

Максим КАРПОВЕЦЬ,
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри філософії та культурології
Національного університету «Острозька академія»
Україна (Острог) maxkarpovets@gmail.com

ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ШУМУ В КУЛЬТУРІ

У статті здійснено спробу філософського осмислення шуму як особливого феномену культури. Автор пропонує інтерпретацію шуму як конструктивного та деструктивного фактора, що визначає характер культури ХХ століття. Структурно-функціональний підхід дозволяє розглядати шум як опозиційну естетичну категорію до порядку, тиші та культурного смислу. Натомість антропологічний підхід діагностує вплив шуму на людське світосприйняття, суттєву його трансформацію.

Ключові слова: шум, філософія культури, онтологія, естетика, хаос, авангард.

Літ. 7.

Maksym KARPOVETS,
Ph. D in Philosophy
Lecturer on the Department of Cultural Studies and Philosophy
National University of Ostroh Academy
(Ukraine, Ostroh) maxkarpovets@gmail.com

THE PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING OF NOISE IN CULTURE

This article is an attempt to propose a philosophical reflection of noise as a special phenomenon of culture. The noise as a constructive and destructive factor determines the nature of the culture in the twentieth century. The development of the avant-garde provided a rethinking of traditional culture from the standpoint of noise, where the classic order of things has been constructed by the artists, writers, and philosophers. As a result, the modern culture has absorbed noise experiments into its essential semantic field, creating conditions for the development of a number of phenomena, including performance, deconstruction, abstract expressionism, and neo-avant-garde.

The structural and functional approach considers noise as an oppositional aesthetic category to the order, silence and cultural meaning. In this case, noise is a complex cultural phenomenon that can be interpreted as «the repressed experience of culture. At the same time, the anthropological approach diagnosis certain effects of noise in human perception of the world, and also a significant transformation in the postmodern consciousness as well.

Keywords: noise, philosophy of culture, ontology, aesthetics, chaos, avant-garde.

Ref. 7.

Максим КАРПОВЕЦ,
кандидат философских наук,
старший преподаватель кафедры философии и культурологии
Национального университета «Острожская академия»
Украина (Острог) maxkarpovets@gmail.com

ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ШУМА В КУЛЬТУРЕ

В статье сделано попытку философского осмысления шума как особого феномена культуры. Автор предлагает интерпретацию шума как конструктивного и деструктивного

фактора, который определяет характер культуры XX века. Структурно-функциональный подход позволяет рассматривать шум как оппозиционную эстетическую категорию к тишине и культурному смыслу. Антропологический подход диагностирует влияние шума на человеческое мировосприятие, существенную его трансформацию.

Ключевые слова: шум, философия культуры, онтология, эстетика, хаос, авангард.

Лит. 7.

Постановка проблеми. Логіка культури стереотипно передбачає розуміння та врахування раціональних компонентів її буття, автоматично виключаючи ірраціональне, алогічне як щось таке, що суперечить будь-яким конструктивним основам культури. Хоча ще в античності було враховано складний діалектичний зв'язок між хаосом та космосом – ще не *оформленим* та вже *оформленим* сущим. Уже тоді хаос намагались «приручити» у більш цивілізованій формі полісного закону, хоча більш первинною формою приборкання неконтрольованого/несвідомого культури було табу. Зважаючи на це, можна зафіксувати наявність маргінальних, деструктивних і незрозумілих потоків у культурі, що завжди розцінювались негативно. Своєрідим інваріантом (якщо не безпосереднім його втіленням) хаосу є шум, який, на наш погляд, у культурі завжди відіграє ключову роль, а в сучасній* взагалі займає парадигмальне місце.

Аналіз досліджень. Філософське осмислення шуму в культурі не є предметом класичних гуманітарних студій, адже практики шуму в культурі завжди були маргінальними, а їх легітимация припадає лише на ХХ ст. Попри це, найбільш близько до проблеми шуму є Фрідріх Ніцше [4], який розглядає його як прояв діонісійської енергії. Відповідно, проблему шуму осмислюється в естетиці, зокрема у контексті авангарду, тому питання піднімається Теодором Адорно, Михайлом Бахтінім, Гас-тоном Башляром, а пізніше Роузлі Голдберг, Сюзан Зонтаг, Аленом Бадью. Корисним є «Лексикон нонкласики» В. В. Бичкова, який торкається проблеми шуму завдяки аналізу авангарду, додекафонії, театру жорстокості, конкретної музики тощо. Як правило, шум розуміється як вираження природи хаотичного, тому більшість філософів протягом історії зважали це цю характеристику. Також варто додати представників постструктуралізму, а саме Мішеля Фуко, Жака Дерріда, Жюльєн Дельоза та Фелікса Гваттарі. Однак для нас особливо важливою є праця «Далі – шум. Слухаючи ХХ століття» [6] американського музичного критика Алекса Росса, у якій він намагається розглянути музичну карту ХХ ст. крізь призму шуму як нового естетичної парадигми в культурі. Не зважаючи на це, філософія шуму як онтологічної підвалини в культурі є досі частковою проблемою, що виникає на перетині культурології, естетики, мистецтвознавства.

Мета статті. Важливо з'ясувати, яким чином шум впливає на буття культури та людини загалом, конкретизуючи це у двох теоретичних площинах: конструктивну та деструктивну функцію шуму. Не потрібно виключати й те, що шум може набувати чогось ситуативного, етапного або невизначеного, не будучи ані хаосом, ані порядком. Тому метою цієї розвідки є виявленні культурно-онтологічних формовиявів шуму, враховуючи специфіку соціокультурної ситуації ХХ ст., зокрема на у контексті авангарду та постмодернізму.

* Уточнимо, що під сучасною культурою маємо на увазі не тільки своєрідну фазу постмодерну, але й загалом усю культуру ХХ ст. Така вільна типологія наявна тому, що легітимний характер шуму відбувається саме на початку минулого століття в руслі авангарду й досі має сутнісне значення, а тому розривати таку генеологію є неправомірним.

Виклад основного матеріалу. Із феноменологічної перспективи осмислення шуму практично неможливе, адже шум ейдетично не редукується до своєї сутності, залишаючись у межах переживання. Справді, що ми можемо сказати про шум більше, аніж поза його відчуттям, переживанням? Складність «схоплення» сутності шуму в тому, що він практично є тим, що поза розумінням – витіснене, неважливе й рутинне. Водночас відкриття невидимих боків нашого життя істориками (Ж. ле Гофф, Л. Февр) й культурологами (Й. Хейзінга, М. Бахтін) підштовхують до якісного переосмислення природи шуму. Основна ідея відкриттів повсякденності полягає в тому, що саме невидимий бік нашого життя визначає його внутрішню динаміку, керує основними процесами завдяки складному механізму та глибинним принципам. З іншого ж боку маємо потужні естетичні дослідження шуму, що пов'язані з нетиповими естетичними практиками ХХ ст., зокрема авангардом, футуризмом, колажами, а пізніше – перформансами, інсталяціями, відеоартом.

Основним тут є локальне дослідження музики, адже саме вона безпосередньо репрезентує (або торкається) природи шуму – тобто (анти)звуку. У цьому полі досліджень перебуває багато підказок до розуміння онтологічної природи шуму, але самі підказки не є безпосередньо стратегією пояснення цього складного феномену. Не менш важливе місце шум займає в театрі, зокрема в театрі жорстокості. Антуан Арто переконаний, що саме театру належить чи не основна роль в апробації нерозвіданих територій шуму: «Тому крик, який я щойно випустив, спочатку звертає до щілини мовчання, – до того ж мовчання все більш стисненого; згодом він притягує шум водоспаду, шум води, і це цілком нормально, бо кожен шум пов'язаний з театром. Ось так у всякому справжньому театрі панує цілком зрозумілий ритм» [1, 162]. У сучасному театрі шум використовується для глибшого занурення в дійство, тому виконує роль своєрідного зближення умовного (театральної постановки) та безумовного (життя). Так, у нещодавній постановці «Макбета» Уїяльма Шекспіра глядачі та актори перебували майже на одному рівні, що було досягнуто перетворенням сцени у своєрідну зону дійства, де проливали воду, кров, місили бруд, палили багаття. Усе це немов приглушувало репліки героїв, які за своєрідною постмодерною згодою «ідеальний глядач» уже мав знати. У такій динаміці є місце небагатьом тихим моментам [7], зазначає рецензент Мерилін Стасіо, які ще більше набувають смислової повноти, своєрідної винятковості в неконтрольованому хаосі.

Повсякденність переповнена шумом, що розцінюється як щось загрозливе для нашої психіки. Складається враження, що все життя спрямоване на повну ізоляцію від шуму, тому воно випрацьовує все нові й нові стратегії подолання неприборканого хаосу. Особливо в цьому контексті видається дивним, коли люди слухають і роблять шум як повноцінну музику, сприймаючи і насолоджуючись його мелодією. Якщо ж задуматись, то все ХХ ст. постає своєрідною консервацією шуму та всіх його дивовижних, а часто й убивчих різновидах: починаючи від акварельних арабесок Клода Дебюссі і закінчуючи вбиванням цвяків у піаніно учасниками рок-групи «Sonic Youth», починаючи від епічних симфоній Густава Малера і закінчуючи тривожними абстрактними творами Мортена Фельдмана. Відповідно, тут же множаться інші питання, зокрема про музику модернізму й постмодернізму (хоча цими поняттями далеко не вичерпується історія ХХ ст.), проблему автора та аудиторії, елітарної і масової культури, а основне – питання про онтологічну зміну *культурних смислів*, в основі якої шум відіграє основне значення. Вихідним пунктом розмислів може бути думка про те, що шум стає новим порядком, символічним і реальним, далеким і близьким,

у спектрі культурної ситуації ХХ ст., вбираючи в себе як чорна діра стилеві особливості людського життя, а потім розсіюючи їх у мовчазній прірві хаосу. Водночас шум стає новим *досвідом* культури, який виконує роль документа епохи.

У ще доволі актуальному бестселері Алекса Росса «Все інше – шум. Слухаючи ХХ століття» [6] (*The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*) розгорнуто складну, неймовірно заплутану історію класичної музики прийдешнього століття. Питання, що непрямо виникають у розвідках Алекса Росса, стосуються не тільки сфери класичної музики, адже йдеться і про дисгармонію в музиці, і про шумові ефекти сучасного життя. Саме це ускладнює дефініцію шуму: його не можна виміряти, його неможливо вписати в якісь стереотипні схеми. Навіть більше, шум не є раціональним поняттям чи явищем, тому всі наші спроби надати йому якоїсь логіки приречені на поразку. З цієї причини ми часто змушені звертатись до асоціативного, літературного і взагалі метафоричного ряду, щоб підступитись до шуму культури і водночас культури шуму. Безумовно, тут потрібно чітко розрізняти, про що йдеться, адже дуже часто репрезентації шуму порівнюють із самим шумом у культурі, що є помилковим. До прикладу, записаний галас на вулиці і *безпосередньо* галас на вулиці – це різні речі. Як тільки митець або загалом творець обрамлює шум у концептуальні рамки – шум перетворюється на значно більше, аніж природне явище. Можна сказати, що він стає *надприродним культурним феноменом*. Усе ж, нас цікавить більше перша ситуація, коли шум перебуває в основі буття культури, створюючи в ньому надломи, розхитуючи його або й зовсім розламуючи.

Генеалогію шуму можна відслідковувати по-різному. З одного боку, шум – це результат інтенсивних урбанізаційних процесів, прискорення яких спостерігається в новочасній культурі й сягає свого апогею в китайських чи будь-яких інших мегаполісах. Будучи символом галасливого життя городян, шум немов постає антитезою спокою природи, її незворушності і неквапливості. Цивілізація і культура не можуть бути пізнані поза шумом: вони виникають із шуму і водночас повсякчас його продукують. Наведемо показовий приклад із початку роману Роберта Музіля «Людина без властивостей», де за шумом, особливість якого описові не піддається, людина після багаторічної відсутності навіть із заплещеними очима могла впізнати Відень: «З вузьких, глибоких вуличок на обмілині світлих майданів виринали авта (...) Сотні звуків спліталися в могутній гуркіт, з якого вихоплювалися поодинокі стрімчаки, вздовж якого тяглися й сходили нанівещь гострі кражі, від якого відколювалися й відлітали чисті відлуння. Наслухаючи цей гуркіт (хоч і важко сказати, що в нього аж такого особливого), людина, яка повернулася сюди через багато років, із заплещеними очима здогадалася б, що вона – у Відні, столиці держави й резиденції імператора» [3, 37–38]. Уже на початку роману Музіль подає виразу картину шуму в місті – ірраціонального, але настільки суттєвого, що будь-яка людина «здогадалася б» про Відень лише зі звуків.

Крім того, що в романі завдяки фігурі Ульріха здійснено спробу окреслити межі «нової людини», автор одночасно намагається окреслити межі шуму через тілесність міста. Не дарма Роберт Музіль згодом пише, що міста можна впізнавати за ходом. Цікаво, що в Алекса Росса, музичного критика й дослідника класики, столиця Австрії теж виокремлена як осередок уже мистецького шуму, тобто так званого Віденського атонального гуртка і його «ватажка» – Арнольда Шенберга. Однак справді дивним видається те, що Росс жодного разу ні в першій, ні в другій книжці не згадує Музіля, надаючи повну авторську увагу іншому культовому персонажеві – Доктору Фаустусу із однойменного роману Томаса Манна. Це можна пояснити намаганням головного

героя роману, композитора Адріана Леверкюна, відшукати через музику таємницю світобудови, коли Ульріх конститується не через проекти і цілі, а через їх принципову відсутність.

В обох випадках можна зробити припущення: шум не тільки є онтологічною характеристикою культури, але й тим, що безпосередньо конститує характер її буття (у цьому випадку буття міста). Шум визначає відкритість культури, у якій може трапитись будь-що. Така ситуація екзистенційно виснажує людину, яка будує своє життя як певну послідовність подій та історій. Натомість шум розриває сталість буття, вносить до нього перспективу розвитку. До прикладу, вже в іншому ключовому модерністському романі «Шум і гнів» Уільяма Фолкнера шум є метафорою вічного непорозуміння поколінь, своєрідного прокляття як блукання в історії. Голосом такого блукання є бурмотіння аутиста Бенджаміна Компсона (Бенджи), який наче розуміє суть проблеми, але виразити її вербально не може. Шум завжди є чимось *невизначним* або й навіть *забороненим* у культурі, що наближує його до табу. Це збережено і в сучасній культурі, де «несанкціонований» шум карається законом чи загальним осудом людей.

Табу на шум генеологічно триває з архаїчних часів. Вочевидь, це пов'язано з обережним поводженням із природними силами та богами, які можуть бути розгнівані підвищеним голосом. Водночас здійснювати шум (ламати дерева в лісі, вбивати тварин, кричати) означає ламати заданий вищими силами порядок, наближувати небуття до хитких кордонів буття. Пізніше носіями шуму в культурі дуже часто були божевільні (звільнені Богом від відповідальності), тому їх у середньовічному місті виганяли за мури. Голос божевільного – це голос диявола, що не стільки загрожувало звичному порядку речей (середньовічна культура, як і всі наступні типи культури, не були позбавлені шуму), скільки могло *зблокувати* можливість потрапити до раю. Особливо яскраво це проявилось в атональній музиці, часто вираженій забороненою диявольською вібрацією, що роздратовує людський слух, – *diabolus in musica*. Такий принцип покладений в основу скандальної опери Ріхарда Штрауса «Соломея», у гамі якої «зіставлені не просто дві ноти, але дві тональності, дві протилежні тонально-гармонічні сфери» [6, 22].

Якщо подивитись із іншого боку, шум є певним проектом культури, поступовою актуалізацією її діонісійської, якщо довіряти теорії Фрідріха Ніцше, внутрішньої сили. Філософ навпаки вбачає у діонісійському поверненні до природи, витоків людського: «Під чарами Діоніса не тільки знову змикається союз людини з людиною: сама відчужена, ворожа або поневолена природа знову святяку примирення зі своїм блудним сином – людиною» [4, 18]. Завдяки актуалізації діонісійської стихії можливо виправити кризову ситуацію в культурі, декаданс як такий, що спричинений Сократом – найбільш яскравим втіленням аполонівського начала. Безумовно, вся культура до Ніцше рухається в межах порядку, раціонального та впорядкованого, а вже посткультура характеризується трансгресивним подоланням традиційних цінностей, розхитуванням їх до абсолютної відносності.

Алекс Росс у вступі до своєї книги «Все інше – шум» зазначає про тривожну, *неприборкану* природу шуму, якому уподібнюється академічна музика ХХ ст. Якщо спробувати уникнути такої гострої абсолютизації, то достеменною і однозначним шумом є авангард, враховуючи навіть те, що авангард теж був різним. Усе ж він є шумом, оскільки є жестом – епатажним, бунтівним і тому галасливим. Тут же наступним етапом рецепції шуму в культурі можуть бути акції дадаїстів чи концептуальні проекти футуристів, занурених, зовсім не випадково, у дискурс міського світу. Одночасно

варто зазначити, що на теоретичному рівні (зрештою, так само, як і на емпіричному) гра із шумом є доволі небезпечною, оскільки практично все можна вважати шумом. Ключова для історії культури п'єса Джона Кейджа «4'33», у якій оркестр весь час робить те, що нічого не робить, спрямована на з'ясування фізичних і метафізичних меж музики. Однак реалізація цього перформансу, тобто реалізація тиші, неможлива без шурхотів, підкашлювань та інших дрібниць, які її створюють щоразу нову музику й, відповідно, нове її прочитання.

Порівнюючи тишу й шум в онтології культури, найбільш поширені антиномії, то виявиться зовсім протилежна ситуація: шум простіше може бути редукованим, аніж тиша. Парадоксально, але редукція тиші відбувається посередництвом шуму, що додатково свідчить про тотальний онтологічний статус шуму в культурі. Іншими словами, буття реалізує себе в культурі *лише через шум*, а небуття – через тишу. У поезії Анни Ахматової «Перше попередження» вказано на взаємозалежність тиші й шуму в таких рядках:

«И гул затихающих строчек,
И глаз, что скрывает на дне
Тот ржавый колючий веночек
В тревожной своей тишине» [2].

Тривожна тиша немов заряджена шумом, у ній прихована небезпека того, що має статись рано чи пізно. Основним онтологічним атрибутом шуму є його *становлення в часі*. На відміну від тиші, що немов розливається буттям, шум завжди має чітку траєкторію, своєрідну зону *ураження* буття. Однак саме імпульси шуму дають можливість буттю культури вийти поза межі традиції у поле інновацій. Звідси не випадковим є вираження шуму саме в авангарді – найбільш продуктивному для культури жанрі.

Авангард як вихід поза межі традиції у ХХ ст. трансформується з фази у певну самодостатню естетичну чи навіть політичну систему. Щодо цього висловлювався Валентин Сильвестров: мова авангарду не повинна претендувати на роль системи, котра скасовує все, що було до неї [5, 43]. Митцям не достатньо лише розкрити межі традиції (що так чи інакше супроводжувалось шумом), загравати з нею. У ХХ ст. принципова зміна полягає ще й у тому, що розтягування кордонів – це і розламування, і пручання символічних структур культури, яка вразлива до будь-яких інновацій. Відбувається перманентна спроба зруйнувати будь-яку *можливість* традиції і, як правило, визначеного порядку. Така собі ідея фікс численних «зімів» у тому, щоб не давати культурі загуснути в банальності чи простоті. У цьому контексті неможливо, щоб мистецтво перебувало поза напругою. Воно завжди повинно турбувати, навіть тоді, коли ці спроби перетворюються в банальність. Уже в іншій площині виникає цілком риторичне питання: чи доцільно мистецтву завжди рухатись на повідку часу? Можливо, старомодність мистецтва в певному сенсі й зберігає цілісність духовного ядра культури? У цьому випадку видається цілком зрозумілим, чому провідні європейські модерністи шукали натхнення в етнічних зразках: Бела Барток, Леош Яначек записували народні пісні й мотиви, щоб потім майстерно вмонтували їх у власну систему значень; Поль Гоген змушений був переїхати на Таїті, а Пабло Пікассо, ще один «голос» шумової культури, шукав натхнення в африканських культурах.

Шум у культурі та всі його прояви спрямовані на трансцендентальну умову переживання іншого досвіду або досвіду Іншого, вибудовування альтернативного життя, позбавленого реальних колізій та проблем. Дивовижним чином така передумова нагадує романтичну ідею ескапізму завдяки творчості й мистецтву загалом. Тобто ато-

нальна музика Арнольда Шенберга, наприклад, повинна створити таку ситуацію, де би усвідомили характер тих чи інших проблем (тому й атональна музика є *проблемною* для сприйняття!), не переживши їх особисто. Алекс Росс теж вбачає нерозривний зв'язок атональної музики й абстрактного живопису, тому в його розумінні концепцію шуму найбільш повно виразив Василь Кандинський. Має рацію Алекс Росс, коли підкреслює відмінність досвіду сприйняття картин Кандинського від переживання атональної музики, що «мала на меті роздратовувати», адже коли в галереї можна рухатись від одного об'єкта до іншого, то на концерті ти є заручником рецептивного дискурсу: людина змушена дослухати твір до кінця, яким би тяжким таке слухання не видавалось.

Симптоматично, що з наростанням шуму в культурі процес слухання музики (як і сприйняття культури, а ширше – характер буття загалом) теж змінився. Перші твори нью-йоркських мінімалістів слухали на дахах старих будинків чи навіть у спортзалах. Неодадаїсти групи *Fluxus* могли виконувати свої перформанси на вулиці або в громадському транспорті. Якщо ж навіть узяти абсолютно строгі канони класичної музики, то сьогодні їх виконання в публічному парку є нормою. Шум тепер не заважає і не блокує виконання разом із прослуховуванням – до нього адаптуються і сприймають як даність культури. Інша річ, що легізація шуму в культурі мимоволі маргінізувала протилежне йому – перетворила гармонію, спокій та мімесис у щось другорядне. Бажання декадансу здійснити радикальне переосмислення цінностей вилось у складну й незворотну трансформацію культурної реальності, у якому процес творення мистецтва замінює саме мистецтво, а динаміка життя остаточно блокує надчуттєвий, трансцендентний світ.

Культурна парадигма минулого століття послідовно розширювала рамки сприйняття шуму до тієї межі, коли його сприймали як нову раціональність. Такий парадокс є типовим для неklasичної естетики, але в ньому наявний перегляд ніцшеанського діонісійства, давньої хтонічної енергії. З біологічної точки зору, звичайно, це не є природним для людини, адже існує допустима шкала сприйняття звуків. Цілком можливо, що над цією нормальністю добре попрацювала культура, створивши міф про очевидність шуму. Уся внутрішня енергія культури немов була спрямована на виховання «ідеального слухача», тому всі її практики й дискурси були спрямовані на адаптацію до шуму. В американському, доволі малому за своєю традицією музичному середовищі найбільш неочікуваним, хоча й історично обумовленим, було прийняття радикала й експериментатора, уважного послідовника італійських футуристів і їх «мистецтва шуму», Едгара Вареза. Про це пише Алекс Росс: «Музика Вареза багато в чому зобов'язана своїми жорсткими гармоніями і збудженими ритмами «Весні священній», із якої хірургічним чином видалені сліди будь-якої фольклорної чи популярної мелодії. Його перша велика робота називається «Америки», що була гігантським симфонічним полотном, створеним у 1919 – 1922 рр. Воно копіює звуки і ритми Нью-Йорка – берегами Гудзона і в районі Бруклінського мосту – шум транспорту і гул сирен» [6, 151]. Парадоксально, але слухачі відчули лірику в розламаних ритмах і темах Вареза, таким чином першими впустивши культуру шуму (чи шумове безкультур'я?) до своїх квартир. Пригадуються слова Сталкера з однойменного фільму Андрія Тарковського про те, що ж резонує в нас у відповідь на перетворений у гармонію шум? І що перетворення його для нас у джерело високої насолоди? Якщо не поринати у філософсько-естетичні розмисли, імовірно, що саме відсутність культурної тривалості допомогла американській аудиторії сприйняти те, що, за стереотипною

схемою розуміння, мало б бути їм неприйнятне. Саме тривалість європейської традиції «забукувала», відтягла шум на безпечну для людського вуха дистанцію. Інакше кажучи, європейська культура зачала із впусканням шуму в консерваторії і театри, такі собі осередки тиші і спокою, тобто всього того, що створює атмосферу неспішного вдумливого сприйняття.

У певному сенсі шум культури ХХ ст. є екстремальним способом випробування людських сил і можливостей та постає *пограничною онтологічною ситуацією*. Що змушує про це стверджувати? Насамперед те, що шум у культурі завжди є переходом від одного стану до іншого, від народження до смерті. Культура й сама є переходом, можливо, тим ніцшеанським канатом, тим «між», що потрібно подолати. Навть більше, шум нерозривно пов'язаний із людиною, яка теж з'являється у світ не в повній тиші, а завдяки крику. Тому, як би нам не хотілося, символом шумової культури є ні каплиця Марка Ротко, ні атональна музика Віденського кола чи постать Адріана Леверкюна, а картина «Крик» Едварда Мунка – затверділе кліше, тиражована листівка й об'єкт безкінечних мемів масової свідомості. Саме робота Мунка є метафорою, а подекуди й безпосереднім фактом життя попереднього століття. Крик як звільнення шуму зі скриньки Пандори є водночас і раною культури, і її ліками. Саме з нього випурхують інші шуми – абстрактні (Джексон Поллок, Уільям де Кунінг), конкретні (*musique concrète*) й ті, що перебувають поза жодною можливою семантикою. Перше бажання, яке виникає в ході перегляду деформованої фігури в картині, – або подали втекти, або закрити вуха, щоб не чути цього вереску. Напевно, саме так і вчинили з іншим символом – полотном «Герніка» Пабло Пікассо, яке просто під час одного саміту ООН закрили шторою, щоб не турбував чуттєві душі послів. Насправді ж приховування гобелену було викриттям і явним натяком на розв'язання війни з Іраком.

Додатковим виміром для розуміння онтології шуму в культурі є поступове зникнення таємниці і, як наслідок, сакрального. Авангард у своїй основі не претендує на серйозність та глибину – він принципово поверхневий. Якщо шум є поверхнею культури, то чи можна стверджувати, що тиша – її глибина? Така ідея протилежна тезі про шум як несвідоме культури, адже за цією логікою саме тиша є несвідомим. Однак тут нема протилежності, лише є потреба уточнення: шум є *наповненням* несвідомого культури, витісненим та *за-бутим*. Розширюючи межі буття культури, випробовуючи їх на міцність, унаслідок шуму відбувається селекція потрібного та непотрібного. Відповідно, потрібне є матеріалом для *роз-будови* буття культури людиною (так само, як і буття людини культурою), а непотрібне – *за-мовчується, за-бувається*, а тому перебуває у «тривожній тиші».

Висновки. Отже, шум у культурі ХХ століття посідає чільне місце, отримує легітимний статус як естетична категорія, стає предметом рефлексії та загалом обумовлює характер соціокультурного буття. Філософське осмислення шуму пропонує вийти поза межі логіки культури модернізму й постмодернізму в поле культурної універсальї, що повсякчас визначає людське буття в його історичній експлікації. Інша річ, що методологічне розуміння шуму достатньо складне, тому й будь-яка рефлексія має здійснюватись на основі культурних формовивів шуму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. – М. : Мартис, 1993. – 192 с.
2. Ахматова А. Полночные стихи [Электронный ресурс] / А. Ахматова. – Режим доступа : <http://slova.org.ru/ahmatova/polnochnyestikhi/>.

3. Музіль Р. Людина без властивостей / Р. Музіль [з нім. пер. О. Логвиненко] – К. : Видавництво Жупанського, 2010. – Том 1. – 416 с.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии з духа музыки / Ф. Ницше. – Санкт-Петербург. : Азбука-классика, 2005. – 208 с.
5. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди / В. Сильвестров. – К. : Дух і Літера, 2011. – 376 с.
6. Ross A. The Rest Is Noise : Listening to the Twentieth Century / A. Ross. – N.Y. : Picador, 2008. – 720 p.
7. Stasio M. Off Broadway Review : «Macbeth» Starring Kenneth Branagh / M. Stasio // Variety. – Режим доступу : <http://variety.com/2014/legit/reviews/review-macbeth-kenneth-branagh-park-avenue-armory-1201214914/>.

REFERENCES

1. Arto A. Teatr i yego dvoynik / A. Arto. – M. : Martis, 1993. – 192 s.
2. Akhmatova A. Polnochnyye stikhi [Elektronnyy resurs] / A. Akhmatova. – Rezhim dostupa : <http://slova.org.ru/ahmatova/polnochnyestikhi/>.
3. Muzil R. Liudyna bez vlastyvostei / R. Muzil [z nim. per. O. Lohvynenko] – K. : Vydavnytstvo Zhupanskohe, 2010. – Tom 1. – 416 s.
4. Nitshe F. Rozhdenie tragedii z dukha muzyki / F. Nitshe. – Sankt-Peterburg. : Azbuka-klassika, 2005. – 208 s.
5. Sylvestrov V. Dochekatysia muzyky. Lektsii-besidy / V. Sylvestrov. – K. : Dukh i Litera, 2011. – 376 s.
6. Ross A. The Rest Is Noise : Listening to the Twentieth Century / A. Ross. – N.Y. : Picador, 2008. – 720 p.
7. Stasio M. Off Broadway Review : «Macbeth» Starring Kenneth Branagh / M. Stasio // Variety. – Режим доступу : <http://variety.com/2014/legit/reviews/review-macbeth-kenneth-branagh-park-avenue-armory-1201214914/>.

Статтю подано до редакції 25.02.2016 р.