

Ольга Гомілко

МУЗИКА: ГАРМОНІЯ СФЕР ЧИ ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРИ?

Стаття присвячена аналізу феномену музики у контексті сучасних трансформацій естетичного «поза межами естетики». Виявлення практичного характеру музики дозволяє розглядати її як спосіб вираження та структуризації тілесної присутності людини у світі.

Ключові слова: *музика, час, життя.*

Статья посвящена исследованию феномена музыки в контексте современных трансформаций эстетического «за пределами эстетики». Обнаружение практического характера музыки позволяет рассматривать ее как способ выражения и структуризации телесного присутствия человека в мире.

Ключевые слова: *музыка, время, жизнь.*

The article is devoted to the analysis of the phenomenon of music in the process of transformations «aesthetics beyond aesthetics». Revealing of the practical nature of music allows to examine it as a mode of expression and structuring of the human bodily being in the world.

Key words: *music, time, life.*

Антиутопія про епоху Орфея і фантастика про планету Пандора.

П. Акройд у своєму романі-антиутопії «Повість про Платона» (див.: [1]) першу епоху людства називає епохою Орфея. Він вважає, що це справді була *весна нашого світу*. Статуйі, дослухаючись до вмовлянь, оживали і сходили зі своїх кам'яних п'єдесталів, а духи річок і струмків могли перетворюватися на дерева чи поляни. Тоді з крові поранених героїв в одну мить виростали квіти. Навіть боги час від часу перетворювалися на лебедів чи биків просто *заради щастя перетворення*. Орфей став символом цієї чарівної пори тому, що саме він відкрив *силу музичної гармонії* і своїми мелодіями змушував дерева танцювати, а гори розмовляти. Проте весна нашого світу тривала недовго. Сильнішою за музику виявилася любов. Саме через неї Орфей зазнав лиха – смерть забрала у нього кохану. Подорож Орфея за нею в царство мертвих поклала кінець цій епосі. Незважаючи на надзвичайну силу музики, що навіть розлюченого триголового пса, котрий охороняв вхід до Аїду, перетворила на лагідну собаку, Орфею не вдалося повернути Еврідіку. Відтоді замість чарівних мелодій було чути на землі лише його ридання і стогін. Боги змилювалися над Орфеєм і дозволили йому переселитися на небо. А лютю Орфея перетворилася на сузір'я.

Тоді люди втратили свою музику. Натомість почали чути музику сфер. Але то вже була небесна музика. Епоха Орфея, коли музику породжувало *життя на землі*, а не космос, завершилася. Музика покинула людей. Зоряне небо зробило її вічною, але віддаленою від повсякденного життя. З часом люди втратили вміння чути. Напевне, тому нашу добу Акройд називає епохою Крота¹. Адже ця тваринка символізує чуттєву скудність: у неї очі закриті шкірою, а зовнішні вуха зовсім відсутні. Складається враження, що з часом залишені без музики люди уподібнилися кротам – їхні очі перестали бачити, а вуха втратили слух. Людина почала покладатися на розум. Адже він виявився здатним для своєї зручності перетворювати землю. Та позбавлена очей і вух людина вщент розрила землю. Вона схаменулася і згадала епоху Орфея, коли музика робила людей щасливими, а землю багатую. Чи можливо повернути вміння чути? Героїня фільму Дж. Кемерона «Аватар», представниця гуманоїдної раси з планети Пандора, основним звинуваченням землянам висуває їхню неспроможність *чути*. Саме вміння чути визначає цивілізаційну відмінність між людьми і гуманоїдами в їхньому ставленні до світу. Життя на Пандорі нагадує епоху Орфея, коли боги, люди і природа співали одну Велику Пісню буття.

Звернення до образів епохи Орфея і планети Пандора акцентує увагу на тому, що в сучасній культурі проблема трансформації почуттєвого досвіду людини є вельми актуальною. Роль музики в цьому процесі виглядає особливо цікавою. Головним чином прояснення потребує питання щодо *земного* призначення музики. Адже втрата людьми слуху не спонукала замислення над тим, що може їм повернути його. Ось чому важливим завданням стає доведення того, що здібність *чути* є фундаментальною ознакою людського буття. Без неї людина не лише збіднює своє життя, але й ризикує втратити його онтологічну унікальність. А тому маємо повернути музику на землю, щоб земля відродилася, а людина збереглася.

Повернення музики через трансформації естетичного. Свідченням повернення музики до людей можна вважати той факт, що сучасна гуманітарна думка дедалі більше переймається проблемами естетики. Ця класична галузь філософії зазнає значних трансформацій. Якщо не так давно естетику сприймали як замкнену в чітко окресленому колі власних питань дисципліну, то наразі спостерігаємо помітне розширення її предметного поля за рахунок не-естетичних проблем. Невипадково відому працю В. Вельша «Естетика поза естетикою» опубліковано в Матеріалах XIII всесвітнього естетичного конгресу під назвою «Практична естетика

у практиці та теорії» (див.: [8]). Отже, вихід естетики у практичну сферу життя визначає основний зміст її новітніх трансформацій.

На перший погляд, рух естетики в напрямку практики не є чимось новим. Адже про зв'язок естетичного з практикою йшлося і раніше. Особливо цікавилася практичним застосуванням естетичного радянська естетика. Вплив естетичного на розвиток виробництва визначав не одну тему філософських досліджень. Проте в сучасному повороті естетики до практики є принципова відмінність від попередніх спроб з'ясувати їх взаємозв'язок. Тепер важливим завданням стає не виявлення впливу естетичного на інші сфери життя (що передбачає їх принципове розмежування), а визначення естетичного як конститутивного чинника останніх (тобто за межами їх протиставлення). Вплив мистецтва на життя постає не у вигляді романтичного єднання прекрасного піднесеного з буденно низьким, а через деестетизацію (виведення за межі традиційної естетики) самого мистецтва. Внаслідок цього естетичне дедалі більше віддаляють від мистецько-художнього визначення. Натомість його розглядають як один із фундаментальних способів вироблення оптимальної (відносно конкретних умов, а не абстрактної сутності) форми людського буття, тобто в контексті практичного значення.

Виявлення практичної природи естетичного дозволяє переглянути традиційні уявлення про мистецтво взагалі та музику зокрема. Адже, згідно з модерною думкою, монополія на естетичне належить мистецтву. Естетичне ж у класичній парадигмі постає як сфера чистих (яких не торкнулася прагматика життя) форм чуттєвості. Таким чином, мистецтво виявляє себе протиставленим повсякденному життєвому досвіду. Прагматизація естетичного дозволяє зняти це протиставлення. Тоді музика як феномен мистецтва також набуває іншого тлумачення. Адже її традиційно сприймають як відсторонену від повсякденного життя сутність, або, образно кажучи, як небесну гармонію. Визначення Гегелем музики як виду мистецтва, що за своєю природою є найближчим до духу, філософськи закріплює це уявлення. Відтак, музика часто постає не як форма життя, а як його *духовна* окраса.

Мета пропонованої статті – поставити під питання уявлення про музику як гармонію небесних сфер і духовну окрасу життя. Обґрунтування тези, що музика є способом вираження і структуризації *тілесної присутності* людини у світі, дозволяє це зробити. Натомість про наближеність музики до духу можна говорити в контексті спростування нею дихотомії духовного і тілесного. А тому замість декларування небесної природи музики необхідно зосередитися на її конститутивних земних

функціях. Однією з ключових таких функцій є *отілеснення* різноманітних онтологічних версій переживання часу.

Обґрунтування основної тези статті спирається на теоретичні позиції В. Вельша і Ж. Рансьєра. Вважаю, що запропоновані ними версії тлумачення естетичного дозволяють вивести міркування про музику поза межі музикознавчих дисциплін – у сферу сучасної філософської рефлексії. Українські філософи також залучені до обговорення цієї важливої проблеми. Так, за ініціативи редакції часопису «Філософська думка» минулого року відбулося засідання круглого столу «Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє». Не можна не погодитися з твердженнями однієї з його учасниць, І. Бондаревської: «непевність терміна «естетичне» є ключовою темою не в сенсі необхідності його прояснення, а саме тому, що через цю непевність виявляється певна онтологічна структура» і «естетика вивчає те, що сама ж локалізує та вводить як норму в практики культури» [3, с. 31], які явно перегукується з розумінням естетичного Рансьєром, котрий останнє переосмислює у площині співвідношення з політичним.

Політична природа естетичного у Рансьєра. Естетику французький учений визначає як специфічний режим ідентифікації та осмислення мистецтва або, інакше кажучи, як «естетичний режим мистецтва». В ширшому сенсі естетика – це спосіб розподілу в суспільстві сенсильного (*sensible*). Відповідно до останнього, відбувається зчленування форм діяльності, виробництва, сприйняття і мислення (див.: [7, с. 82]). Під сенсильним Рансьєр розуміє таке поняття, як *aisthétion*, тобто те, що може бути сприйняте чуттями [7, с. 85]. Таким чином, музика постає як одна з форм сенсильного.

Принциповим для виявлення політичної природи естетичного у Рансьєра є концепт розподілу сенсильного (*La Partage du sensible*). Саме завдяки цьому процесу встановлюються способи чуттєвого сприйняття світу, котрі визначають форму участі людей у спільному житті. Сенсильне визначає чуттєве, але не є тотожним йому. А тому обмеження музики сферою виразу людських почуттів не є виправданим. Як форма сенсильного музика має складну онтологічну природу. Адже процес актуалізації сенсильного – завдяки чуттєвому сприйняттю – передбачає засвоєння певних онтологічних структур часу і простору. А тому щоб підтримати певну життєву активність тієї чи тієї спільноти, її необхідно забезпечити такими структурами. Відтак, одним із завдань є їх виробництво. Останнє передбачає втручання у глибинні шари буття, котрі мають значно ширшу локалізацію, ніж сфера людських чуттів. У результаті

створюється певна система того, що може бути видимим, *почутим*, сказаним, таким, що є доступним чуттєвому сприйняттю.

Мистецтво, за Рансьєром, також підпорядковується вимогам певних режимів. Дослідник говорить про репрезентативний (*Le Régime représentatif de l'art*) і естетичний (*Le Régime estbétique de l'art*) режими мистецтва. Так, завдяки репрезентативному режиму мистецтво виокремлюється серед інших способів духовного виробництва в чітко структуровану за жанрами, стилями і напрямками сферу, в якій музиці відведено своє місце. Перетворення мистецтва на самостійну структуру сприяє встановленню ієрархічного принципу розподілу сенсильного. Дія ж естетичного режиму мистецтва спрямована у протилежному напрямку. Рансьєр вважає, що внаслідок посилення позицій естетичного режиму руйнується жанрово-видова структура мистецтва, послаблюється відмежування мистецтва від інших форм людської активності, а відповідно, долається ієрархічний принцип розподілу сенсильного. Таким чином досягається відновлення рівності як різних форм сенсильного, так і різних способів чуттєвого досвіду. В результаті мова втрачає свій привілейований статус в ієрархії сенсильного. Натомість візуальні та слухові форми сенсильного урівнюються за значенням із мовними. Тепер навчитися чути стає таким самим важливим завданням, як і навчитися говорити.

Процес послаблення естетичним режимом репрезентативного режиму мистецтва Рансьєр називає естетичною революцією (*La Révolution estbétique*). Її здобутком стає подолання встановлених меж між видимим і невидимим, почутим і не почутим, сприймальним і не сприймальним, знанням і дією, активністю і пасивністю тощо. Проте естетичну революцію вчений не розглядає як остаточну смерть репрезентативного режиму мистецтва. Навпаки, завдяки їй принципів суперечливості між репрезентативним і естетичним режимом суттєво загострюються. А тому саме завдяки естетичній революції музика не лише актуалізує своє значення (це здобуток естетичного режиму мистецтва) в культурі, але й знаходить сприятливі умови для повернення в життя. Відсутність ієрархії та структури – основні з них. Так, тиша – то є рід музики, що має земне походження. Невипадково тиша стає одним із ключових змістів сучасної музики.

Глобальна естетизація у Вельша. Естетична революція Рансьєра резонує з ідеєю Вельша про естетичний поворот у сучасній філософській думці. Адже Вельш, як і Рансьєр, наполягає на переосмисленні естетичного саме з огляду подолання його артистичного (*artistics*) визначення. Натомість він пропонує розуміти мистецтво як феномен сенсильного

порядку. Звертаючись до витоків естетики, Вельш говорить, що Баумгартен створював нову філософську дисципліну з суто практичною метою – вдосконалення чуттєвої здатності мислення – сенсильної когніції. А тому віщування пташок цікавило естетику більше, ніж мистецтво. Лише значно пізніше, вважає Вельш, завдяки працям Канта і Гегеля естетика концептуально оформилася як філософія мистецтва. Ця традиція мала значний вплив, наприклад, на таких видатних мислителів, як Гайдегер і Адорно (див. [8]).

Згідно з позицією Вельша, внутрішня плюралізація естетичного (що характеризує репрезентативний режим мистецтва) має бути замінена його зовнішньою плюралізацією. Цього можна досягти шляхом розширення дисциплінарної сфери естетики за рахунок «трансартистичних питань». Таким чином, естетика виходить поза свої класичні межі. Посилаючись на ідею Маркузе про встановлення нового типу сенсильного, Вельш говорить про активізацію естетичного як фундаментального чинника конституювання ідентичності людини. А тому *Homo aestheticus* постає як одна з нових рольових моделей людини.

Проте теза Вельша стосується не лише конституювання персональної ідентичності. Важливою її експлікацією є ідея про естетичне «стилювання» дійсності (*aesthetic fashioning of reality*). Тут він використовує поняття глобальної естетизації, позначаючи процес інтенсивного прикрашання (*embellishment*) сучасного життя. Так звана тенденція підтяжки обличчя (*face-lift*), що найактивніше виявляє себе в урбаністичній культурі, перетворює привабливість на імператив: усе має бути гарним. Створюється стереотип, що лише «естетично» привабливе має шанс на успіх. Вельш вважає, що естетизація постає як глобальна і пріоритетна стратегія, котра маніфестує себе в політиці, економіці, екології, життєвому світі людини. Про подібне мистецьке очуттєвлення дійсності в епоху масової культури говорить і В. Беньямін (див.: [2]). Тут музика особливо постає в запиті – вона лунає повсюди, починаючи від комерційної реклами і закінчуючи стадіонами, на яких виступають світові зірки (див.: [4]). Складається враження, що просвітницько-романтична ідея про порятунок світу красою набуває реального втілення.

Проте чим масовішою стає естетизація життя, тим більше тривоги вона викликає. Так, Вельш говорить про розчарування щодо цього процесу у двох аспектах. По-перше – як руйнування якості краси, по-друге – як руйнування чуттєвості людей. Він вважає, що виникає загроза «естетичної анестезії», коли людина не лише стає чуттєво байдужою, але й чинить опір наявному способу розподілу сенсильного. Внаслідок цього існуюча в культурі версія світу ставиться під питання. Таким чином,

естетична анестезія зумовлює *реконфігурацію* реальності. Ситуація, на думку Вельша, ускладнюється тим, що в сучасних умовах реконфігурація реальності доповнюється її *дереалізацією*. Йдеться про процеси в електронно-медійному просторі, завдяки котрим віртуальне намагається онтологічно витіснити реальне. Основним вектором дереалізації реальності стає послаблення онтологічної ваги живої тілесності. Внаслідок десоматизаційних процесів в електронно-медійному просторі буття втрачає онтологічну щільність: стає легким, доступним, спорожнілим, безтілесним. Оскільки проникнення у глибинні шари буття стає проблемним (шарі витончуються), то прийнятнішою формою життя виглядає симулятивність і маніпуляція. Такий невтішний висновок завершує міркування про естетичну анестезію.

Проте в умовах масової естетичної анестезії виникає і зворотний процес. Ідеться про посилення потреби в реальних переживаннях. Уже не віртуальність, а онтологічна достовірність засвідчує реальність чуттєвого досвіду. Не лише гарне, але й різне (втомлене, зболене, заспокоєне, усамітнене тощо) набуває значення чуттєво достовірного. Таким чином, дереалізація реального спонукає до переоцінки «справжнього» досвіду. Внаслідок цього феномен естетичного набуває двозначності – як засіб переживання медійного і не-медійного досвіду, вважає Вельш (див.: [8]). Така амбівалентність естетичного відповідає сучасному культурному досвіду, а тому має право на існування. Її подолання не стоїть на порядку денному людства. Навпаки, за Вельшом, амбівалентний характер естетичного досвіду утримує креативний потенціал. Останній полягає в онтологічній легітимації плюральності сприйняття реальності. Отже, дереалізація дійсності, реконфігурація естетичного (сенсильного) і переоцінка почуттєвого досвіду визначають сфери виходу естетичного за свої межі, а відповідно, і шляхи повернення музики у свої межі земного призначення.

Повернення музики до життя через трансформації естетичного.

Аналіз сучасних трансформацій естетичного досвіду доводить, що будь-які його форми, в тому числі музика, не можуть залишатися у своїх традиційних парадигмах. Спроба помислити музику в контексті зазначених сюжетів дозволяє не лише поглибити уявлення про неї, але й намітити подальший напрямок процесу трансформації естетичного. Можна допустити, що повернення музики до життя вказує на ущільнення тілесної природи естетичного. Зрозуміло, що йдеться про феномен сенсильного як трансформованого естетичного в його поза-естетичних значеннях, поданих в ідеях естетичної революції Рансьєра і глобальної естетизації Вельша. Тілесне ущільнення естетичного передбачає процес

повернення почуттєвого досвіду зі сфери духовного в лоно життєвої практики.

Онтологічний ресурс музики сприяє посиленню цього процесу. Адже в музиці, незважаючи на її репутацію як найнаближенішого до духу виду мистецтва, бінарність духовного і тілесного є найменш помітною. Цю характеристику музики можна позначити як онтологічну гомогенність. Питання щодо спроможності музики потужно виражати людські емоції та разом з тим залишатися найабстрактнішим мистецтвом є одним із тих, що особливо привертає дослідників філософії музики. Образ музики як повітря, що звучить, найточніше передає її природу. Тут тілесне постає як духовне і навпаки. Невипадково одним з актуальних питань філософії музики є питання чистої, або абсолютної музики. Йдеться про інструментальну музику, що виконується без будь-якого не-музичного компонента (слова, зображення, дії тощо). Нерідко абсолютну музику визначають як чисту форму. Абсолютна музика цікава саме тим, що має найпотужніший вплив на слухача. Отже, форма творить зміст. Ще одним доказом онтологічної гомогенності музики є те, що вона не існує незалежно, як, наприклад, картина, скульптура, літературний текст. Буття музики – це завжди звучання тут і тепер людського життя. Таким чином, музика – це така форма, що не є об'єктивною.

Трансформація сучасного естетичного досвіду передбачає кардинальну зміну в настанові щодо музики. Основним її моментом є відмова від ставлення до музики як до небесної гармонії, що виражає універсальні вищі цінності. Досвід свідчить, що вплив музики на людину не є однозначним. Ідея щодо цивілізаційного впливу мистецтва, зокрема музики, зазнала краху (див.: [6; 3]). Так, культурні політики тоталітарних режимів ХХ століття активно використовували класичну музику як інструмент режиму розподілу сенсирного. Відомо, що вище керівництво нацистської Німеччини здебільшого складалося з людей, що були серйозними цінителями класичної музики, а картина Г. Світлицького «Апасіоната», де Ільїч слухає улюблену сонату Бетховена, символізувала невід'ємність класичного спадку від здійснення більшовицького проекту. Натомість Н. Лебрехт у своєму бестселері «Хто вбив класичну музику?» розповідає про сумнівну моральну поведінку багатьох відомих музикантів. Нерідко новини щодо поведінки сучасних музикантів також не тішать (див.: [4]).

Отже, говорити про музику як гуманістичну силу важко. Чому ж музика не змогла зробити людей, життя котрих було нею просякнуте, кращими? Існує кілька варіантів відповідей. Один із них – музика існує заради неї самої. А тому вона не має стосунку до людей. Хоча ця ідея не є новою і до

її критики доклався і той самий Ленін, вона продовжує визначати ставлення до музики. Відомий французький композитор минулого століття К. Дебюсі стверджував, що мистецтво абсолютно не має користі для мас (див.: [5, с. 66]). Або інше пояснення. Музика – це лише засіб утіхи чи то для її творців, чи для її слухачів. Полеміка з приводу того, що можна вважати справжньою музикою, також вносить сум'яття у відповіді на поставлене питання.

Натомість твердження, що музика є одним із культурних чинників актуалізації різноманітних версій сприйняття часу, дозволяє розпізнати в ній інструмент оптимізації людського життя. У зв'язку з процесами естетичної революції та глобальної естетизації роль музики як онтологічно цілісного феномена посилюється. Адже саме тоді музика отримує можливість робити свою справу – здійснювати реконфігурацію реальності відповідно до змін чуттєвого досвіду людини й актуальних запитів практики. А тому, беручи до уваги дію естетичного режиму мистецтва, коли знімається опозиція вищого і нижчого, а сприйняття реальності плюралізується, музику варто розглядати як фактор деконструкції модерних засад культури. На відміну від раціональних феноменів, музичні твори є відкритішими до онтологічної плюральності. Їх потенціал значною мірою визначається контекстом. Промовистим прикладом поліваріантності інтерпретацій музичних творів є творчість Д. Шостаковича. Попри всю драматичність його творчої кар'єри, його музику виконували в СРСР, а сам він обіймав високі посади в державі. При цьому саме його музика найпереконливіше виявляє феномен тоталітаризму. Слухаючи її, ми переживаємо різні інтерпретації часу, коли індивідуальне життя поглиналося тотальністю соціального. Наскільки переживання часу змінить нас і реальність, залежить від того, якими є ми і якою є реальність навколо нас. Вихід за межі модерного режиму розподілу сенсильного робить музику важливим інструментом конститування дійсності. Адже їй по силам вивести людину зі стану естетичної анестезії, а реальність – із рамок модерної картини світу.

Знову про крога і музику... Дивуючись людям епохи Крога, Платон, головний герой утопії Акройда, описує їх як малорослих і нездатних помічати навколо себе речей. Причину такої обмеженості він убачає в тому, що ці люди існували у значно менших вимірах, аніж він. А тому вони виглядали компактними і щільно впакованими в себе, а їхні дії були дивно скугими. Вони переміщалися так, ніби знали, куди рухатися, але при цьому їхні погляди здавалися невидимими. Час для них був повсюдним. Він гнав їх тільки вперед... Вони забули про часи Орфея, коли музика робила світ просторішим, а людей відкритішими до нього.

Так, Вельш говорить, що музика Моцарта відкриває небеса, а в музиці Баха ми чуємо спасіння...

Примітки

¹ У контексті зростаючого впливу такої сучасної філософської галузі, як філософія тварин (або права тварин), варто зазначити, що ця символізація виявляє антропоцентричну культурну настанову. То ж питання, наскільки використання в романі символу крота є вдалим, залишимо відкритим. Лише зазначу, що подолання антропоцентризму складає одну з важливих тенденцій сучасної культури. Про захист прав тварин, зокрема кротів, ідеться у фільмі Х. Єтмена «Бригада М» (загін Дарвіна), а видання «Animal Philosophy: Essential Readings in Continental Thought» (Edited by Matthew Calarco and Peter Atterton, Continuum: New York, London, 2008) філософськи обґрунтовує цю проблематику.

1. Акройд П. Повесть о Платоне: роман.– М.: «Астрель: CORPUS», 2010.– 169 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе.– М.: «Медиум», 1996.– 242 с.
3. Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє. Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року) // Філософська думка.– 2009.– № 6.– С. 5–38.
4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления.– М.: Издательский дом «Классика XXI», 2007.– 588 с.
5. Debussy C. Monsieur Croche Antidilettante // Three Classics in the Aesthetics of Music, London: Dovert, 1962.
6. Music, Culture and Society ed. by D. B. Scott. – Oxford. University Press, 2002.– 231 p.
7. Rancière J. with an afterword by S. Zizek. The Politics of Aesthetics translated with an introduction by G. Rockhill, Continuum, 2009.– 116 p.