникнення і розквіту джазу збігся із часом, коли його батьківщина (США) пізнала конвеєрне виробництво (Генрі Форд) і професійне технічне винахідництво (Томас Едісон, Нікола Тесла та інші). Тому не дивно, що джаз, як типово американське мистецтво, від початку був пронизаний духом авантюризму і технічного новаторства. Починаючи із ХХ століття, будь-яка популярна музика має в основі певну технологію. Так, на зламі століть популярними музичними трендами стали пізньоромантична «подвійнодомінантова» гармонія та імпресіоністська фактура (які й донині є популярними у кіномузиці). Не буде перебільшенням сказати, що концептуальне ядро джазу складають певні, нехай і незвичні для

європейського вуха початку ХХ століття, технологічні новації у сфері гармонії, ритму та інструментовки. Але, на відміну від академічної музики, підхід до експлікації тут інший, не в останню чергу через неписемний характер комунікації.

В академічній музиці поняття «композиторська техніка» (що бере початок з творчості Арнольда Шенберга, як винахідника першого «суворого» методу письма) є абсолютно експліцитним і складає частину традиції; воно є вираженням *системного ефекту*, яким глибоко проникнута академічна практика. У джазі ситуація дещо відмінна. Технології джазу є імпліцитними; більш того — вони у певному сенсі *приховані* від споживача. Це можна розцінювати як своєрідну практику *елітизації* (Д. Теробун неодноразово підкреслює, що джаз все ж лишається елітарним мистецтвом й донині). Як справедливо зазначають дослідники, джаз є не просто *іншим типом* музики, а *й іншою практикою виробництва* музики, що нерозривно пов'язане із самим процесом *музикування*. Це означає, що джазові притаманні й інші стратегії *авторства*, і загалом — інша когнітивна парадигма, яка включає власні механізми експлікації / обскурації; «смерті» автора і його «оживлення».

Теорія діалогу зручна тим, що є універсальною. Але це і є її «Ахіллесовою п'ятою». Автор посилається на теоретиків діалогічної онтології (Бахтін, Бубер, Біблер), у творчості яких імпліцитно виражена думка, що діалогом є *все*. Таким чином, стверджуючи, що джаз є мистецтвом діалогу, автор підводить джаз під величезний «спільний знаменник», ухиляючись від *специфікації* джазу і розмиваючи його концептуальні межі (яких не може *не* існувати, оскільки існує і окреме поняття «джаз»). Можливо, автору було б варто зосередитись не на універсальній діалогічності (як способу *буття*), а на специфічних *імунних* процесах, завдяки яким джаз зміг зберегти свою ідентичність у бурхливому транскультурному світі. Такий поворот міг би виявити цікаві практики *обскурації*, анекдотичним наслідком яких є й іронічне висловлювання «гарний шахіст», яким одні джазмени можуть нагороджувати

інших, хто занадто явно експлікує джазові технології, унеможлиблюючи у такий спосіб специфічну джазову *таємницю*.

Унікальність джазу полягає у тому, що він є одночасно і популярною, і елітарною музикою; одночасно спирається і на фонографію, і на *стандарти*. Безумовно, у джазі присутній діалог, але було б цікаво почути, *чим саме* цей діалог відрізняється від діалогу в інших інтонаційних практиках, оскільки, на нашу думку, саме ці відмінності і становлять буттєву сутність джазу. Можливо, цей аспект становитиме перспективний напрям майбутніх наукових розвідок.

Однозначною перевагою дослідження є його панорамність. Автор намагається експонувати джаз як сукупність наскрізних процесів, простежуючи багаторівневий діалог між традицією та новаторством; закритістю та відкритістю; емоційним та раціональним началом. У читача дисертації формується *цілісне* уявлення про джаз як культурну та мистецьку практику із власними унікальними рисами. Звернення до теорії діалогу дозволяє прояснити подекуди незрозумілі сторонньому слухачеві моменти, пов'язані із іманентною екзистенційною напругою, яка сповнює гарячий джазовий біт.

Декілька зауважень та запитань, що виникли у процесі знайомства з дисертацією.

1. Феномен *діалогу у джазі* розглянуто у дисертації досить широко. У деяких твердженнях, на мою думку, поняття *діалогу*, *діалогічності* можна без втрат замінити на поняття *інтеграції*, *взаємозв'язку*, *взаємовпливу* тих чи інших чинників, особливо щодо так званих «зовнішніх» проявів джазової діалогічності. Хотілося б більш чіткого виокремлення саме діалогічних координат. Утім, можливо, автор відстоює позицію, що саме діалог включає в себе усі названі варіанти взаємодії або ж вживає ці терміни синонімічно.

2. На с. 47 дисертант стверджує, що джазологія сьогодні є складовою *мистецтвознавства*. Як засвідчує ракурс дослідження, автор свідомо і небезпідставно зазначає ширшу наукову галузь, ніж *музикознавство*. Отож,

які ще науково-мистецькі сфери, окрім музикознавства, охоплює дискурс джазології?

3. Як дослідник видовищних форм, не можу не поставити ще й таке запитання: чи властива джазу видовищність, і якщо так, то якого штибу?

4. Завершити дискусійну частину хочу своєрідним «питальним узагальненням». Дисертант зазначає, що «головною метою діалогу та спілкування є розуміння» (с. 53). Зважаючи на презентацію «джазу як мистецтва діалогу», виникає закономірне запитання: що ж саме дозволяє зрозуміти джаз?

Отже, дисертація «Джаз як мистецтво діалогу» є самостійним, завершеним дослідженням, що має науково-теоретичне та практичне значення і відповідає вимогами МОН України до кандидатських дисертацій, а її автор Дмитро Сергійович Теробун заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури».

Офіційний опонент —
професор кафедри музичного виховання
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого,
доктор мистецтвознавства, професор



К. І. Станіславська

Підпис *Станіславської К.І.*
ЗАСВІДЧУЮ

ФАХІВЕЦЬ І К
ВІДДІЛУ КАДРІВ

08.04.2019

Теробун Д.С.
ВІДДІЛ
КАДРІВ
Теробун Д.С.

