

Роман Бергер

СЕНС АРТИСТИЧНОЇ («ПОВАЖНОЇ») МУЗИКИ

Було б добре, коли б те, що спробую тут описати, спричинилося до виникнення діалогу між музикою та філософією, діалогу, якого – як мені здається – музиці виразно бракує.

У вступі мушу сказати кілька слів про себе. Не з приводу надмірного егоцентризму, але з огляду на присутні обставини: метод «системного підходу» вимагає «зкоординованості спостережного пункту» (Gerald Weinberg). Перше: моїм спостережним пунктом не є музикологія. Колеги-музикологи не трактували б те, про що буду говорити, як свою проблему; кожен з них займається вузько окресленою спеціалізацією. Друге: моїм спостережним пунктом також не є чиста практика, попри те, що сам себе кваліфікую як музиканта-практика. Власне маю амбіцію долати рівень часткових рефлексій, сприйнятих анекдотично, практичних проблем. Отже, моя доповідь буде коливатися між практикою і теорією – з акцентом на тій першій.

Хотів би поставити питання: для чого говорити про *сенса* музики?

Насамперед для того, що це не є кабінетна проблема. Йдеться про проблему, що виникає з досвіду, який у вступі мушу окреслити просто драматично: йдеться про досвід безсенсовності поважної музики, тобто мистецтва в музиці – в сучасному світі.

Хочу підкреслити, що власне досвід, попри те, що є тільки особистим, суб'єктивним, не є, як на мене, тільки якимось враженням. Позаяк я пробував цей досвід піддати рефлексії; однак, це не дало, на жаль, іншого результату. Отже ще раз: поважна музика в сучасному світі немає сенсу.

Стверджую це, усвідомлюючи всі успіхи та всілякі явища в музичному житті, у сфері музичної культури, які нібито це заперечують.

У першій частині цих міркувань спробую окреслити поняття «сенса». Пізніше запропоную кілька аргументів, що підтверджують мої сумніви. Врешті нашкодую певну гіпотетичну «мікротеорію» культури. В другій частині зроблю спробу накреслити гносеологічні причини неадекватних концепцій музики в минулому, наслідком яких є згадана «безсенсовність» музики, і зверну увагу на існуючі передумови адекватного погляду на цей феномен.

Частина I

1. Поняття сенсу

З кількох можливостей я вибрав підхід Веніаміна Н. Пушкіна, який у праці *Кібернетика і психологія* – прив'язуючи до Готлоба Фреге – пише: «Кожне ім'я (назва – Р. Б.) має два аспекти (...), з одного боку означає певний предмет (...), однак має значення, яким можемо пояснити цей предмет; з іншого боку (...) має ще щось, що пов'язане із стосунком, до якого предмет включений. Це «щось» – це *сенса* назви» [1].

Пушкін долучає до прикладу Фреге: вирази «Ранкова Зоря» і «Світанок» відносяться до того самого предмету – до планети Венера, отже, мають те саме значення. Однак різні назви означають різні відношення Венери, мають *eo ipso* (тим самим –

В. Г.) різний сенс. «Мовний вираз може мати цілковито особливий сенс, залежно від того, до якої системи стосунків предмети включені, означені тією самою назвою» [2].

2. Суперечності

Коли я висловив, що, як мені здається, мистецтво в музиці втратило сенс, це насамперед означає, що воно опинилося в системі стосунків, які є в суперечності з його істотою. Тут ідеться про незгоду між істотою мистецтва в музиці (істотою музики «поважної», артистичної) та його позицією в суспільному бутті та суспільними функціями, що звідси виникають.

Кілька фактів для ілюстрації:

а) першим, можливо найбільш дражливим аргументом є факт, що музичне виховання (подібно, як естетичне) зі шкільництва майже дощенту усунено; наслідком цього є не тільки те, що молода генерація з цього приводу буде неосвічена, ненавчена; ще гіршим наслідком є те, що в результаті дискримінації мистецтва в школі у свідомості молоді воно стає дискредитованим, збезцешеним, освістаним;

б) ми часто стаємо свідками того, що – всупереч усім прокламаціям – підтримкою користується мистецтво пересічне, банальне, деколи попросту халтурне;

в) підтриманою є масова продукція псевдомистецтва, чи так званої «розважальної музики».

г) музика стала справою вжитку, це не є якийсь *lapsus linguae* (мовний ляпсус – В. Г.), це абсурдне поняття – в галузі мистецтва прижилося як само собою зрозуміле, вживається часто не тільки в публіцистиці, але й у текстах, що претендують на науковість; маємо справу з фетишизацією гедоністичної функції мистецтва, замаскованої переконливою балаканиною про «зрозумілість» або «комунікативність», попри те, що йдеться ні про що інше, як про *plaisir* (задоволення – з фр. В. Г.) в душі давнього *panem et circenses!* (хліба і видовищ – з лат. В. Г.).

г) щораз частіше зустрічаємося з твердженням, що специфічним знаком музичної культури є відсутність сучасної музики в суспільному бутті, в суспільній свідомості.

Що все це означає?

Якби ми оперлись на засадничі категорії марксизму, в нашому випадку на поняттях «бази» і «надбудови» – то дійшли б висновку, що тут стикаємося з особливим парадоксом: мистецтво взагалі, а мистецтво музики зокрема, спіткнулося у структурах «бази». Музика стала частиною музичної індустрії та була піддана комерціалізації, включена механізмами менеджменту і реклами; в мистецтві з шокуючою очевидністю форсуються критерії продукції і ринку («пропозиція» і «попит»). *Nota bene* права конкуренції отримали дражливих, деколи майже цинічних форм (дещо делікатно – однак! – писала на цю тему Іржіна Попельова в есеї «Етос і праця»).

Позаяк ідеться про «надбудову», то вона присутня в постаті значною мірою, з автономізованого ідеологічного аспекту, що розуміється часом наївно, зі спрощенням, деколи напругу з уживаного. Інакше кажучи: часто ігнорується інтегральність окремих аспектів музичної (мистецької) цілісності, про яку Мойсей С. Каган пише [3], що вона є міцнішою від інтегральності водню і кисню в молекулах H₂O.

Повертаючись до питання сенсу, мусимо, хочемо чи ні, сформулювати наступну тезу: поважна музика отримує в сучасному світі сенс (має шанси здобути суспільний сенс), наскільки зможе включитися в механізми продукції та ринку. Це

означає, що музика має сенс (набуває сенс), якщо усуває або принаймні репродукує аспекти автентичної творчості. Стисло кажучи, поважна музика отримує суспільний сенс, якщо врахує комерційний сенс, тобто, якщо зречеться мистецького сенсу. Ще стисліше: поважна музика має сенс, позаяк немає сенсу.

Ми зупинимося у сфері апорії Зенона. На визначення ситуації такого штибу в суспільній практиці знаходимо відповідне поняття *brainwashing* (промивання мозку – з англ. *B. Г.*). У народі мовиться: «ні там, ні сям» (*ani cibi, ani beta*), а буддист сказав би *коан*.

Бертран Рассел сказав би, що в цій ситуації треба перейти на рівень вищого логічного типу. На скільки дозволять сили, здійснимо таку спробу – в другій частині реферату. Тут же мусимо звернути увагу на факт, що власне про сигналізовані клопоти з музикою не належать, на жаль, до якихось винятків. З аналогічними проблемами стикаємося у сфері етики; існує гаряча проблема суспільної свідомості, проблема рівня мислення, проблема падіння філософичної культури.

Особливо ми повинні підкреслити проблему виховання. Академік П. Капіца ствердив у минулому, що це є ключова, глобальна проблема цілої науки, від розв'язання якої залежить бути чи не бути людському виду. Йдеться про виховання, як каже Капіца, «людини доброї якості» [4]. Алексей Н. Леонтьєв говорить про розвиток людини, про бажаний розвиток «природної індивідуальності» до рівня «моральної особистості», підкреслюючи двоякість людської істоти [5]. Виходячи з цієї думки, дозволю собі представити, як своєрідний мисленнєвий експеримент, гіпотезу про стосунок культури і цивілізації; мені здається, що ця гіпотеза могла б допомогти в розв'язанні представлених проблем.

3. Культура і цивілізація

Йдеться про гіпотезу, пов'язану із згаданою двоякістю людини, із поляризацією природних механізмів організму з одного боку і – з іншого боку – свідомості, що розуміється психологічно:

а) припустимо, що існує гомологічна поляризація в цілісності адаптаційних механізмів суспільства – «механізми вищого роду»;

б) механізм чинності скерований насамперед на насичення біологічних потреб людини, означений терміном цивілізація; система чинності пов'язана насамперед із гарантуванням еволюції свідомості, яка означена терміном культура;

в) припустимо, що саме так первісно визначені системи склали одностайну, інтегральну систему;

г) додамо, що до цієї системи дійшло в результаті поділу праці до емансипації (цивілізації та культури).

У погодженні з психологією особистості обґрунтовуємо, що в еволюції індивідууму йдеться про поступове піднесення рівня свідомості, зокрема її регулятивної функції. Якщо здійснимо екстраполяцію цього процесу на сферу суспільного буття, прийдемо до висновку, що тут аналогічно метою мало б бути зміцнення регулятивних функцій культури. Однак актуальний стан дійсності у світі (у цивілізованому світі!) вказує на те, що дійшло до автономізації цивілізаційних процесів – у стосунку до культури вони здобули домінуючі позиції. Наслідком є згадані вище суперечності і проблеми. Тут криється сутність гіпотези.

Коли ми змінили б напрям мислення, мусили б ствердити, що стан сучасного цивілізованого суспільства нагадує стан особистості, свідомість якої утратила свою істотну функцію (вищу з огляду на свою сутність, яку характеризуємо як «вершинну функцію найвище організованої матерії») і яка – послідовно підлягає цілості – хаотичної! – фізіологічних і психічних стимулів та реакцій. Власне такий стан у психіатрії визначений як психоз.

Ще два зауваження. Перше: у світлі кібернетики культури Юзефа Коссецького суспільство, скероване на матеріальні цілі, зі стратегічного погляду знаходиться в некорисній ситуації стосовно суспільства, яке скероване на інформацію пізнання [6]. Друге: теорія комунікації з позаземними цивілізаціями (термін цивілізація тут розуміємо інтегрально – містить також культурні процеси) означає «суперцивілізацію» як систему, що скерована на інформацію з метою максималізації інформації, бо в іншому разі, це у вузькому розумінні не була б інформація.

У зв'язку з нашою проблемою сенсу «поважної музики» дозволю собі ще раз ствердити, що правдоподібно йдеться про проблему моментального, тимчасового стану реляції «культура *versus* цивілізації». Тому виходимо з передумови, що тут маємо справу з проблемами, які розв'язуються, а отже є в перехідному стані.

Частина II

1.

Те, що було висловлено вище, можна, напевно, охарактеризувати як інструмент до макросистеми, яка складена із систем «культура» і «цивілізація», отже як конгломерат.

Звернімо тепер увагу на систему «музика» з погляду двох субсистем, які означимо поняттями «музична практика» і «музична теорія» (музикологія, рефлексія музики). Почну з тези, що справи музики ускладнюються, і постають пекучі проблеми музичного мистецтва, позаяк навіть тут «удома», його сенс, на жаль, окреслений задовільно.

Оскар Ельшек (Oskár Elschek) у недавній праці «Музикологія і сучасність» пише: «Музично-естетичні теорії надто часто не були спроможні окреслити істоту музики, зокрема тоді, коли схилилися до традиційної спекулятивності (...), коли не були здатні аналізувати й окреслювати розвиток сучасної музики» [7].

Ситуація не є кращою в ділянці самої теорії музики (у вузькому значенні). Владіслав Бурлас (Vladislav Burlas) у книзі «Теорія музики і сучасність» стверджує: «теорія музики лише збирає будівничий матеріал до майбутньої системи, яка стане загальною підставою музики» [8].

У чому криється проблема?

Попри те, що не люблю таку музикологію, хотів би порушити спробу формулювання певного алібі для цієї дисципліни, брак якої можна помітити у цитованих вище авторів.

Уважаю, що критичний стан у ділянці музично-мистецької практики є наслідком, між іншим, того, що адекватний теоретичний підхід до феноменів музики був донедавна неможливий. Підкреслимо: був неможливий з об'єктивних причин.

Отже, музика в кожному аспекті – чи як творчий процес, чи як твір, чи як комунікація – становить складну (комплексну) систему, можливо навіть приналежну до

категорії «суперскладних систем». Складні системи, *nota bene* динамічні, ніколи не були – якщо не помиляюся – доступні науковому пізнанню в часи, коли його методи визначали парадигму класичної науки – класичну парадигму пізнання.

Не торкаю тут спроби конкретного визначення власне запроваджених понять («складна система», «класична парадигма»); в стосунку до тієї другої дозволю тільки собі запропонувати наступні орієнтаційні пункти:

- механістичний світогляд;
- антропоцентризм;
- картезійська (декартівська) епістемологія включно з дихотомією *subiect versus obiect*;
- перевага аналітичного мислення.

Тут ідеться про комплекс поглядів, які Радован Ріхта (Radovan Richta) оскаржив за те, що вони викликали «відчарування світу», а людину в стосунку до Природи поставили в позицію «пана і власника» [9]. За цим криється переконання, що людина дійсно, дослівно, є істотою названою у природничих *Homo sapiens sapiens*, за цим криється уявлення, що людина є якимось «психічним монолітом». Герман Гессе власне таке уявлення охарактеризував як елемент дрібно міщанської ідеології, а Гоймар фон Дітфурт (Hoimar von Ditfurth) назвав «мрією утопістів Просвітництва».

2.

Як ця парадигма виявила себе у поглядах на музику, в стосунку до поважної музики, в теорії музики?

Тут авторитетно можу засвідчити, що її присутність є евідентною на кожному кроці. Для ілюстрації:

- генеза твору: табування понять «талант» чи «геніальність»;
- естетика: нездефініювані (може не дефініювані?) «правила прекрасного»;
- теорія форми: уявлення форми – абстрактної схеми, як, наприклад, трикутник у геометрії; звідси шукання «змісту» у метафізичних концепціях;
- композиція: механістична уява «складників твору», аморфічного «матеріалу», з експресивного погляду нейтральної «техніки» і т. д.;
- твір: ототожнення із записом на папері; звідси виведений висновок, що маємо справу з якоюсь статичною системою; процесуальність музики (часто проголошеною) потім скеровується до «інтерпретації» (у процесі виконання);
- абсолютизація історичного аспекту музики; історія ототожнюється з минулим;
- подвійний ізоляціонізм: перший, що виникає з абсолютизації специфічності музики; другий, що торкається самої музикології (її стосунку до сучасної науки); її ізоляції – попри чисельні підкладання окремих теорій чи концепцій – не вдалося подолати ні в XIX-му, ні в XX-му сторіччях.

Потрібно звернути увагу на погляд, поширений досі, що музика є мовою і що музичні феномени є ніби еквівалентами мови. Тут, особливо у зв'язку з нашою проблемою сенсу, треба підкреслити факт, що музика опинилася в контексті природних мов. Її сенс є визначеним власне цим контекстом. Підкреслимо, що фальшивим. Адже власне з цього фальшиво окресленого сенсу вимальовуються постулати під адресою музичної практики, що послідовно плодоносять дисфункціями і суперечностями. Також втратами. А все тому, що загубилася інтегральна складність музичної

цілісності організму, що зникла «велич» музичного мистецтва. Переміг редукціонізм і ґносеологізм.

3.

Зараз хочу сформулювати кілька позитивних думок. Насамперед я переконаний, що сучасна наука заключає в собі методологічні передумови адекватного підходу до феноменів музики. Обнадійливим та інспіраційним вже є той факт, що сучасна наука вивчає складні динамічні системи. Виникла нова парадигма пізнання, парадигма неklasичної науки – «неklasична парадигма». Нині йдеться про те, аби музикологія і всі, хто впливає на долі музичного мистецтва, захотіли б собі це усвідомити.

Не можу втриматися від спокуси – у зв'язку з цим хочу зацитувати одне речення, яке проф. Мілан Зіґо написав у вступі до праць Ґастона Башляра (Gaston Bachelard) «Новий дух науки»: «Радикальні зміни (...) не полягали тільки на переформулюванні зразків для жменьки спеціалістів; вони гвалтовно впливали й надалі впливають на цілісний образ світу у всіх, принаймні трохи поінформованих людей» [10].

Виникли метатеорії, метою яких є генералізація досі гетерогенічних елементів (пізнання). На жаль, дотеперішні зв'язки (зустрічі) музикології з метатеоріями не склалися надто щасливо. Здається, що сильнішою є гравітація старих ментальних стереотипів. Зрештою, над здатністю обрання ризику домінує як правило стремління до перфекціонізму. Джеральд Вайнберг у своєму підручнику «системного підходу» просто підказує, що цей метод – на противагу до класичної скрупульозності – вимагає, щоб «стрибати насліпо, здобувати висновки з недостатніх положень (передумов) і взагалі – клеїти дурня» [11]. Так!

«Стрибати насліпо» – прошу не мати мені за зле, що спробую зараз кілька таких стрибків. Насамперед одно сальто морталє для того, аби музикологія могла здійснити ефективну кооперацію з іншими науковими дисциплінами; науковий метод мав би стати очевидним пунктом виходу. Це означає, що потрібна була б насамперед реінтерпретація самого предмету досліджень – музики. Цей постулат не торкається усіх розділів музикології рівною мірою; серед них існують дуже заавансовані дисципліни, наприклад, акустика. Один із словацьких математиків, Міро Базлік (Miro Bázlik) нещодавно вияснив теорему Ґодля (Gödl), яка стосувалася аксіоматизації систем; з цього випливає, що якщо в даній системі – в нашому випадку в музикології – з'являються дисфункції, суперечності, конфлікти, то треба глянути на них зсередини; словами Дугласа Р. Гофштадтера (Douglas R. Hofstadter), треба «вистрибнути із системи». До аналогічного висновку провадять постулати «макроскопового аналізу» Джоеля де Роснея (Joel de Rosnay) [12]. Однак потрібно підкреслити, що не вистачить «стрибнути» з однієї системи в іншу на тому самому рівні інтеграції, як це трапляється у випадку різних аплікацій природничих наук; результатом є тоталітарне мислення, яке полягає в тому, що все, що музичне, означає складене (комплексне), багатоаспектне, багатовимірне, багаторівневе, а особливо *живе*, звертається до одного аспекту, наприклад виключно до емоції, або виключно до комунікації чи виключно до організації, логіки, до інформації, знаку, інтенції і т. д.

Із системи «музика» треба вискочити «догори». Що це означає? Зразок можна знайти в Бертрана Рассела (Bertrand Russell) в його розв'язанні апорії Зенона (за допомогою якої верифікував – якщо не помиляюся – свою теорію логічних типів);

треба «стрибнути» на рівень вищого типу – вищого від рівня згаданих власне парціальних аспектів музики, а отже рівня, яким оперує класична музикологія. Стосовно власне цих абстрагованих аспектів потрібно поставити питання, чи не мають вони чогось спільного? Більш докладно: чи не мають чогось спільного системи, репрезентовані через вищезгадані аспекти?

Іншими словами: треба подолати мілізну різних «ізмів» – наприклад, соціологізму, психологізму, гносеологізму, естетизму і т. д. – і опертися на онтологію. Мені здається, що «некласична парадигма» пізнання повинна це уможливити, бо вона відкриває в новий спосіб онтологічну перспективу.

4.

Ця проблема напевно є нон-алгоритмічна (не маємо рецепту на її розв'язання). Має характер майже *коану*. Тому дозволю собі, згідно з постулатом Д. Вайнберга, «стрибнути наосліп» – і без доводу, тільки на підставі інтуїції висловити наступну гіпотезу: бажаним спільним аспектом, спільним знаменником усіх галузей, які досліджує класична наука, є те, виразом чого є реляція ентропія – неентропія. Тому це відношення є виразом фундаментальної суперечності Дійсності. Тому воно присутнє в тих підсистемах, які є релевантними (опозиційними – В. Г.) у сфері музики, відносяться до всіх її аспектів. Мусимо потрактувати музику першорядно як частину Дійсності. Спробую довести, що музика не є природною мовою *sui generis* (свого роду – В. Г.).

Мені здається, що тут не пропоную ні фізичної, ні біологічної редукції музики. Прагну лише нашкіцувати таку концепцію музики, дякуючи якій не стирчала б на горизонті Дійсності як якийсь монстр не-до-розуміння, як «ізольована система», що вимагає усправедливлення свого існування тими чи іншими метафізичними конструкціями.

Вже Норберт Вінер (Norbert Wiener) ствердив, що структуру Дійсності творять «острови інформації в океані ентропії» [13], однак із цієї формули тхне якоюсь статичністю. Формули сучасної біології акцентують динамічні варіанти: гру – див. Манфред Ойген (Manfred Eigen) і Рут Вінклер (Ruth Winkler) [14], або боротьбу – як, наприклад, Роланд Глясер (Roland Glaser). Останній, описуючи таємниче електричне поле напругою десять мільйонів вольт, що виступає на поверхні клітинної плівки, дослівно стверджує: «Тут також шаліє боротьба Космосу з Хаосом. Електричне поле тут організоване інформацією, що міститься ДНК» [15].

Здається, що на кожному щаблі інтеграції дивного організму постійно наштовхуємося на одне й те ж: боротьбу Космосу з Хаосом.

5.

На рівні психіки це виявляється в реляції свідомості як регулятор (принаймні як потенційний) до багатоманітності психічних функцій – з ментальними включно. Зверніть увагу на: 1) механізми перцепції та механізми творчості.

Стосовно перцепції дозволю собі додати коротку думку Еріха Ньюмана (Erich Neumann): «Живемо у світі, в якому всюди присутні стани: впорядкування (ладу) – статистично неправдоподібне, та невпорядкування статистично правдоподібне. У Природі існує тенденція до творення констеляції закритих форм (див. клітина);

творче формування ж стисло пов'язане з істотою Дійсності і так само виявляє себе у психіці. Психіка – і взагалі живий організм (в якому постає) – сприймається як Життя – тобто як щось, що є живе – власне це стало змагання порядку і непорядкованості» [16]. (На аналогію з метафорою Норберта Вінера не мусимо тут спеціально зосереджувати увагу).

Психологія перцепції – від Александра Лур'є, через тезу Карла Прибрама (Karl Pribram): «мозок не є *tabula rasa*» після «засадничих категорій перцепції» (спадкових) Джерома Брунера (Jerome Bruner) [17] нам виразно говорить, що основним критерієм розпізнання (*eo ipso* орієнтації) власне є реляція ентропія – неентропія, адже йдеться про реляцію між сферами живого й неживого, між тим, що сприяє життю і тим, що йому загрожує. Ця реляція відноситься також до філогенетичних організмів навчання, таких, як «вдрукування» (*imprinting*), ознайомлення (*insight*) чи інтуїція. Це вимальовується з досліджень, які представив Конрад Лоренц (Konrad Lorenz). Підкреслимо, що він дійшов до важливої тези: «інтуїція є раціоналістична» [18].

Якщо у Природі існує тенденція до спонтанічного творення констеляції (положення – В. Г), релятивно замкнених структур і форм (а що існує, недавно підтвердив Ілля Прігожін у своїй термодинаміці дисипативних систем і Герман Гакен (Herman Haken) в синергетиці, якщо вона існує у всіх ділянках Дійсності – включно із суспільними, то в такому разі категорія виду і форми знаходить у цьому контексті новий сенс. У контексті статичної візії Буття, на фоні класичної геометрії, ці поняття навіювали чисту абстракцію. На фоні некласичної термодинаміки (*pars pro toto*) маємо тут справу з аспектами руху конкретної діалектичної Дійсності – зовнішньої і внутрішньої.

6.

У зв'язку з категорією Дійсності зараз повернемося до автора, концепція сенсу якого стала для нас вихідним пунктом. Веніамін Н. Пушкін пише: «Маємо три набори об'єктів: а) предмети зовнішнього середовища, які мають певні властивості і які витворюють між собою реальні стосунки; б) набір знаків або назв, якими можемо означати предмети, які належать до попереднього набору; в) моделі предметів та їх стосунків у людській голові. Ці останні є предметом досліджень психології (знаки і назви, які творять другий набір, належать до логічно-мовних засобів)» [19].

Звідси виходить – на мій погляд, – що музика у своїй істоті, оскільки не піддаємося формалістичним ілюзіям, що генеруються відчуженням, належить до третьої категорії Пушкіна: в музиці маємо справу з «*моделями предметів та їх взаємодій у людській голові*».

Погоджуючись із А. Н. Леонтьєвим і Жаном Піаже (Jean Piage), можемо додати, що згадані власне міжмодельні стосунки мають характер чинності, операції, трансформації. Музичний процес *eo ipso* не може бути порівняним з природною мовою чи словесним виразом.

Ми могли б висловити, що музика – це фізикально-акустично-часопросторові, а водночас енергетичні моделі станів подій і процесів, які знаходимо в цілій (позамузичній) решті Дійсності. Подібно, як у зовнішній Дійсності, так і в ментальних процесах теж постає ієрархія інтеграційних рівнів; їх спільним знаменником є засадничий онтологічний стосунок ентропія – неентропія.

Інакше Космос або Хаос.
Інакше Життя або Смерть.
Інакше Бути чи не бути?

Еріх Нойманн стверджує, що власне тут міститься ключ до розрізнення елементів середовища, до основної екзистенційної орієнтації, додаючи, що тут функціонує певне узагальнення: живими також є хмари і хвилі води, полум'я і т. д. Пригадується тут Гастон Башляр – також тут! – на цей раз його «поетика стихій» [20]. Мені теж здається, що в неklasичній візії Дійсності було б можливим – *eo ipso* стає обов'язковим! – розширення поетики стихій також на сферу суспільних процесів.

7.

Ще одна увага, що торкається перцепції, яка мала б наблизити нас до проблематики творчості. Бо спроби зіпхати музику в контекст мови і мовлення ведуть до конфлікту між квазітеоретичними тезами та емпірикою. Експериментальна фізіологія мозку нещодавно ствердила, що лінарне, раціональне, аналітичне мислення має свій центр у лівій півкулі кори мозку, *nota bene* по сусідству з центром мови; центр голістичної, інтеграційної перцепції і мислі натомість знаходиться у правій півкулі. Звідси суперечності між теорією і практикою у питанні перцепції музики не є лише і виключно справою теорії музики чи теорії мистецтва; тут потрібно звертатися до фізіології мозку. Спрощуючи, можемо твердити, що музична практика погоджена зі структурою мозку, а теорія музики – парадоксально – в суперечності з нею. Не виключено, що в сигналізованому власне «поділі праці» в корі мозку потрібно шукати те, що можна було б окреслити як фундаментальний сенс музики. З великою правдоподібністю торкає він регенерацію рівноваги між півкулями, яка порушується реферуванням аналітичних, логічних і дискурсивних функцій в адаптаційних процесах – у повсякденних стосунках із Природою, скерованих на її експлуатацію, а через це на її опредмечення. Кульмінацією цього знайдемо в нещадності стихійності сучасних цивілізаційних процесів. Їхньою зворотною стороною є згадане відчуження.

Нарешті кілька слів про питання творчості. Некласичні природничі науки переступили кордони макросвіту. Мені здається, що паралелі цього факту можна також помітити в сучасній неklasичній психології. Вона також, завдяки піонерським працям І. П. Павлова, З. Фрейда та їхніх продовжувачів, перейшли кордон, закреслений психологією, пов'язаною з класичною парадигмою. Міф раціональної людини-істоти, що сама себе назвала поняттям, запозиченим із природничих наук – *Homo sapiens sapiens*, був істотним фактором класичної парадигми та її консеквенції. Правдоподібно тут відіграла роль міцна класова детермінація (див. згаданий вище погляд Германа Гессе). Зрештою, найбільш переконливим аргументом проти фетишизації людської раціональності є історія – вкупі з катаклізмами ХХ сторіччя.

П. Капіца у своїх драстичних висловлюваннях на адресу суспільних наук у зв'язку з проблемою виховання пропонує інтеграцію неklasичної психології і фізіології із структур суспільних наук. Тому що тут йдеться про виховання – як уже згадував – «людини доброї якості», тобто творчої людини. А проблему розвитку креативності не можна розв'язати без урахування цілої складної системи людської психіки – з її архаїчними підставами, з функціями архаїчних пластів мозку включно.

Без урахування інтеракції субсистем, що реально функціонують, не можна витворити реалістичної теорії творчості на терені мистецтва – тому, що не можна охопити й зрозуміти генезу метафори, процесів метафоризації. Хочу тут підкреслити, що процеси метафоризації – як її розуміє теоретична поетика (Марія Р. Майєнова), чи філософія поезії (Арчіл Ф. Бегіашвілі) [21] – не розігруються на рівні вербальної думки. Здається, що їхню підставу творять «короткі зіткнення» між передвербальним (палеомозок) і вербальним (неокортекс) рівнем мислення. Ця «іскра» постає у сфері, яку Пушкін означив як глибинну «мову основних стосунків» (*basic language*, мову аналогів або мову моделей), які не мають вербального характеру. (Термін «код» тут був би дуже доречним, як це, зрештою, нещодавно пропонував Генрик Греневський).

8.

Як ми вже сказали, ситуація в мозку є аналогічною до ситуації в клітині. Тут також «шаленіє боротьба Космосу з Хаосом». Основні елементарні «голограми пам'яті», якісь – назовемо це – археморфеми і археооперації (*arche*, – від гр. *arche* – початок) організують хаос імпульсів з внутрішнього і зовнішнього середовища організму. У системі «мова-мовлення» наслідком цієї боротьби є власне метафора – підстава поезії; структура, що трансцендує з одного боку межі релятивно (відносно) статичної системи закодифікованої мови, з іншого боку – межі законвенціоналізованого мовлення. Так постає метаграматичний, металогічний, метадетерміністичний *вид*, який інтегрує такі аспекти Дійсності, такі знаки і значення, що з погляду повсякденної мови, повсякденної практики і повсякденної свідомості кваліфікується як не-до-зінтегрування. Які в цьому контексті, на цьому рівні дійсності – на рівні повсякденності – не мають сенсу.

Я переконаний, що до аналогічних подій («коротке замикання») і процесів (інтеграція неінтегровувальних елементів) доходить також у сфері музики. І що більше – в таких власне випадках постає музичне мистецтво («артистична музика», «поважна музика»). Переконаний, що на цій zasadі постає мистецтво взагалі. В такий спосіб відбувається підхід до маніфестації космічної засади творчості. Додамо, що засада може виявитися в довільній людській діяльності.

Однак, творчий акт завжди належить до рідкості. Також у музиці, попри те, що музики виникає так дуже, дуже багато. Саме творчість є специфічним випадком не ентропії, водночас творчість у сфері мистецтва належить до неентропійних процесів.

Пригадують недавно погляд Олівера Тензера (Oliver Tenzer), що творче мислення зумовлене струменем «актуального мислення» [22]. Це необхідне тому, що тільки тоді можуть виявитися архаїчні пласти психіки, їхній регулятивний потенціал. Ігор С. Кон ствердив, що таким чином виявляється «надсвідомість» – функція досвіду людського виду [23]. Можливо, елементи надіндивідуального і метасоціального досвіду стають підставою метафори – це пояснило б її суттєвність. Захоплювати може те, що є суттєвнє, тобто те, що змушує нас до некритичного прийняття даної речі, до її виділення безраціонального аналізу (Іржі Госковець, Jiří Hoskovec) [24]. З цього випливає, що мусить зародитися момент інверсії «нормального» стосунку між гемісферами кори мозку: повсякденна домінація лівої півкулі мусить поступитися перед моментом домінації правої півкулі, а отже, тієї, функція якої є безпосередній (інтуїтивний) контакт з Дійсністю та її сукупна рецепція. Це могло б

мати зв'язок з урухомленням вищезгаданого надіндивідуального чинника, закованого в палеомозку – з виявленням його «авторитету».

Без феномену захоплення не може бути мови про мистецьку (артистичну) комунікацію. Постулат «зрозумілості», породжений концептом «музики-мови», веде в протилежному напрямі, тобто на манівці. Що більше – викликає з одного боку комплекси нижчості (*sui generis*), з іншого ж – так само необґрунтовані аверсії. Замість відкривання шляху до переживання феномену вільності – замість звільнення від стереотипів, викликає глибокий конфлікт.

Додамо, що метафора – також музична – є результатом інтеграції субсистем психіки. У процесі комунікації вона діє «захоплююче», тобто викликає концентрацію уваги – отже інтегрує психіку слухача, мобілізує його здатність уявляти, будить творчі сили, розпорошені або притлумлені попередньою практикою. Таким чином, мистецтво – також у музиці – входить у контексти екзистенції та суспільної практики, як реальний, активізуючий чинник. Тоді припиняється смішна справа «вільного часу», тобто вбивання часу перестає бути люксом або нешкідливою грою-забавою.

9.

Сенс мистецтва в музиці окреслити реально не можливо, якщо принаймні гіпотетично, апроксимативно не окреслити сенс людського життя, сенс екзистенції. Виходимо тут з передумови, що цей сенс пов'язаний з розвитком людської особистості, із згаданими можливостями переходу з рівня «природженої особистості» до рівня «особистості моральної». З рівня егоцентричної вегетації (проростання – В. Г.) до рівня екзистенції, контрольованої свідомістю; з рівня вегетації, яка насамперед скерована на експлуатацію, *nota bene* не лише природного, але й суспільного середовища, на рівень екзистенції, який творчо скерований до цього середовища та його проблем.

Осягнення цього рівня зумовлене реалістичним стосунком до Дійсності. Йдеться про екзистенцію, що позитивно скорельована з горизонтом Безконечності. Такі мислителі, як *pars pro toto* Аркадій Д. Урсул, Віктор Амбарцумян, Віктор Н. Інюшин, Володимир Вернадський, Александр Лур'є – постулюють космізацію свідомості, космізацію екзистенції, космізацію естетики.

Без космічної перспективи, що інтегрує цілу доступну сферу Буття, все втрачає сенс. Також мистецтво. Також мистецтво музики.

Космічний аспект музики, характерний для так званого великого мистецтва усіх епох, може виявитися лише за умови, що в суспільній свідомості функціонують структури, які в цьому напрямі діють позитивно, тобто які уможливають детекцію (викривання довільних сигналів – В. Г.) й ампліфікацію (розширення – В. Г.) інформації цього типу. Інакше кажучи: якщо існує жива, автономна культура. Культура, що розуміється, як система дій, втілених в традиції, тобто в мудрості, у творчому потенціалі людини (Вадим Межуєв). Культура як активне, творче буття людини – еволюційної істоти; культура скерована – за Алексеем Н. Леонтьєвим – на «коперниківську перспективу», «коперниківський переворот». Якщо існує культура як регулятор цивілізаційних процесів. Культура, яка вчить людину «бути» – «бути в гармонії», що в новій перспективі не означає «бути в статичній, пасивній позиції», але «бути на боці неентропії», на боці творчих процесів.

«Космічна перспектива» поглибила б наше розуміння неентропійних процесів у світі, в суспільстві і в мистецтві, також наш стосунок до них.

* * *

Ще раз повертаючись на хвилину до музики, хотів би сказати, що можливо зараз, на тлі накресленої власне «космічної перспективи», у стосунку до музики ми могли б вжити поняття «мова», між іншим, у тому значенні, яке в минулому відзначив своїм духовним поглядом великий чеський поет Отакар Бржезіна (Otakar Březina):

Усе є мовою.

*І наше тіло є мовою, і мовить страшно кожною своєю часткою,
кожним жестом, мовчанням і пристрастю,
хворобою і смертю...*

Але наразі розуміємо лише кілька перших суджень цієї мови...

...всі мови, якими розмовляють народи цієї землі,

виросли з сутестії цієї таємничої мови речей...

...і гинуть, якщо не оживлює їх відважний дух...

(Otakar Březina. *Skryté dějiny*)

Переклад з польської – Володимир Грабовський

Література

1. Puškin, V. N. *Psychologie a kybernetika*. Státní Pedagogické Nakladatelství. Praha. 1974.
2. Puškin, V. N., *ibidem*.
3. Kagan M. S., *Ľudská činnost'. Pokus o systémovú analýzu*. Pravda, Bratislava. 1977.
4. Kapica, P. *Experiment, teorie, praxe*, Mladá fronta, Praha. 1982.
5. Leontjev, A. M. *Činnost, vědomí, osobnost*. Svoboda. Praha. 1978.
6. Kossecki, J. *Cybernetyka kultury*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa. 1974.
7. Elschek, O. *Hudobná veda súčasnosti*, Veda, Bratislava. 1984.
8. Burlas, L. *Hudobná teória a súčasnosť*. Tatran, Bratislava. 1978.
9. Richta, R. *Civilizace na razcesti* [b. d.].
10. Zigo, M. *Miesto Bachelardovo Nového duchavedy vo filozofii prírodných vied 20. Storočia*, w: G. Bachelard *Nový duch vedy*. Pravda, Bratislava. 1981.
11. Weinberg, G. M. *Myślenie systemowe*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa. 1979.
12. Roznay, J. de. *Makroskop*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa. 1982.
13. Wiener, N. *Cybernetyka i społeczeństwo*, Książka i Wiedza, Warszawa. 1960.
14. Eigen, M., Winkler, R. *Gra*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa. 1983.
15. Glaser, R. *Biologie trochu jinak*, Panoráma, Praha. 1979.
16. Neumann, E. *Die Psyche als Ort der Gestaltung*, w: *Aspekte des Lebendigen*, Herder Bücherei, Freiburg-Basel-Wien. 1962.
17. Bruner, J. *Poza dostarczone informacje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa. 1978.
18. Lorenz, K. *Vrozené základy učení*, w: *O biologii učení*, Academia, Praha. 1974.
19. Puškin, V. N. *op. cit.*
20. Bachelard, G. *Wyobraźnia poetycka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa. 1975.
21. Begiašvili, A. F. *Filozofie a poezie*, Mladá fronta, Praha. 1979.
22. Tenzer, O., Pstružina, K. *Svět moderního myšlení*, Svoboda, Praha. 1984.
23. Kon, I. S. *Utvárание "Ja"*, Pravda, Bratislava. 1981.
24. Hoskovec, J. *Psychologie hypnózy a sugesce*, Academia, Praha. 1967.

