

## **Стронько Б. Ю.**

<https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського (Київ, Україна);  
stronkob@gmail.com

## **АНТИРЕЦЕПТ ЯК СКЛАДОВА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ**

Розглянуто найбільш творчий момент музичної творчості – знайдення принципово нової складової музичного твору. Виявлено, що відомі методи композиторської творчості потребують для свого виникнення певного розмежування творчої свідомості з попередніми рецептами створення музики. Виявлено відповідну настанову свідомості, яку названо антирецептом. Проаналізовано парадокси, пов'язані із цим явищем, його еволюційні витoki, визнано принципову неможливість кінцевої алгоритмізації кративності, що суперечило би природі творчості як такій.

**Ключові слова:** антирецепт; композиторська творчість; еволюція музичного мислення.

**Постановка проблеми у загальному вигляді...** Проблема творчості є постійно актуальною для мистецтвознавства, для музикознавства – зокрема. Для персоналістично акцентованої новоєвропейської культури також є важливими інноваційний та особистісний аспекти творчості, що засновані на відчутті неповторності особистості, унікальності стилів, трендів, культурно-історичних формацій. Культура заснована як на використанні вже існуючого доробку, так, з іншого боку, й на індивідуальному внеску творчої особистості. Тому залишаються важливими питання про фактори, що роблять музичний текст сутнісно авторським та творчим.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми.** Існують різні погляди на природу творчості та методи її розвитку, включно з евристичними, які розкривають:

- 1) природу творчості як створення якісного нового;
- 2) психологію творчості;
- 3) методику творчості та розвитку креативності;
- 4) розвиток творчості штучного інтелекту, включно із нейромережами.

Перший напрямок представлений літературою переважно філософського напрямку – від Платона до сучасних філософів, музикознавців, культурологів. Спектр думок тут розподіляється від ролі митця як ретранслятора вже існуючих сутностей Вищого світу (Платон) [15, 61] до здатності людини ледь не до «створення з нічого» (М. А. Бердяєв) [7, 368]. Влучне та глибоке зауваження про відмінність двох різних типів творчості зробив Іммануїл Кант: «Винайти будь-що – це зовсім інше, ніж відкрити, адже те, що відкривають, передбачається вже існуючим досі, але невідомим, наприклад Америка до Колумба; але те що винаходять, наприклад, порох, не було відомо нікому до майстра, який його зробив» [13, 466].

Додатковою лінією тут є місце творчих інновацій у соціумі [26]. Від марксистських теорій обумовленості художньої надбудови економічним базисом (напр., А.І. Муха вважав музичні твори продуктом виробництва, проте – нетоварного [18, 73–75]) до музичної соціології Теодора Адорно, чие бачення позиціонування митця щодо суспільства є багатостороннім – від обслуговування розповсюджених смаків до негативно-діалектичного ставлення до них [2]. Серед сучасних дослідників американаець Джейсон Тойнбі [29] розглядає тонкі співвідношення взаємозв'язків внутрішнього світу творчої особистості з її ж діалогом із суспільством, художнім світом.

Другий напрямок – психологічний. Тут аналізуються як специфічні здібності творчої людини [11, 306–311; 20, 164–168], так і психічні стимули [9, 40–86]. Щодо здібностей та здатностей є як біхевіористичний напрямок, що акцентує метод спроб та помилок (Г. Спенсер, А. Бен, Е. Торндайк [11, 295]), так і теорія гештальт-психології. Остання створена В. Келлером, К. Кафкою, М. Вертгеймером, К. Дункером. У її основі теза про появу якісно нового (цілісного) образу, «гештальту» в акті творіння [11, 294].

Вюрцбурзька інтроспективна школа (О. Кюльпе, А. Майер, І. Орт, Н. Ах, К. Бюллер, К. Тейлор) розрізняє обумовлюючі (детермінуючі) тенденції та уявлення мети як складові творчого процесу; Отто Зельц, окрім здатності творчого розуму до комбінування ідей, зважає й на фактор антиципації – передбачення [11, 290]. Асоціативна теорія творчості спирається на тезу «нові ідеї – це комбінації старих» (Дж. Мілль, А. Бен, Г. Спенсер, В. Вундт, Е. Торндайк) [11, 289]. Цікавою є ідея Артура Кестлера про бісоціацію – здатність до поєднання фрагментів, які раніше між собою не поєднувались [11, 291; 25].

Психічні стимули до творчості також різноманітні – від сексуально-невротичних (З. Фрейд, К. Г. Юнг, А. Адлер), наркотичних (Д. Лапп, Коллінз, Т. Норландер) імпульсів, розладів психіки (С. Бриггс, Г. Айзенман) до високих гуманістичних мотивів самореалізації, компенсації життєвого неблагополуччя, служіння суспільству (А. Маслоу, Е. Фромм) [24, 26].

Третій напрямок включає літературу з евристики, ТРІЗ'у і розвивається інтенсивно [3; 4; 5; 8; 12; 14; 16; 17; 19; 21]. Однак вона зорієнтована більшою мірою на наукові винаходи і не знайшла широкого вжитку у художньому світі.

Особливо новим є четвертий напрям, що переносить творчість за межі людської психіки у сферу передових інформаційних технологій. Творчі результати їхнього використання можна прослухати та передивитися на сайтах. Але поки що це більшою мірою царина цікавих експериментів, ніж загальнозначущих художніх звершень [27; 28].

Згадану літературу, вкрай різнобічну, об'єднує докорінне уявлення про *обумовленість* творчості – містичну, історичну, психологічну, алгоритмічну тощо. Зумовленість справді наявна в актах творчості, оскільки вони пов'язані із закономірностями буття. Проте наявність такої літератури не призвела до появи нечуваного творчого прориву у музиці та інших мистецтвах. Отже, додаткового осмислення потребують вирішальні аспекти проблеми, а саме:

– протиріччя між великою кількістю творчих методів та єдиною природою творчості;

– наявністю досить чітко окреслених алгоритмів всередині кожного з цих методів і непідвладності виникнення якісно нового жодним алгоритмам, інакше нове було б відоме заздалегідь і перестало би бути новим;

– суперечливим статусом іноваційності у сучасній культурі – адже вона водночас є й протилежністю до інерції мислення, і інерційно заданою константою сучасного творчого мислення.

Згадані протиріччя великою мірою усвідомлює Я. А. Пономарьов: «Необхідно визнати, що за самою сутністю справи будь-яке рішення справді творчої проблеми завжди виходить за межі логіки. Однак, як тільки це рішення отримане, воно, звичайно, може при певних умовах бути логічно осмисленим. На підставі такої логіки ті завдання, які до цього були творчими, перестають бути такими, вони стають завданнями логічними. Це і створює одне з необхідних умов розвитку творчих можливостей. Спираючись на досягнення логіки, сфера творчості переміщується і знову виявляється за межами можливостей логіки»<sup>1</sup> [19, 290]. Подібний підхід стосовно обмеженої можливості зведення композиторської творчості та алгоритмів висловлює М. Арановський [6]. Згаданий український дослідник А. І. Муха висловлював цікаву думку про *абстракцію музичного твору*, яку слуховий та аналітичний досвід композитора робить дедалі більш розмитою, але саме ця непевність дає збільшення можливостей для створення нового як заповнення концептуальних пробілів [18, 172].

Метою статті є відокремлення вже виявлених методів творчості від деякої частки антиметодичності, що присутня у появі якісно нового творчого доробку.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Проблема пошуку нових шляхів творчості полягає у різному статусі методів у науці та мистецтві. У першому випадку певний метод дослідження зберігає повну дієвість й надалі, причому безособово; у художньому світі ж творчі методи більшою мірою потребують оновлення і спираються на певну автономію творчої волі особистості, навіть у межах загального стилю. Отже, якщо метою наукового методу є істинність і постійність результатів його використання, то щодо художнього методу пріоритетним є відтворення вже існуючого стилю/жанру чи створення нового. Творча складова художнього методу полягає саме у постанні ще не бувалою раніше. Тому існує невіправна методологічна антиномія між наявністю методів творчості та проблемністю гарантованого отримання якісно нових методів творчості. Отже, методика, використана у цій статті, спирається на порівняльно-історичний підхід щодо музичних стилів як творчих методів. Таким чином розглянуто:

- вектори ускладнення музичних засобів у ХХ столітті, стандартизації складу оркестру у XVIII–XIX століттях;
- протилежні вектори у тих самих галузях;
- трансформації методів подолання інерції тонального, а потім – й атонального у модерній музиці.

Крім того, згадано й корінне поняття теорії інформації, згідно якої інформація – це внесення нового, «міра дивності», за К. Шенноном, що підходить до проблематики творчої новизни у музиці [10, 150–152].

Головною методологічною засадою статті, однак, є принципове обмеження сфери дії методів у музиці вже визначеними результатами – стилями та творами. На попередній стадії – стадії творчої невизначеності – продуктивним є саме тимчасове, часткове, проте ефективне відсторонення творчої особистості від вже наявних методів, що й вносить зазначену раніше «міру дивності». Таку установку креативної свідомості позначено поняттям «антирецепт».

Існують різні рівні авторства в музиці: авторство творів, тем, прийомів, нарешті, авторство ідей і навіть естетичних концепцій. Шлях до «авторства ідей» визначити надзвичайно важко, інакше він би став масово торованим.

<sup>1</sup> Переклад з російської наш – Б. С.

Вивчення закономірностей творчості, принципів, на яких побудовано вдалі твори мистецтва, є одним з улюблених напрямів музикознавства. Наука, за визначенням, прагне виявляти закономірності, взаємну обумовленість факторів. Проте сам вираз «закономірності творчості» містить внутрішню суперечливість.

Для мистецтвознавства є цілком природним пошук факторів, які обумовлюють високу якість твору. В ідеалі мало б бути так: мистецтвознавець (у цьому разі – музикознавець) з'ясовує причини, що роблять певний музичний твір шедевром: струнка композиція, яскравий тематизм, напружена драматургія, семантична значущість, соціальне, філософське звучання, майстерність, новизна. І справді, ці фактори роблять твір професійно переконливим та привабливим для слухача. Наступним композиторам ніби достатньо засвоїти цей, виявлений теоретиком, алгоритм, щоб створювати шедевр за шедевром, причому *гарантовано*. Подальших успіхів у створенні небуденних творів досягали б уже комп'ютери. Адже рецепт виготовлення шедеврів визначено й надано. Чому ж такого не відбувається?

Тому що *створення* не дорівнює *відтворенню*. Рецепт дає змогу відтворити, повторити вдалу знахідку (як, наприклад, у кулінарії). Але наслідком буде приготування того ж самого блюда (або, за аналогією, такого ж витвору культури, фактично – копії). *Створення нового* якісно ширше, ніж перенесення відомого алгоритму у нові умови. Це відомо. Проте, за своєю природою наука, включно з музикознавством, вивчає *те, що вже є*<sup>1</sup>. Вивчення того, чого ще немає і, до того ж, не визначеного вже наявним у повному обсязі, виходить поза межі традиційних наукових методів.

Мистецька творчість також спирається на вже наявні досягнення, проте, є чимось більшим, ніж закономірним (отже, цілком прогнозованим) розвитком попереднього. Це не означає, що закономірностей у розвитку мистецтва нема взагалі: адже виявлено тенденції до оновлення музичної мови, її ускладнення, розширення та удосконалення інструментарію, залучення дедалі більшої кількості національних традицій до мейнстріму, що постав з новоєвропейської музики; до дедалі детальнішої фіксації елементів композиторського задуму. Водночас не завжди можна вважати певні спрямування розвитку музики абсолютними, заданими назавжди.

Наприклад, тенденція до стандартизації складу оркестру у XVIII–XIX століттях змінилася на прагнення до індивідуальних, особливих складів оркестру у ряді визначних творів XX століття («Симфонія псалмів» І. Стравінського, партитури А. Веберна, Е. Вареза, П. Булеза та ін.) [1, 33–44]. Ускладнення музичних засобів, особливо у межах авангардної музики, з 1960-х років доповнюється суттєвим спрощенням у таких напрямках, як мінімалізм, репетитивна музика, неоромантизм. Спрямування зусиль до детальнішої фіксації елементів композиторського задуму доповнюється алеаторичною непевністю, принциповою варіативністю порядку виконання частин творів, типів динаміки, артикуляції (П. Булез, фортепіанна Соната № 3), (Штокгаузен, Klavierstück XI).

Отже, принаймні почасти, закономірності у розвитку музики є локальними. Вони гнучко реагують на зміни історичних, соціальних, технологічних, навіть особистих чинників.

---

<sup>1</sup> За винятком футурології. Проте й прогностичні функції науки засновані, фактично, на екстраполяції вже відомих факторів та векторів розвитку на майбутнє. Однак передбачення футурологів є дуже непевними. Див.: Назаретян А. П. Нелинейное будущее Мегаисторические, синергетические и культурно-психологические предпосылки глобального прогнозирования. Москва, 2013. 437 с.

Тому вираз «механізми новаторства» має лише часткову, небезумовну слухність. Він позначає вже виявлені вектори пошуку нового. Тобто, тут більшою мірою можливі нові знахідки, ніж нові напрями їх знаходження. Це рівень тактики, але не стратегії творчості. Стратегічно інноваційна творчість, на відміну від тактично інноваційної, знаходить нове там, де його інші не бачать.

У зв'язку з цим філософ М.А. Бердяєв дещо перебільшував здатність людини творити «з нічого» [7, 368]. Творення *ex nihilo* у буквальному та повному сенсі може бути прерогативою лише Бога-Творця авраамічних релігій (та схожих на них). Для людини-творця принцип *ex nihilo* звучується: в основі – відносно «ніщо», «ніщо-з-вже-наявного». Воно вказує на здатність людини перенастроювати себе, оновлювати своє відчуття світу, а, отже – й думки.

Залишивши осторонь релігійно-метафізичні обґрунтування цієї властивості людини, тут просто констатуємо її як опорний феномен. У частини людей – найбільш творчої частини – є потяг до подолання інерції буття, прагнення до уникання торованих суспільством шляхів. Теорія еволюції пояснює здатність живих істот адаптуватись до вже існуючого [10, 97–146]. Натомість творчість за визначенням виходить за межі пристосування до наявного. З огляду на розмежування понять «створення» та «творчість», останнє з них вказує на принципову новизну, певну частку незапрограмованості існуючими традиціями та тенденціями. Ця частка й є тим, чим відрізняється творчість від простого створення (бо останнє може протікати у руслі вже відомого, усталеного, як майстрування меблів по стандартних зразках). Якщо для людини є природним сприймати перебіг подій у ракурсі продовження попереднього у наступному, то креативно налаштовані особистості здатні до бачення теперішнього й у протилежному ракурсі, сприймаючи минуле й теперішнє як плацдарм для втілення майбутнього (див. ідею «музики майбутнього» у Р. Вагнера). Те, що у першому ракурсі виглядає як *даності*, у другому сприймається як *можливості для перетворення*.

Залежність людини, як й її творчості, від багатьох факторів – природних, соціальних, мистецьких тенденцій та традицій – безсумнівна. Проте залишається два питання: 1) наскільки ці залежності є тотальними? 2) чи різноманіття цих залежностей робить творчу людину більш вразливою, чи якраз й створюють для неї можливість вибору?

Незважаючи на багатоманітність впливів, ми часто знаходимось у ситуації вибору. Наприклад, ми вирішуємо, яким імпульсам надати перевагу у наступного вчинку: внутрішнім чи зовнішнім (суспільним), емоціям чи розуму і т. д. Отже, багатомірність факторів життя людини та її світосприйняття є підґрунтям для певної невизначеності і навіть свободи. Відомі вади такого становища: невпевненість, як просуватись далі; коливання; необхідність гостро усвідомлювати певну проблему. Наявність чіткого пріоритету чи алгоритму дії часто є перевагою.

В музичній творчості також зручно спиратись на засвоєні техніки і засоби, керуватись відомими смаками певних верств суспільства – широких чи вузьких, «елітарних». Незважаючи на це, знаходяться митці, яким такої надійної опори недостатньо. Бетховену публіка закидала «надмірну», як на смаки тих часів, тривалість його Третьої симфонії. У відповідь він пообіцяв створити ще довшу. Що й було здійснено у Симфонії № 9. Можна навести інші, численні приклади з творчих біографій – від Монтеверді до авангардистів.

Отже, на противагу, точніше – на доповнення до зрозумілого, соціально та біологічно виправданого інстинкту пристосування до оточуючого середовища, існує і

схильність до вольового зламу інерції. Це ставить питання про сутність, причини та переваги цього явища. Можливість пояснення підказує теорія інформації К. Шеннона у викладі відомого біолога Річарда Докінза: «Визначення слова «інформація» як спеціального терміна вперше дав американський інженер Клод Шеннон в 1948 році ... Шеннон прагнув знайти математичний спосіб передати ідею, що будь-яке повідомлення можна розбити на інформацію, надмірність (яку можна – і економічно вигідно – виключати з повідомлення, тому що одержувач може при бажанні її відновити) і шуми (просто випадкова нісенітниця) ... Шеннон хотів якось передати цей сенс кількості інформації як «міру дивовижності». Він пов'язаний з іншим змістом (як «те, що не продубльовано в інших частинах повідомлення»), тому що повтори втрачають свою здатність дивувати» [10, 157].

Ми наводимо шеннонівські, в оригіналі математично сформульовані, визначення інформації та надмірності у інтерпретації Докінза з огляду корисності такого наближення до реалій безпосереднього переживання, важливого й для мистецтва.

З наведеного випливає, що принципова новизна найбільш інформативна. У мистецькому творі вона є певним викликом інерції сприйняття. Тим самим вона незручна, але її цінність полягає в активізації сприйняття. Новизна у музичному творі дає шанс слухачеві відкрити нові можливості у собі, своїй свідомості, своєму мисленні. Проте не всякий слухач до цього прагне. Тому за чисельністю переважають композиції, налаштовані скоріше на інформаційну надмірність – тобто, на відомі «рецепти успіху», засвоєні засоби, прийоми, повтори. Натомість потреба у мистецтві не зводиться до потреби у новизні. Сенс останньої, на нашу думку, полягає у мобілізації дуже цінної здатності людини – гнучко реагувати на позови реальності, знаходити нові вирішення там, де вже не допомагають старі. Саме ці властивості зробили людину вищою за тварин, чия поведінка значно більше запрограмована інстинктами. Отже, креативні люди вміють не тільки користуватись наявними рецептами, не тільки видозмінювати їх на потребу дня, а й знаходити нові. Проте задля цього бажано долати задану ними інерцію за допомогою антирецептів.

У статті *антирецептом* названо *установку творчої свідомості на виявлення умовності й недостатності вже усталених технік створення, зокрема, музики, її суспільно визнаних естетичних рамок, особливостей її виконання та сприйняття*. Відповідно, до *рецептів* тут прирівнюються щойно згадані інерційні настанови. Вони, безумовно, є корисними з огляду на потребу людини у зручному, звичному середовищі, частиною якого у соціумі є й твори мистецтва. Засвоєння таких рецептів-традицій необхідно і для повноцінної креативності творців – як фактор їхнього професіоналізму, історичної вкоріненості, можливості контакту із суспільством, хоча б і проблематичного контакту.

Водночас історія час від часу висуває нові *виклики* (за А. Тойнбі [23, 115–136]), і наявність особистостей, здатних прокладати нові шляхи, підвищує шанси на нові вирішення цих викликів. Новатори створюють нові настанови, але сама спроможність стати новатором рецептам не підлягає. На це й вказує наше поняття *антирецепт*, яким би відносним воно не було.

Взаємовідносини понять «новизна», «традиція», «антирецепт» є складними і, часом, парадоксальними.

Перший парадокс антирецептів в музиці полягає у перетворенні антирецепту на новий рецепт. Те, що порушувало попередні правила, технології створення музики, може стати підґрунтям для нової техніки. Прикладом такого може бути атональність

у її додекафонній формі. А. Шенберг у творах т. зв. «періоду вільної атональності» вживав цю атональність як антирецепт щодо інерції тонального мислення. На наступному етапі дванадцятитоновна техніка, як ефективний засіб подолання тональності, стає черговим рецептом музичного мислення; статус антирецепту вона має тільки щодо тональності. На цьому процес не закінчено. Деякі учні – послідовники Шенберга долають тотальність додекафонного рецепту, сполучуючи його з вкрапленнями тонального, ладового мислення (напр., А. Берг у опері «Воцтек», Концерти для скрипки з оркестром; Е. Кшенек у опері «Джонні награє»). Більш радикальний крок здійснив А. Веберн: принципи додекафонії та серійності він доповнив остаточним подоланням інерції традиційного голосоведення. Притаманна його пізнім творам «розкиданість» звуків та співзвуч по регістрах та тембрах з частими паузами є антирецептом щодо звичної фактури. Пізніше це стало основою «рецепту» музичного пуантилізму.

Збереження стилістичної цілісності твору, однак, залишилося у силі. Однак післявоєнний авангард<sup>1</sup> почав експерименти із «зіткненнями» стилів у межах твору (Симфонія Л. Беріо (1968), «Гімни» К. Штокгаузена, симфонія № 1 А. Шнітке, симфонія № 9 Б. Буєвського). Пізніше це було осмислено як полістилістика (формулювання А. Шнітке).

Другий парадокс полягає у соціальній площині: якщо спочатку певний антирецепт був ознакою нонконформізму, то після визнання відповідної постаті/техніки такий спосіб мислення стає алгоритмом для соціального просування – адже у певних верствах суспільства є попит на новаторство. Уже І. Стравінський відзначив схильність С. Дягілева до «до модернізму за будь-яку ціну» [22, 339]. Престижність новизни неторованих шляхів перетворила й новаторство на черговий рецепт та фактор традиційної інерції мислення – у разі, коли автор має скоріше соціально-пристосувальську потребу у новаціях, ніж особистісну, буттєву.

Мистецтво існує не тільки заради інновацій, отже, автори не зобов'язані бути неодмінно новаторами. Удосконалення існуючих технік, жанрів, форм також бажане. Закиди в епігонстві, що лунали на адресу, наприклад, П. Чайковського та Й. Брамса, як і уявлення другої половини XVIII століття про «старомодність» творів Й.С. Баха, яскраво свідчать про те, що ані радикальна новизна музичного мислення, ані її відсутність, ані проміжний стан не є самодостатніми запоруками творчого успіху та вагомого внеску у мистецтво. Істотно більшу вагу має внутрішня незалежність митця як від сталої традиції, так й від нових форм. Причому під незалежністю тут мається на увазі не відкидання, а режим вільного діалогу.

Сучасна постмодерністська ситуація надзвичайно сприятлива для свободи творчості. Ідея діалогу стилів, часів, поглядів на світ, гіпертексту як системи текстів дає змогу не зводити питання новизни до безперервного технологічного ускладнення й перманентного відриву від попередніх форм музичного мислення. Практика ХХ століття показала, що новим може бути й відношення до відомого стилю – як у неофольклоризмі, неокласицизмі, небароко і т. д. Тим зручніше уявляти та позиціонувати «концептуально чистий» авангард як пріоритетний тренд новизни. Проте у сучасному світі й він є лише однією з вже традиційних парадигм мислення.

Універсального рецепту стратегічного оновлення музичного мистецтва принципово немає. Але до нього наближає саме усвідомлення певних умовностей як рецептів, які лише здавалися безумовними константами сьогодення. Зазначені понят-

<sup>1</sup> Дещо випереджений Ч. Айвзом та зазначеними особливостями творів А. Берга та Е. Кшенека.

тя *антирецепту* та *парадокси його перетворення у черговий технологічний та соціальний рецепт* мають за мету саме таке усвідомлення.

#### **Висновки.**

1. Вивчення факторів, що сприяють якості художнього твору, корисне з боку осягнення його технічних, структурних, естетичних, соціологічних аспектів. Проте, суто творча складова такого успіху залишається не охопленою дослідженням. Адже творчість – це не використання вже готових рецептів, а створення нових на основі незалежності від попередніх настанов.

2. До рецептів прирівнюються згадувані інерційні настанови. Вони корисні з огляду на потребу людини у зручному, звичному середовищі, частиною якого у соціумі є її твори мистецтва. Засвоєння таких рецептів-традицій необхідно і для повноцінної креативності творців – як фактор їхнього професіоналізму, історичної вкоріненості можливості контакту із суспільством

3. Антирецептом у статті названо установку творчої свідомості на виявлення умовності й недостатності вже усталених технік створення, зокрема, музики, її суспільно визнаних естетичних рамок, особливостей її виконання та сприйняття.

4. Перший парадокс антирецептів в музиці полягає у перетворенні антирецепту на новий рецепт. Пізніше його долають наступні креативні постаті.

5. Другий парадокс полягає у соціальній площині: якщо спочатку певний антирецепт був ознакою нонконформізму, то після визнання відповідної постаті/техніки такий спосіб мислення стає алгоритмом для соціального пристосування.

6. Ані радикальна новизна музичного мислення, ані її відсутність, ані проміжний стан не є самодостатніми рецептами творчого успіху та вагомим внеском у мистецтво. Істотно більшу вагу має внутрішня незалежність митця як від сталої традиції, так й від нових форм. Причому під незалежністю тут мається на увазі не відкидання, а режим вільного діалогу.

**Перспективи подальших досліджень** означеної проблеми вбачаємо в уточненні а) ситуацій інерції художнього мислення, яка виникає на певних етапах розвитку стилю, жанру, техніки; б) шляхів виявлення конкретних інформаційних надмірностей у таких ситуаціях, що потребують стрибка творчої уяви за типом анти рецепту.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ**

1. Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура. Ленинград : Музыка, 1981. 196 с.
2. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. Москва,; СПб. : Университетская книга, 1998. 445 с.
3. Альтшуллер Г. С. Алгоритм решения изобретательских задач (АРИЗ-85В) : [Метод. разработки для слушателей семинара “Методы решения науч.-техн. задач]. Ленинград : Ленингр. металл. з-д, 1985. 123 с.
4. Альтшуллер Г. С., Шапиро Р. Б. О психологии изобретательского творчества // Вопросы психологии. 1956. №6. С. 37–49.
5. Антонов А. В. Психология изобретательского творчества. Київ : Вища школа, 1978. 176 с.
6. Арановский М. Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания. Москва, 1975. С. 127–141.
7. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Москва : Правда, 1989. 608 с.
8. Буш Г. Я. Основы эвристики для изобретателей. Ч. I–II. Рига : Знание, 1977. 95 с.
9. Галин А. Л. Психологические особенности творческого поведения. Новосибирск : НСП, 2001. 228 с.



10. Докинз Р. Капеллан дьявола. Размышления о надежде, лжи, науке и любви / [пер. П. Петрова]. Москва : АСТ CORPUS, 2013. 416 с.
11. Дуткевич Т. В. Загальна психологія. Теоретичний курс: навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2016. 388 с.
12. Калошина И. П. Структура и механизмы творческой деятельности. Москва : Изд-во МГУ, 1983. 168 с.
13. Кант И. Сочинения : в 6 т. Москва : Мысль, 1966. Т. 6. 1966. 743 с.
14. Коваленко А. Б. Психологія розуміння творчих задач / Коваленко А. Б. Київ, : Либідь, 1994. 116 с.
15. Лосев А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона. Москва : Мысль, 1990. С. 3–63.
16. Матюшкин А. М. Проблемные ситуации в мышлении и обучении. Москва,- Воронеж : НПО «МОДЭК», 1999. 480 с.
17. Михелькевич В. Н., Радомский В. М. Основы научно-технического творчества. Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. 320 с.
18. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. Київ : Муз. Україна, 1979. 269 с.
19. Пономарев Я. А. Психология творчества. Москва : Наука, 1976, – 302 с.
20. Роджерс Н. Творчество как усиление себя // Вопросы психологии. 1990. №1. С. 164–168.
21. Роменець В. А. Психологія творчості. Київ : Либідь, 2001. 288 с.
22. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Москва : Композитор, 2005. 464 с.
23. Тойнби А. Дж. Постигание истории / [пер. с англ. Е. Д. Жаркова. Москва : Айрис-пресс, 2010. 640 с.
24. Фромм Е. Революція надії // Сучасна зарубіжна соціальна філософія: хрестоматія / [упоряд. В. Лях ; пер. С. Кошарний та ін.]. Київ, 1996. С. 135–192.
25. Koestler A. The Act of Creation. New York : Penguin Books, 1964. –38 p.
26. The Five Major Theories of Creativity. Access mode: <http://www.ripperdesignandmultimedia.com/2013/03/26/the-five-major-theories-of-creativity/>
27. Алгоритми творчості: чи може комп'ютер створити витвір мистецтва? URL: <http://xn--mlai6ai.xn--j1amh/algorithmi-tvorchostr%D1%96-chi-moje-komputer-stvoritiv%D1%96r-mistectva/>
28. Make music and art using machine program [Electronic resource]. Access mode: <https://magenta.tensorflow.org/>
29. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction [Electronic resource]. Access mode: <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781136514739/chapters/10.4324%2F9780203149454-23>

## REFERENCES

1. Agafonnikov, N. (1981), Simfonicheskaya partitura [Symphonic score]. Leningrad: Muzyika, pp. 33–44 [in Russian].
2. Adorno, T. W. Izbrannoe. Sotsiologiya muzyiki [Selected works. Sociology of music. Moscow, Saint Petersburg [in Russian].
3. Altshuller, G. S. (1985), Algoritm resheniya izobretatelskih zadach (ARIZ-85V). Metod. razrabotki dlya slushateley seminar "Metodyi resheniya nauch.-tehn. zadach" [Algorithm for solving inventive problems (ARIZ-85B). Method. development for listeners of the seminar "Methods of solving scientific and technical tasks"]. Leningrad: Leningr. Metallich. Z-d. [in Russian].
4. Altshuller, G. S. and Shapiro, R. B. (1956), O psihologii izobretatelskogo tvorchestva [On the psychology of inventive creativity]. Voprosyi psihologii [Problems of Psychology]. 6, pp. 37–49. [in Russian].

5. Antonov, A. V. Psihologiya izobretatelskogo tvorchestva [Psychology of inventive creativity]. (1978), Kiev: Vischa shkola. [in Russian].
6. Aranovskiy, M. (1975), Opyit postroeniya modeli tvorcheskogo protsessa kompozitora [Experience of building a model of the composer's creative process]. Metodologicheskie problemyi sovremennogo iskusstvovznaniya [Methodological problems of modern art history]. pp. 127–141 [in Russian].
7. Berdyaev, N. A. Filosofiya svobodyi. Smyisl tvorchestva. [Philosophy of freedom. Sense of creativity] (1989), Moscow: Pravda, pp. 368 [in Russian].
8. Bush G. Ya. (1977), Osnovyi evristiki dlya izobretateley [The basis of heuristics for inventors]. Chch. I–II. Riga: Znanie [in Russian].
9. Galin, A. L. (comp.) (1986), Psihologiya tvorchestva: Metodicheskie rekomendatsii [Psychology of creativity: Methodological recommendations]. Vyip. 1. Novosibirsk [in Russian].
10. Dawkins, R. (2003), A Devil's chaplain. Reflections on hope, lies, science and love. (Russ. ed. R. Dokinz (2013). Kapellan dyavola. Razmyishleniya o nadezhde, lzhi, nauke i lyubvi, transl. P. Petrova. Moscow: AST: CORPUS, 416 pp. [in Russian]).
11. Dutkevych, T. V. (2016), Zagal'na psy'xologiya. Teorety'chny'j kurs. navch. posib. [General Psychology. Theoretical course. tutor manual] Ky'iv: Centr uchbovoyi literatury [in Ukrainian].
12. Kaloshina, I. P. (1983), Struktura i mehanizmyi tvorcheskoy deyatelnosti [Structure and mechanisms of creative activity]. Moscow: Ed. MGU [in Russian].
13. Kant, I. (1966), Sochineniya v 6-ti tomah [Works in 6 volumes]. T. 6. Moscow: Myisl, 1966, pp. 466 [in Russian].
14. Kovalenko, A. B. (1994), Psy'xologiya rozuminnya tvorchy'x zadach. Ky'yiv: Ly'bid'. [in Ukrainian].
15. Losev, A. F. (1999), Platon. Zakonyi; Kommentarii k dialogam Platona [Plato. Laws; Comments on Plato's dialogues]. Moscow: Myisl. [in Russian].
16. Matyushkin, A. M. (1999), Problemnyie situatsii v myishlenii i obuchenii [Problem situations in thinking and learning]. Moscow, Voronezh: NPO «MODEK». [in Russian].
17. Mihelkevich, V. N. and Radomskiy V. M. (2004), Osnovyi nauchno-tehnicheskogo tvorchestva [Fundamentals of scientific and technical creativity]. Rostov-na-Donu: Feniks. [in Russian].
18. Mukha, A. I. (1979), Protsess kompozitorskogo tvorchestva [The process of composer's creativity]. Ky'yiv: Muzichna Ukrayina, pp. 73–75, 172. [in Russian].
19. Ponomaryov, Ya. A. (1976), Psihologiya tvorchestva [Psychology of creativity]. Moscow: Nauka. [in Russian].
20. Rodzhers, N. (1990). Tvorchestvo kak usilenie sebya [Creativity as self-strengthening]. Voprosyi psihologii (1), pp. 164–168. [in Russian].
21. Romenez', V. A. (2001), Psy'xologiya tvorchosti [Psychology of creativity]. Ky'yiv: Ly'bid'. [in Ukrainian].
22. Stravinskiy, I. F. (2005), Hronika moey zhizni [Chronicle of my life]. Moscow: Kompozitor, pp. 339. [in Russian].
23. Toynbee, A. J. (1934–1961), A Study of History (Russ. ed. Toynbi A. Dzh. (2010) Postizhenie istorii. Moscow: Ayriss-press, pp. 115–136 [in Russian]).
24. Fromm, E. Die Revolution der Hoffnung: Für eine Humanisierung der Technik (Ukr. ed. E. Fromm (1996), Revolyuciya nadiyi. Suchasna zarubizhna social'na filosofiya: xrestomatiya. [compil. V. Lyax ; transl.: S. Kosharny'j et.al.]. Ky'yiv, pp. 135–192 [in Ukrainian]).
25. Koestler, Arthur (1964), The Act of Creation: Penguin Books, New York, pp. 38.
26. <http://www.ripperdesignandmultimedia.com/2013/03/26/the-five-major-theories-of-creativity/> [Accessed 30 May 2018].

27. <http://xn--mlai6ai.xn--j1amh/algorithmi-tvorcho%D1%96-chi-moje-komputer-stvoritiv%D1%96r-mistectva/> [Accessed 3 Jun. 2018].

28. <https://magenta.tensorflow.org/> [Accessed 3 Jun. 2018].

29. Toynbee, J. The Cultural Study of Music. A Critical Introduction. Available at: <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781136514739/chapters/10.4324%2F9780203149454-23> [Accessed 4 Jun. 2018].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2018 р.

## **СТРОНЬКО Б. Ю.**

<https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського (Київ, Україна);  
stronkob@gmail.com

### **АНТИРЕЦЕПТ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА**

**Актуальность исследования** состоит в выделении несводимого к четким алгоритмам импульса новизны как подлинно творческой составляющей при создании музыки.

**Цель исследования** – принципиальное разграничение технической, стилистически и исторически обусловленной составляющей композиторского мышления (рецепта) и момента творческого дистанцирования от уже известных форм мышления (антирецепта), ведущего к новым «рецептам».

**Методология исследования.** Основным стал сравнительно-исторический метод, примененный к стилям, композиторским техникам, ситуациям их смены – в области оркестровки, изменений ладотонального мышления в музыке XX века. В комплексе с понятием «информация как мера удивительности» по К. Шеннону данный метод выявил моменты принципиального освобождения от инерции предыдущих форм музыкального мышления.

**Основные результаты и выводы исследования.** В качестве опорной для творчества выделена способность человека перенастраивать свое ощущение мира и мышление. Помимо восприятия хода событий в ракурсе продолжения предыдущего в последующем, креативные личности способны к видению настоящего в обратном ракурсе, воспринимая прошлое и настоящее как плацдарм для воплощения новых возможностей. Склонность к волевому сло-му инерции эволюционно полезна, как активизирующая мышление, его способность гибко реагировать на новые вызовы реальности.

Выделены основные парадоксы, связанные с принципом антирецепта: 1) преобразование антирецепта в рецепт новой формы мышления; 2) изменение социального статуса антирецепта с носителя неконформизма на алгоритм для социального продвижения, после признания соответствующей персоналии (техники).

Антирецепт – необходимая установка творческого сознания на выявление условности и недостаточности уже устоявшихся рамок создания музыки. Ни радикальная новизна музыкального мышления, ни ее отсутствие, ни промежуточное состояние не являются самодостаточными для весомого вклада в искусство. Предпочтителен режим свободного диалога художника как с установившейся традицией, так и с новыми формами.

**Ключевые слова:** антирецепт; композиторское творчество; эволюция музыкального мышления.

## **BORYSLAV STRONKO**

<https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

Ukrainian National Tchaikovsky

Academy of Music, (Kyiv, Ukraine);

stronkob@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152508>

### **ANTI-RECIPE AS A COMPONENT OF COMPOSER'S CREATIVITY**

**Relevance of the study** lies in highlighting the novelty impulse irreducible to clear algorithms as a truly creative component in composing music.

**The main objective of the study** is to make fundamental delimitation between technical, stylistically- and historically-based component of composer's thinking (recipe) and the moment of creative distancing from the already-known forms of thinking (anti-recipe), leading to new "recipes".

**Methodology of the study.** The comparative historical method applied to styles, composing techniques and situations of their change became the key method in the field of orchestration and changes in mode-tonal thinking in music of the 20th century. Combined with Claude E. Shannon's notion of "information as a measure of the uncertainty", this method revealed the moments of fundamental freeing from the inertia of previous forms of musical thinking.

**Key results and their significance.** Besides the perception of a course of events in light of continuation of the previous in the subsequent, creative personalities have the ability to see the present in the reverse perspective, perceiving the past and the present as the launching ground for materialization of new opportunities. The inclination toward wilful break of inertia is evolutionally useful as boosting the thinking and its ability to flexibly respond to new challenges posed by the reality.

The main paradoxes related to the anti-recipe are: 1) transformation of anti-recipe into a recipe of a new form of thinking; 2) change of anti-recipe's social status from the carrier of non-conformism to the algorithm of social promotion after recognition of the appropriate personality (technique).

Anti-recipe: the necessary setting of creative consciousness toward identification of conditionality and insufficiency of the existing music creation framework. Neither radical novelty of musical thinking nor the absence thereof nor the interim state could be self-sufficient for a substantial contribution to art. A free dialogue of an artist with both the entrenched tradition and its new forms is preferable.

**Key words:** anti-recipe; composing work; evolution of musical thinking.