

## МУЗИКА В СУЧАСНОМУ СВІТІ

Нелегко з'ясувати місце мистецтва в сучасному світі. Говоримо, а дійсність постійно нам це підтверджує, що наша доба є добою споживацькою. Витвори мистецтва є також споживацькими вартостями, однак, якщо їхня генеза є іншою, то йдеться про виразну антиномію між сенсом існування мистецтва та його призначенням. Примітивний погляд на світ підказує вбачати у мистецьких творах таку саму «товарну масу», яка є підставою загального споживання людини. Але практичне життя виразно заперечує цим уявним потребам. Пригадаймо, що в минулому мистецькі потреби особливо виявлялися там, де умови екзистенції були (можна вжити такий вираз) «люксусовими». Вже стало звичним переконувати людей, що мистецтво для них так само сильно потрібне, як вартості, що служать засадничий матеріальній екзистенції: водночас за цим твердженням не криється нічого, що б нас у цьому переконувало. Тут у гру входять узвичаєння та інтенції різноманітних «посередників», які витворюють міф про мистецькі потреби, намагаючись продовжити життя мистецтва в сучасному світі на засадах, що вже не є обов'язковими, на правах традиційного розуміння ролі мистецтва. Цілоком певно, що в нашу епоху потреби розбухують штучно: вони не випливають із досвіду людини, що для її щастя бракує лише мистецтва, але радше з досвіду, що й воно залежить від споживацьких вартостей, як харчування, одяг, оволодіння знаннями, потрібними для виконання професій і т. п. Зростання продукції так званих культурних надбань, що пов'язується з дією пробудження потреб, вносить із собою важливіший компонент: мистецтво множитья внаслідок його попередньої субстанційної вартості, творячи більш «атмосферу», ніж сферу фактично мистецького пізнання. Замість продуктів мистецтва пропонуються найрізноманітніші твори, деякі з них навіть не намагаються щось означати, їм вистачає ефемеричної екзистенції, до деякої міри, самого існування. В інтересах «посередників» — виробників — важливо, щоб споживач не був міцно прив'язаним до конкретного продукту. З цієї метою блискавично змінюється мода на різні види мистецького товару, завдяки чому все вмирає дуже швидко, а живим є лише процес посередництва й «обігу».

Зауважмо, що етап підтвердження мистецького твору став до мінімуму скороченим. Прикладом тут може бути навіть нова книжка або платівка. Сучасна техніка робить можливим постачання споживачам впродовж буквально кількох днів свіжовиготовленої речі. Характерна деталь: щоб уникнути надто довгого процесу асиміляції, споживачеві полегшують придбання нового мистецького твору таким способом, що на упакуванні, наприклад на обкладинці твору, є описаний і скорочений його зміст, щоб споживач, роль якого теж применшена до ролі посередника між постачальником і самим собою, не мусив би завдавати собі надто багато праці при розшифруванні, що зазвичай містить ця річ. Шалений темп культурної асиміляції з впевненістю дозволяє розраховувати на те, що кожна «пропонована» річ буде прийнята, якщо тільки буде гарантований швидкий темп самого процесу (наприклад, тут можна цілковито оминати посередництво критики, бо трапляється, що заки з'являються якісь більш сенсовні голоси і думки на дану тему, тобто голоси, що випливають із дійсного пізнання твору, цілий його наклад може бути вже безпечно розповсюджений серед споживачів). У цій ситуації відверто нереальними видаються потреби людей, пов'язаних із учорашньою моделлю культури, бо мистецтво висловлювало лише найповніші, найглибші вартості.

Антиномія між нашими вчорашніми потребами і теперішніми можливостями є бездонною ще з кількох інших поглядів. Серед них першість займає усунення з поля зору етичних нормативів: поязак враховується кожна річ, вибір стає безсенсовним (зрештою, циніки кажуть, що «споживач може вибирати», натомість їх не обходить те, що переважно цей споживач просто не має, з чого вибирати, бо все є у розмноженому розбавленні); а далі мистецький продукт поважної якості — розглянутий кризь призму неетичного конспіційного вжитку — сусідить із безвартісним продуктом, вже через саме це сусідство набирає його низьких рис. Дослідник мистецтва сьогодні є у вкрай невідгядному положенні: адже те, що могло б бути визнане за вияв якихось нових норм, в підсумку виявляється неважливим — натомість важливі ті вияви, які коротко, гостро вимальовують зміни в сучасному мистецтві, що виходять не з нього самого, а ззовні. Ціла дотеперішня структура зінституціоналізованого мистецтва, тобто мистецтва зразка вчорашніх мрій, водночас не на міру нашого актуального часу, ціла ця структура може захитатися; вона ще довго може захищатися, однак її буде важко зберегти.

Протиставляючи дрібну жменьку людей, зосереджених навколо якоїсь однієї музичної події, величезній масі споживачів з різними позиціями, дійдемо висновку, що ця друга форма бере гору над першою в дуже багатьох напрямках. Тут постає наступна антиномія. Кількісна перевага масового відбору (що властиво не є відбором, бо це радше підлягання під владу випадку) над індивідуальним відбором, який має для мистецтва таке велике значення, утворює невідому дотепер ситуацію. Мистецтво не може знайти властивого адресата, задовольняється лише випадковим адресатом, анонімним споживачем. Навіть для найменш езотеричного гатунку потрібний ак-

тивний споживач, байдуже, зрештою, чи його сприйняття є позитивним чи ні. Сьогодні не вдається погодити конфлікт між вартістю мистецтва і широтою його впливу: цим конфліктом пояснюються судження, які постійно з'являються серед різних голосів і думок видатних творців, що теперішні часи не дають можливості існувати добром мистецтву, що найширший вплив мають ті мистецькі продукти, які мінімально мірою відповідають — зрештою дуже відносному — мистецькому рівню, репрезентуючи «щось більше». Причому цим зворотом потрібно пояснити позамистецькі чинники (відповідне упакування продукту, який би з природи своєї мистецької якості самостійно не надавався). У сприйнятті більшості творів, кількісно і легко розповсюджуваних, надто прикрим є те, що вони приховані маскою згаданої презентації не вартості, а — вмісту. «Заангажоване» мистецтво присутнє тут насамперед, однак у цьому випадку якість мистецького твору відіграє ще меншу роль, ніж у нейтральних творах. Ясна річ, що різноманітні недоліки ідеї, думки, фантазії, техніки та емоційної сили досконало можуть бути покриті згаданим «ще чимось більшим». В результаті маємо справу з мистецтвом, підпорядкованим хаотичним візіям інспіраторів мистецтва певного виду («поп» — як на це звернув увагу один із добрих знавців предмета — це насамперед інтерес), вже це з недобросовісно проведеною грою про зовнішній етикет, яку підтримує твір «примусом першості» (це однаковою мірою стосується комерційної розважальної музики, як і — що тут приховувати, також комерційної — так званої заангажованої музики).

Зайвим буде велике знання світу, аби розуміти, що люди, які займаються обігом мистецьких товарів та оцінюванням їхньої вартості ніби за службовим обов'язком, самим фактом виконання свого нечесного заняття є ніби звільнені від дотримання яких-небудь етичних засад. «Чому нечесного?» — хтось запитає. Якщо дехто краще знається на ринкових механізмах, розуміє, що все інше було би тут на місці, тільки не суворя порядність, оскільки вистачить того, щоб хтось із конкурентів трохи понизив засади своєї поведінки і чесний менеджер залишився би на маргінесі. Менеджерів виправдовує лише один факт: критерії вартості мінливі, в оцінюванні мистецтва допущено великі помилки і ніколи не відомо, що чим може виявитися. У цій ситуації етичним може бути лише мистець, якщо має до цього бажання, якщо надає йому великої ваги. Ясно, що менеджери деморалізують мистців, закликаючи їх зрештою етичних засад, винесених із самої творчої діяльності (нагадаймо, що мистецтво «творить» мистця, навчає його етичним вартостям, адже на першому етапі заняття мистецтвом є завжди безкорисливим, чистим, етичним, прекрасним). Не маючи можливості оцінити себе самого, сучасний мистець піддається тиску ззовні, деколи, зрештою, добровільно, адже спокуси бувають великими (*etre et avoir* — *були й мали*, з фр.), щоби пригадати щось із сучасної філософії людини.

Наш світ, як дотепер, все ще є зінституціоналізованим, не хоче брати до уваги цих важливих компонентів; здається, що йому вигідніше взагалі про це не думати. Не вдаючись до дискусії, зінституціоналізований світ вдає, що все є по-давньому (уявна дійсність на міру побажань), у той же час верх беруть нові економічні сили, які цілковито переставляють давній порядок. Це творить наступні антиномії, образ яких ще не є легким до розуміння — все швидко змінюється і навіть глибші симптоми не мають жодної тривалості — попри те, на що тему можна вже сьогодні вивести кілька зауваг, що, можливо, полегшують розуміння світу, в якому ми живемо. Насамперед маю тут на увазі всі ті процеси, що одразу діють на маргінесі знаних та утверджених суспільних форм виявів мистецтва і які через свою спонтанічність забирають голос, зрештою швидко повертаючи в дійсність, якій протиставлялись на початку. Це повернення у мистецтві є чимось природним, натомість сама поява цих процесів має своє джерело в автентичній новизні. Зауважмо, що навіть такі популярні вияви в музиці, як джаз, біт чи поп, втрутилися до нашого життя без вагань, без жодних приготувань, передв'явля. Зрозуміло, що ми можемо як виявити генезу цих явищ на тлі власних традицій, так і «розтлумачити» їх як вияви контрасту, реакції, протесту і т. д., але ці обидві форми досліджень не дають відповіді на засадничі питання: чому ці явища «у своєму часі» з'явилися раптово, дратуючи всіх своїм безпардонним пануванням. У сучасній пластиці, яка для музики з багатьох оглядів може бути моделлю збору акцій та реакцій, перетворень і несподіванок, так формовані зміни є чимось звиклим. У музиці ми привичаєні до необхідності певного обґрунтування того, що трапилося, ніколи не маючи певності, як це розігрується (на практиці принаймні швидкість змін є певною), внаслідок, не знаємо, з чим маємо справу. Діагноз ситуації в музиці завжди трудний: що трудність підсилює факт, що тут ідеться про аудитивний вид мистецтва, в якому асиміляція буває набагато більш утруднена, ніж у пластиці, в цій останній наше око швидко адаптує зміни, що надходять (це твердження — потрібно застеретись — узагальнене, бо і в пластиці бувають випадки поза- або понадвізуальної презентації мистецької ідеї).

У розумінні суті певних процесів у музиці і впливу на їхній характер перешкоджає те, що цілісна вартість музики лежить ніби поза її матеріалом (засадничо музичний матеріал потрібен лише для того, щоб могли заіснувати позаматеріальні ідеї; музику не komponують для звуків, а для множинності, релакції, які можуть їх творити: про це знали великі майстри музики, які в дослідженні матеріалу йшли завжди набагато далі, ніж решта пересічних творців). Нарешті, не все, що є істотним для музики, надається для розуміння і з приводу, що маємо тут стосунок із засобами, які діють безпосередньо в системі: творчість — твір — реципієнт. Надзвичайно важливим фактом у цьому випадку є відмінність змісту музики стосовно автора і споживача. Існують випадки повного розладу між цими двома полюсами, нині композитор має можливість діяти у сфері, що жодною мірою не є сприй-

нятною для споживача. Щоправда, в музиці немає труднощі щодо розуміння (що тут можна розуміти? — музика зазвичай означає тільки музику), однак можуть виникати труднощі в ідентифікації сприйняття ідеї твору. Характерним для нашого часу є те, що більшість людей, які в музиці дещо розуміють, керуються історичним розумінням. Це власне для них пишуться саме такі псевдоавангардові вокальні й оркестрові композиції, які можуть бути прийнятими тому, що сам жанр став завдяки традиції ґрунтовно представлений і «зрозумілий». У цій музиці композитори діють цілим ланцюгом поєднаних акцій (цей ланцюг також належить до традицій; спочатку маємо ідею музики, пізніше — все це неконкретний — матеріал, цей матеріал безпосередньо передається через виконавця до слухача, причому контакт між слухачем та ідеєю спирається на транспозиції ланок цього ланцюга). Адже в сучасній музиці ми маємо можливість найбільш безпосереднього творення від пункту ідеї до відбору: в електронній музиці композитор, який сам її реалізує, стає її першим слухачем без жодних посередників, вперше від найдавніших часів автор чує те, що komponує, більше того — у кожному процесі реалізації, керуючись критеріями слухача, може вплинути на формування твору. З одного боку, маємо «опосередковане» мистецтво, з іншого — безпосереднє автентичне мистецтво. Вражаючим є те, що керуючись архаїчним, щонайменше застарілим розумінням мистецтва, сучасні слухачі все ще схильні вбачати шанси музики не в жанрах безпосередньої музики (поряд із електронною тут лежать конкретна музика, аудіовізуальна, харпінг, музика акції тощо), але власне побічної, тобто тієї, що спирається на вже згаданих наступних (які деформують мистецтво) трансформаціях. З перспективи наступних років ця антиномія в розумінні слухачів і на відміну від того, що автентичне, бо безпосереднє, і від того, що спирається на фальшиве опосередкування, буде незрозумілою. Важко буде зрозуміти, чому так довго тримаються за концепцію, яка лише в цій єдиній ділянці реального звичаю ще має в наші часи якусь опору.

Подібних антиномій є багато. В сумі вони творять замутнений образ, затьмарений неясностями і незнанням, заслонений забобонами і звичками. Здається, що допоки цей образ залишиться неясним, нічого цікавого від мистецтва не довідаємося. Воно і надалі буде препарувати свої випадкові твори, заграючи з творцями, які у подібних обставинах перестають мати вплив на будь-що. Ця неспроможність формування мистецтва, попри невпинну працю над ним, витворює цілі зібрання комплексів та затримань, що є такими репрезентативними для сучасних творців (сучасний письменник найохочіше пише про свою творчу неміц).

У наш час ми навчені «не питати ні про що», приймаючи речі без протесту, але й без ентузіазму — настільки ми вже призвичаєні. В результаті нас звідусіль оточують речі, про які ми не тільки нічого не знаємо, але просто не здатні помітити. Пояснюючи це мовою мистецтва — можемо лише реєструвати певні явища, неспроможні до їх оцінки, можемо лише придивлятися до них, замість того, щоби їх пристосувати. Ця автокреаційна сила дуже відома творцям, адже саме її виникнення відбувається на цьому підґрунті («щось» каже нам так вчинити, як вчиняємо, а естетична свідомість існує лише на теоретичних розкладах філософів мистецтва). Мистецтво самостійно розігрує свою шахову партію, і на світі залишається щораз менше задоволення (нарешті зауважмо це!) від діяльності в мистецтві. Можливо, це відбувається тому, що почасти вступаємо в епоху мистецької дезілозії, в епоху усвідомлення принаймні того, що в нас тут небагато праці, ствердження того, що й наша свідомість факту є химерною. Власне мистецтво, а в його межах музика якнайбільш автономне з мистецтв, творить ідеальний еквівалент світу, в якому ми живемо, ідеальне відображення його антиномії. Можливо, через пізнання мистецтва буде доступне пізнання усіх тих ірраціональних фактів, про існування яких у світі довідуємося завжди запізно, коли вже не можемо на них впливати. Сучасна музика, можливо, витворює ще інші поля слухання (пізнання, чуття?) того, що в житті, яке нас оточує, відбувається понад нами і поза ним. Нарешті, можливо, постараємося задавати собі нові, цілком інші питання на тему ролі та функції музики у нашому житті, на тему способу існування музики, на екзистенції людини стосовно мистецтва і мистецтва у стосунку до людини, на тему можливості та сенсовності діяльності людини у сфері мистецького пізнання, переживання мистецтва і окреслення його засад.

У дослідженні музики ми повинні передбачити два наступні поділи: один із них — це поділ мистецтва на безкорисливе і користлюбне, другий — це поділ на три сфери: продукційну, репродукційну і споживчу. Між цими класами явищ (сферами) у новому мистецтві існує — вірніше, не в ньому, а радше в його сприйнятті — певна залежність, що ніби сама утворилася на тлі співдії двох мистецьких світів: музейного і дійсного. У багатьох моментах це створює конфліктну ситуацію, дуже подібну до ситуації людини, яка одночасно знаходиться під впливом багатьох, часто протилежних тиснень. Подібно, як образ людини в сучасному світі є багатозначним, тьмяним і невиразним, так і багатозначним, тьмяним і невиразним є образ мистецтва, нею твореного і нею сприйнятого. Це донедавна — якыхось десять років тому — в цій сфері можна було дещо виявити, аналізуючи підходи творців і споживачів, однак сьогодні це вже стає неможливим. Так відбувається тому, що ці сфери переходять одна в другу, найчастіше домінуючи не в своїх межах. Особливо це стосується продукційної та споживчої ідентифікації творця зі споживачем і вульгарної вимоги споживача, щоб творець подавав йому ним увялені, «акуратні» продукти, що створює ситуацію не лише двозначну з погляду функції мистецтва (чому все називається мистецтвом, а не відверто витвором мистецької промисловості), але й з погляду умов, яким воно починає підлягати.

Започаткування можливості трактування мистецтва з погляду матеріальних зацікавлень людей, що намагаються з нього жити, витворили загальну згубну детермінанту, в рамках якої сам предмет мистецтва стає нейтральним, невизначеним. Здається, що в цьому випадку соціологія мистецтва в змозі дати відповідь на засадниче питання «як це є». Це донедавна вважалося, що сам факт того, що хтось цікавиться мистецтвом матеріально, свідчить про його важливість у сучасному житті. Але ж немає нічого більш помилкового! Нині знаємо, що субмистецькі продукти так само добрі з погляду інтересу. У цій ситуації якість мистецького твору з поля зору повністю зникає, що легко можна помітити, коли читаєш різні думки на тему твору, думки, в яких його «поведінка» виявляє набагато більшу вартість, ніж сам твір. Долею мистецького твору можна так покерувати, що при мінімумі мистецьких якостей вдається досягнути максимум його популярності, розголосу і значення. Самі мистці можуть лише дивуватися, що твори низької вартості удостаються честі репрезентувати сучасне мистецтво. Незорієнтована або цілеспрямовано дезорієнтована публіка, її погляди не можуть тут бути достовірними, бо люди сучасної доби потребують того, чим їх живлять (належало би сказати: фарширують). Найпростіші концерти на замовлення, які від певного часу є предметом того, «що бажає собі пересічна людина», кишають від розрекламованих прохань, що стосуються споживання і так популярних творів (іншими словами, теперішнє споживання формує сучасна могутність на відчайдушних потребах того, що є на ринку, позаяк вже ці люди, що репрезентують мистецьку продукцію, зможуть у кожній суспільній формації переконали споживачів у їхніх потребах; ніколи дотепер споживач не був так презирливо потрактованим; споживач, поза всяким сумнівом, потрібен лише для того, щоби споживати...).

Усе це творить фатальну внутрішню форму підпорядкування духовних цінностей ринковим засадам; у країнах зі споживачки налаштованим апаратом споживання ринкові засади будуть модельовані приватними, матеріально зацікавленими мистецькими і субмистецькими витворами. В зінституціоналізованих країнах постає певного виду механічне відтворення попередніх згаданих економічних детермінант (цим пояснюється факт аналогічного і посередньо виробничого процесу споживання в країнах різних суспільних формацій). Ясна річ, що ідеальні моделі творення і сприйняття мистецтва стають щораз історичними, моделями на кшталт добрих бажань людей, які хочуть зберегти те, що, на їхню думку, це можна втримати, натомість вони вже не можуть претендувати на дотримання обов'язкових моделей. «Чи мистецтво занепадає?» — хтось запитає. У певному сенсі, мистецтво занепадо вже досить давно, вірогідно, в той час, коли зростаюча індустріалізація взяла в свої руки провадження мистецтва. Цю справу, мистецтво ще не є монополізоване, але в більшості своїх явищ підлягає вже не власним нормам, але нормам економічним, стисло кажучи — псевдоекономічним. Це можна пояснити таким чином, що мистецтво зацікавлює індустріальні потуги тільки до того моменту й до того місця, в якому виявляється ринкова вартість; поза тим обсягом воно перестає існувати, внаслідок чого його роль зводиться до ролі товару, про який знаємо, що може застаріти, зіпсуватися, зникнути і т. д. «Але ж мистецтво не знищується!» — вигукнемо. Саме тут проблема вимагає ближчого тлумачення: знищуються музейні твори, натомість цьому процесу підлягають твори, зроблені в сучасності. Щоразу в новій музиці міцніше явище витискання більш ранніх творів наступними, щось на зразок промислових витворів, про які можемо сказати, що вони тільки свого часу виявляли оптимум реальної та ринкової вартості. Певний вид сучасних творів надається єдино для повторення багатократності, натомість більшість вміщується в групу одноразових творів, що відіграють якусь роль тільки в тому часі, в якому вони фактично виконуються. Серед цієї більшості знову-таки значна частина постає на замовлення: конкретне і надумане, очевидне та уявне. Факт, що сучасний твір найчастіше постає не з внутрішньої креативної потреби людини, але ж викликаний ззовні (причому матеріальне зацікавлення обидвох сторін — продуктивної і посередницької — творить досить неприродний допінг до рівно ж швидкої як і поверхневої діяльності), свідчить для нас, що звіди виникає ота диспропорційна надвишка «завислих» у порожнечі творів; у такий спосіб новопосталі твори є безвартісні поза своїм єдиним і неповторним виходом назовні, бо вони не репрезентують тривалішої економічної вартості (це вже найважче!); ані також безпосередньої вартості, що може виявитися лише тоді, коли творець сконцентрований виключно на власне автентичному творенні мистецтва.

До цієї сфери неясностей належать проблеми, пов'язані з природним для музики поширенням меж — рівно ж уявних — впливу сприйняття, яке в крайніх випадках виявляється у визначенні для музики ролі плакату, що одноденно повідомляє про щось, що творцеві видається важливим під тиском суспільних ідей не у фундаментальному сенсі, тільки як найбільш зовнішньому. Основоположною властивістю музики є те, що вона не означає нічого іншого, крім самої себе: музика не може бути ні науковою тезою, ані переказом емоцій чи інформації, адже набагато легше буде звернутися до споживача, вливаючи на нього безпосередньо, а не за посередництвом музики. Цю тут приховувати: музика якнайменше надається до повчання та інформування, до стимулювання думки та рефлексії. Трактована як естетичний предмет, вона є прекрасною сама по собі й усіяє її «функціоналізування» є попросту спаскудженням музики для людей, які справді її потребують. Музика є безпоняттевою і як така не повинна нічого мати до дії з матеріалом і «мислями», що від неї не походять. У наш час, в добу комерційного трактування мистецтва, дещо існує у вигляді престижності, так званої значущої музики. Значуща музика примушує слухача визнавати те, що само по собі є неестетичним і неетичним (однаковою мірою це стосується

«політичної» музики, яку змушений визнати, якщо не хочи бути опозиціонером щодо неї, як і щодо «релігійної», яка за обов'язкової толерантності примушує слухача до схвалення); зауважимо, що неестетичною радше визнали нехиті до такої музики, ніж сам факт творення її композитором; ці приклади подаю з повною їх гостротою, позаяк тут формується засадниче непорозуміння, що міститься у сприйнятті музики як мистецтва: музика як пропаганда і музика як культ може багатьма сприйматися позитивно тому, що в нашому музеї твори такого типу не раз здобували триваліші місця.

Сучасний комерціалізм буде тому потрактовано творцем і слухачем не у сфері чисто естетичної дії, лиш у сфері підпорядкованих вартостей. У цій ситуації композитори не зацікавлені ні матеріально, ні престижно у справах, що лежать на серці «посередникам», вони стануть аутсайдерами (сьогодні вже немодне слово, але запитаймо, чому немодне: немодне тому, що нині майже всі творці носять окуви комерціалізму). Замикання музики в колі музики — тобто талановитої людини в колі дисципліни, в якій вона може висловити якнайбільше — суспільство визнає за втаємничену нехиті. Однак, нам постійно все ще трудно уявити собі автора як дрібного творця, у якого щось «замовляється». Бідний мистець, але також бідне й суспільство, яке його так принижує, диктуючи йому лише уприємнювання вільного часу, вимагаючи не творення мистецтва, а тільки заледве його постачання.

Тут виникає питання, в якій мірі правдиве досконале мистецтво може чинити опір усім тим натискам і бажанням, цьому всьому, що впливає на нього ззовні, і чому так небагато воно може протиставити. Ясна річ, що неможливо довше опиратись цим умовам, які творять сучасне існування мистця. Сучасний мистець як сучасна людина не зміг й не захотів би погодитись із екзистенцією Моцарта чи Шуберта. Ми вимагаємо від світу, щоби він акцентував діяльність у мистецтві як працю, як творення духовних надбань, які, щоправда, не підлягають жодній вимірній вартості, однак з плинном часу виявляють те, чим гордиться культура і суспільство. Сучасний композитор може не виокремлювати всі ці детермінанти, що його обмежують, які творять з нього пародію на вчорашнього мистця, проте мусить визнати своє положення як «остаточне», якщо й надалі хоче займатися мистецтвом. Знаємо, що свого часу кожен твір був новим твором; тут додамо, що розуміння традиції крізь призму цілісних понять є, щоправда, вигідним, але фальшивим. Бетговен ніколи не буде для сучасного композитора класиком, завжди залишиться Бетговеном, мистцем, що творив наперекір усьому, мистцем а tout prix (за будь-яку ціну, з фр.), мистцем, який був для себе самого першою й останньою інстанцією. Сучасний мистець досконало знає, що він сам також творить традицію! Також йому відомо, що попередня традиція не надто йому придається, що сучасне мистецтво, розглянуте з погляду традиції, може видатися завжди з д е ф о р м о в а н и м, бо жоден прискіпливий творець не визнає себе деформатором. Кожне нове мистецтво заслуговує на повагу, бо вміщує в себе достатньо інтенсивне зерно, щоб діяти не тільки вшир, але й уздовж — тобто в майбутнє. Сучасний мистець також знає, що автентична творчість виростає не тільки на досвіді, здобутому іншими, але й на досвіді, виявленому сучасністю. Він знає, що тут все залежить від інтенсивності, з якою він переживає свій власний час, з якою вивчає можливості доби, в якій йому дано жити. Усілякі відхилення до великих зразків є не тільки мегаломанськими, але й безпідставними. Якщо ж, скажімо, нині не «ті» часи, то й музика мусить бути іншою. Тут важко детальніше окреслити назву, однак легко помітити, що більшість так званої сучасної музики з усією впевненістю «не відповідає» нашим теперішнім можливостям, засобам, які є під боком, а до яких ніхто не звертається, бо вони ще не мають свого комерційно-споживачького дієвого чинника. Ще далі: сучасний композитор розуміє, що аби щось здійснити, потрібно цілу традицію і всі мости, що еднають нас із нею, визнати як так само негативні, як негативними є згадані усілякі аберації й нарощення з погляду традиції. (Попередня музика — це: недодекафонічна, несерійна, непунтилістична, несопоришна, неалеторична, неколажна, а відтак дуже недосконала, немічна; допіру такий погляд сучасного композитора на все це, що застосовано дотепер, може йому дозволити охопити ті сфери нової музики, які виростають поза сучасністю, вирозуміло дилетантські і дають можливість не лише мистцеві, але й слухачеві піднятися до інших естетичних рівнів, якщо в майбутньому ще щось буде говорено про естетику.)

Місце музики в сучасному світі окреслене зовнішніми детермінантами, внутрішня діяльність значною мірою є унеможливлена внаслідок неузгодження щодо істоти самого музичного мистецтва. Допоки музика у своєму перцепційному підході буде роздвоєною між двома секторами — естетичним і розважальним, мистецьким і субмистецьким, ідеальним і матеріальним, правдивим і сфальшованим уявними потребами, — доти ця проблема залишиться двозначною. Властиво, належало би почати опис розміщення музики — від делімітації самої музики. Відмежування музики як мистецтва «чогось більшого», ніж мистецтво спричинило б, можливо, до зрозуміння самого положення музики на мережі соціологічних залежностей, дозволило би також, мабуть, зберегти ті її вартості, до яких ми змогли призвичаїтися (чи варто було призвичаюватись до певних вартостей?) — це питання може поставити кожен, хто сумнівається у вартості самої вартості, а таких в міру дегуманізації життя буде щораз більше). Зрозуміло, що всілякі замінні мистецькі форми можуть конкурувати з музикою як мистецтвом то певніше, що менш обмежується вона від усіляких субкультурних проявів мистецтва. У цій ситуації заклики про чисте мистецтво не можуть бути трактовані як абсурд, бо це тільки нагадування про право екзистенції музики як мис-

тецтва! У наш час перебуваємо в дуже небезпечному пункті специфічного роздвоєння мистецтва на вживане мистецтво і мистецтво безужиткове, вживане і без застосування. Глибше пізнаючи сутність музичного мистецтва, легко робимо висновок, що найбільшу вартість мають ті твори, які не відкриваються безпосередньо в часі їх постановки, а які мають здатність — дуже цінну — проникнення крізь час, залишаючи по собі глибші сліди. Твори найвищої мистецької якості, вимірені споживацьким підходом, не становлять жодної вартості, доки самі не стануть споживчим матеріалом. З цим, однак, набагато трудніше в музиці, ніж в інших видах мистецтва (картина чи скульптура з плином часу набувають вартості, водночас музику кожна епоха — прикладом є доля музики Баха чи Айвза — мусить відкрити для себе).

Сучасне споживацьке суспільство не може ставитись до мистецтва з достатнім пієтизмом, адже мистецтво не становить для нього тієї первинної вартості, що робить можливим піднесення понад найзвичніші потреби духовного життя. Зрозуміло, що духовне життя людини залежне від її стосунку до всіх тих культурних вартостей, що лежать у засягу його здатності сприйняття. Сучасна людина не налаштована на відбір мистецтва як мистецтва: мистецтво починає перебирати на себе інші функції, у крайніх випадках стаючи зазедве естетичним орнаментом для всього того, з чим людина стикається щоденно (зменшене до естетичного упакування вмісту, який не мусить бути естетичним). Типовий приклад маємо в ділянці мистецтва, яка найбільше нагадує нам місце і стан сучасного мистецтва: маю на увазі урбаністику — у найдрібніших деталях вона могла би бути продуманою найбільш естетично, але в цілості завжди буде витвором (випадковим) тисячі відірваних дій, випадкових і негармонійних. Сучасне мистецтво, розглянуте крізь призму мистця, що його творить, виявляє себе як некорисний хаос явищ, які в деталях є, можливо, мистецькими у цілості, однак творять образ, що позбавлений будь-якого стилю. Власне, сусідство музейних та актуальних вартостей, їх змішування і переоцінка витворюють у мистця почуття конкретної загубленості, а в крайніх випадках могли навіть провадити до резигнації діяльності у ділянці мистецтва, бо чи можна і чи варто будувати прекрасні конструкції у такому несимпатичному оточенні? Це створює засадниче небажання мистців до конформізму зі світом перемішаних вартостей, деколи відверто скероване на нищення того, що в мистецтві ще можна зберегти.

*Переклад із польської Володимира ГРАБОВСЬКОГО*