

УДК 111:111.852

А.О. Васюріна,

кандидат філософських наук, доцент,

Українська академія банківської справи

ГЕДОНІСТИЧНІСТЬ СПРИЙНЯТТЯ ПРОСТОРОВОЇ ДОСКОНАЛОСТІ МУЗИЧНОГО СВІТУ

Розглядається властивість музики пробуджувати чуття естетичної насолоди, звертається увага на зміни в розумінні музичної насолоди в різні історичні періоди.

Серед численних властивостей музики, що здавна привертають увагу, загадковою залишається глибина її впливу на почуття людини. Мовою музики з проханням допомоги в різних скрутних ситуаціях зверталися до богів, до сил природи герої стародавніх міфів Орфей, Садко, Лель, біблейський Давид. Їх спів і гра заспокоювали розгніваних, умовляли неговірливих, огортаючи їх насолодою, що дарувала музика.

Таємницю чуття насолоди, що виникає при сприйнятті музики, намагалися осягнути в різні часи. Розуміння природи і сутності музичної насолоди змінювалося з плином часу. В античну добу гедоністичне ставлення до музики пояснювали її тотожністю з корінними атрибутами Всесвіту, відповідністю загальним законам існування єдиного Космосу. Шукали відповідь у структурній, ритмічній, інтонаційній організації музики через математичний, фізичний, етичний виміри.

У добу Середньовіччя, навпаки, теологи більше міркували про шкоду, яку завдає музична насолода, приналежності слух віруючого до почуттєвого і приємного. Отці церкви прагнули виключити з музики естетичний елемент, позбутися краси звучання, але не знайшли, в який спосіб можна було б реалізувати задумане, тому їх погляди на сутність музичного мистецтва характеризувалися суперечливістю. Вони стверджували, що чуттєве задоволення, приємність, насолода, яку дає музика, – це поступка святого Духа слабкості людської природи, завдяки

якій душа людини підготовлюється для сприйняття божественного одкровення. Так, Августин у “Сповіді” говорить про “втіхи слуху”, які “охоплюють розум, запалюють душу”, про небезпеку музичної насолоди, про власні прагнення її позбутися [3, с. 24]. З часом ставлення до насолоди змінюється. Наприкінці доби Середньовіччя Роджер Бекон вказує, що “музика пов’язана тільки з тим, що може принести насолоду почуттям” [3, с. 39]. Він навіть міркував над тим, як можна створити умови для отримання більшої насолоди. Тому поряд із звуком він включає у сферу музики жест, рух, танець. У праці “Третій твір” (“Opus tertium”) Роджер Бекон говорить про те, що найповнішу насолоду дає відповідність слуху і зору, гармонія того, що ми чуємо і бачимо, бо “...інструментальне мистецтво і спів, і метри, і ритми не досягають цілковитої, відчутної насолоди, якщо одночасно немає жестів, танців і вигинання тіла, – усе це, у відповідності з належними пропорціями, і породжує досконалу насолоду в...чуттях” [3, с. 241]. Такі погляди англійського філософа, який шукав доказів важливості знання музики для розуміння теології і святого письма, свідчать про зміну культурних парадигм наприкінці XIII ст., провіщаючи ренесансний час.

У добу Відродження естетична насолода стала засобом звільнення людини з-під необмеженої влади кодифікованого церковного мистецтва, символізуючи перемогу творчої свободи особистості.

Активні теоретичні дискусії з приводу розуміння сутності музичної насолоди розгорнулися в Новий час. Необхідність її існування вже не заперечували, не вважали шкідливим або зайвим, а намагалися пояснити механізм чуттєвого впливу мистецтва. Одностайності в поглядах не було, суттєві розбіжності починалися із з’ясування природи мистецтва, його походження, призначення тощо. У сперечаннях навколо проблем змісту і значення музики, краси, насолоди стикається багато позицій, серед яких виділяються дві.

Відповідно до першої теоретичної концепції, джерелом музичної насолоди є краса. Взірцем краси, її еталоном визнають віденський класицизм з його чіткими пропорціями, досконалими формами, визначеними правилами, в яких дозвіл і заперечення пояснювались вивіреністю, мірою, вишуканістю. Але з цього випливало, що музиці до класицизму і після доби класицизму краса не була притаманна. Виходило, що така музика не давала і чуття насолоди. Але чи можна так говорити про твори, наприклад, Генделя або Баха?

Другий погляд належить прибічникам ідеї про принципову відмінність музики від інших мистецтв. Її відстоював, наприклад, Ріхард Вагнер. Він намагався довести, що для оцінки музики необхідно застосовувати інші естетичні принципи, ніж до пластичних мистецтв. За його думкою, категорію краси взагалі не можна прикладати до музики. Естетична теорія, яка досліджує музику через красу, є помилковою, тому що виходить з невідлого і звироднілого мистецтва. Вагнер був переконаний, що не можна вимагати від музики так само, як і від пластичного мистецтва, збудження чуття насолоди прекрасними формами.

Ідея принципової відмінності музики від пластичних мистецтв була запозичена Р.Вагнером у А. Шопенгауера, який пропонував розглядати світ явищ, або природу, і музику як два різні виявлення внутрішньої сутності речей. Шопенгауер вважав, що музика, на відміну від пластичних мистецтв, не є відображенням явища, адекватного об'єктивності волі, але вона є безпосереднім образом самої волі. Він пропонував називати світ як втіленою музикою, так і втіленою волею. Шопенгауер також визнавав музику узагальненою мовою, причому вважав її не абстрактною, і тому пустою, а завжди конкретною, покликаною до створення змісту речей. В цієї її властивості великий німецький філософ порівнював музику із загально-мовною значущістю геометричних фігур і чисел. Безпосередні стосунки музики і сутності всіх речей збігаються, на думку Шопенгауера, з її здатністю відкривати таємниці світу. Знайдена композитором аналогія

між світом явищ і музикою має впливати із несвідомого розуміння сутності світу, а не бути раціональною і навмисною її імітацією за допомогою понять. Інакше музика, зауважував філософ, виявить не внутрішню сутність, не волю, а буде лише незадовільною копією явищ, як це часто і буває. Дійсно, навчитись складати музику можна так само, як і опанувати техніку будь-якого ремесла. Вивчити численні правила, особливості просторово-часової організації, тонкощі структуроутворення при бажанні і наполегливості є приступним для людини, яка бажає стати митцем. Але не кожен твір стає подією в музичному мистецтві. Більша частина музичних композицій залишається на ремісничому рівні, являючи собою саме копію явищ, що робить неможливим пробудження почуття насолоди.

Багато спільного з поглядами А. Шопенгауера і Р. Вагнера знаходимо у працях Ф. Ніцше. У намаганні відповісти на питання про сутність аполлоністичного і діонісійського в мистецтві він торкався проблеми насолоди і краси. Слідом за Вагнером Ніцше порушує питання про природу краси в музиці, можливість знайти її у сплетіннях зигзагів мелодії або арифметичних розрахунках контрапункту. Ніцше іронізував з намагань конкретизувати вияви музичної краси: “І що за видовище являють тепер наші естетики, коли вони з сачком “краси” власного винаходу ганяються і бігають за... музичним генієм, причому їх рухи так само мало визначаються вічною красою, як і поняттям про піднесене!” [4, с. 135]. Ніцше гадав, що такі шукачі краси скоріше прагнуть знайти яку-небудь обманну форму для прикриття власної грубості і естетичної убогості. Вони не враховують, що в численних музичних формах втілюється і потворне, і дисгармонійне. І все ж музика несе насолоду, а музичний дисонанс надає особливої палкості чуттям.

Гедоністична природа аполлоністичного і діонісійського, за поглядами Ніцше, не збігається, оскільки вони пов'язані з різними сторонами буття. Аполлоністичне як прекрасна ілюзія снобачення, вища

істинність і досконалість є протилежністю уривчастої і незв'язної дійсності. Радісна необхідність сонних видінь дає насолоду в розумінні таких образів, говорив Ніцше, хоч завжди маємо чуття щодо їх ілюзорності. Досконалість, чуття міри, свобода від диких поривів, “мудрий спокій бога” дарують чарівну мрію, задовольняють жадання краси, роблять кожен мить існування гідною визнання і цінністю. Ніцше підкреслював, що причина гедоністичного сприйняття музики лежить саме в естетичній, а не в моральній сфері, як-то піднесенні через страждання і очищення. Мистецтво може викликати моральне захоплення у формі жалю або морального тріумфу. Але помилково шукати витoki музичної насолоди в катарсисних переживаннях, хвилюванні через повсякчасне протистояння добра і зла. “Лише як естетичний феномен існування і світ є виправданими, – писав Ніцше, -...навіть потворне і дисгармонійне є художня гра, в якій Воля, в одвічній повноті своєї радості, грає сама з собою” [4, с. 154]. Діонісизм, зв'язаний з трагічними діями, філософ виводить за межі страху і жалю. Прагнення до Нескінченності за межами споглядання і чутливості, радість гри, що задана художньою силою діонісійства, несе радість і насолоду.

Міркуючи про витoki музичної насолоди, Ніцше намагається знайти місце красі, спогляданню через аполлоністичне. Чуттєве “підпілля” людського світу, шаленість з'ясовуються через діонісійське. Аполлоністичне і діонісійське не існують окремо, вони розвивають свої сили в чіткій відповідності. У співвідношенні цих художніх прямивань має бути повна рівновага: діонісійство виступає настільки, наскільки потім аполлоністичне може його подолати силою просвітління і перетворення, збільшуючи чуття естетичної насолоди.

Гедоністичне ставлення до музики, як бачимо, найчастіше пояснюють її природою, а саме, відповідністю із світом, здатністю виявити його сутність, закони, структури.

Новий інтерес до цієї проблеми зростає у ХХ ст. після ознайомлення з психоаналітичними теоріями мистецтва. Захищаючи музику від

психоаналітичних тлумачень, в яких виходять із психічного здоров'я творців, а не сутності їх творів, опоненти вказують на обмеженість такого підходу, помилковість розуміння мистецтва лише як сфери задоволення позасвідомих бажань. Т. Адорно звертає увагу на те, що багато публікацій на цю тему є породженням моди на біографічний жанр, в якому митці отримують тавро “невротиків”. Він говорить, що психоаналітична теза, згідно з якою “музика – це захист від загрозованої параної, клінічно, можливо, цілком правильна, але нічого не говорить про художній рівень і зміст хоч би однієї реально створеної композиції” [1, с. 16].

Психоаналіз привернув увагу Адорно до проблеми сутності насолоди мистецтвом. Він писав, що “той, хто насолоджується творами мистецтва як такими,...то обиватель і неук; його видають такі слова, як “райська музика” і т.д.” [1, с. 22]. Адорно звертає увагу на те, що часто з насолодою плутають чуття задоволення, яке інколи навіть досягає рівня сп'яніння через властивість мистецтва давати людині ілюзію звільнення від нікчемного життя або пробуджувати спогади, бажання тощо. Він припускає, що чуття насолоди мистецтвом безпосередньо пов'язане з чуттям щастя його пізнання, “причому пізнання справедливого, об'єктивного..., щоб і його істина, і його неістина були зрозумілими” [1, с. 26].

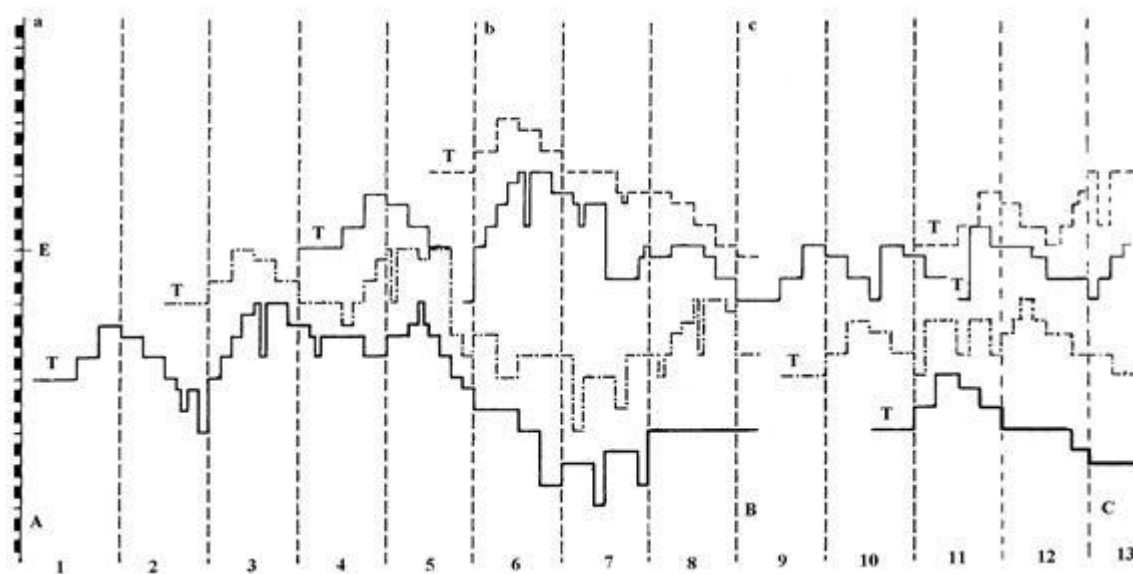
Однією із складових пізнання музичного твору, за поглядом Т. Адорно, є розуміння його структурної організації, особливостей формоутворення. Можливо, певним чином у них закладені закономірності, пропорції, що є в будові світу взагалі. Саме несвідоме відчуття цих загальних властивостей Всесвіту і дають щастя пізнання, чуття насолоди. Музична форма завжди була привабливим об'єктом дослідження, хоч такий інтерес інколи приводив до абсолютизації формального у творчому процесі. Симетрія, пропорція, геометрія в організації музичного простору дивували дослідників своєю досконалістю.

Неодноразовими були спроби відкрити таємниці музичного світу через дослідження математичних відношень у його глибинах. Відомі також намагання створювати музику через відтворення структурних тонкощів розрахованої досконалої форми. Але розрахунок нищить мистецтво, витісняючи з процесу саме художню творчість. Доцільно згадати думку В. Вейдле: “Мистецтво можна розглядати як чисту форму: біда в тому, що як чисту форму його не можна створити. Без жаги розповіді і сказатися, виразити або зобразити не буває художньої творчості” [2, с. 100-101]. І все таки дослідників приваблює структурний аналіз музики, оскільки постійно підкріплюється припущення, що твори, які сприймаємо як високе мистецтво, мають досконалу в математичному розумінні форму. Загадка цієї досконалості полягає в тому, що митець найменше думає про просторові пропорції та математичні відношення, створюючи музику.

Одна з найвідоміших пропорцій у пластичному мистецтві, яку визначають як “правило золотого перетину”, знаходить втілення і в музиці, що, ймовірно, сприяє формуванню гедоністичного ставлення до творів музичного мистецтва. Існує багато конкретних наукових пояснень щодо об’єктивних причин виявлення правила “золотого перетину” в художньому світі, який сприймається через зір. “Золотий перетин” у часових мистецтвах, можливо, також є втіленням загальних властивостей об’єктивного світу. Найбільша спека в літній день припадає не на полудень, а на післяполудневий час, так само і в часових мистецтвах кульмінація знаходиться не в центрі, а припадає приблизно на середину другої частини цілого.

Аналіз форми численних творів різних стилів і жанрів виявляє “золотий перетин” як структуроутворюючий елемент просторово-часової організації музичного світу. Звернемося за прикладом до творчості Йоганна Себастьяна Баха, твори якого увійшли в скарбницю світової музики, залишаючись й до сьогодні неперевершеним взірцем досконалості. Перекладемо нотний текст експозиційного розділу фуґи E-dur (ХТК, II т.)

13 тактів у фактурну схему для надання більшої наочності звуковисотному простору:



Фуґа 4-голосна, кожен голос зображений відповідною лінією на схемі. Вступ тем фуґи виділений літерою Т. Форма експозиційного розділу (АС) приведеної фуґи визначається в теорії контрапункту як подвійна експозиція. У першій експозиції (АВ) тема проходить в кожному голосі по одному разу, у другій експозиції (ВС) тема більш стисло (*stretto*) проходить ще по разу в кожному з голосів. Як видно з графіка, співвідношення між частинами експозиційного розділу виявляє правило “золотого перетину”: АС так відноситься до АВ, як АВ до ВС. Ще одне втілення правила “золотого перетину” знаходимо у першій експозиції (див. позначення маленькими літерами). Важливим структурним моментом в першій експозиції є кульмінація, яка знаходиться саме в точці “золотого перетину”. Співвідношення між початком (а), кульмінацією (в) і кінцем (с) першої експозиції виявляє формулу “золотого перетину”:

$$\frac{ac}{ab} = \frac{ab}{bc} .$$

Фактурна схема звуковисотної організації матеріалу також виявляє в музичному просторі симетрію, паралель, хвилі, трикутники, піраміди та інші фігури, які, можливо, є атрибутами досконалої упорядкованості.

Навряд чи Бах спочатку структурував форму відповідно до певних пропорцій, а потім надавав їй звучання. Музика створюється не з окремих звуків, а як нерозривна єдність і цілісність, що підпорядковується творчому натхненню, надбудованому над майстерністю фахівця.

Просторова досконалість музичного світу, втілена талантом митця, є одним з імпульсів чуттєвого впливу музики на людину, є джерелом насолоди, сприяє гедоністичному ставленню до музичного твору.

Список літератури

1. Адорно В.Т. Эстетическая теория: Пер. с нем. – М., 2001.
2. Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – М., 1996.
3. Музична естетика західноєвропейського Середньовіччя. – К., 1976.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Соч.: В 2-х т. – Т. 1: Пер. с нем. – М., 1990.

Summary

The article investigates the ability of music to arouse the feelings of aesthetic delight, studies the changes in understanding of musical enjoyment in different historic periods.