

Министерство науки и высшего
образования Российской Федерации
Национальный исследовательский
Томский государственный университет
Философский факультет

**INITIA:
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СОЦИАЛЬНЫХ НАУК
(23–24 апреля 2021 г)**

**Материалы XXIII Международной
конференции молодых ученых**

Томск
2021

СОЦИОПОЛИТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ КАК ИСТОК ТИШИНЫ В МУЗЫКЕ

В.С. Новикова

Научный руководитель: д.ф.н. В.А. Ладов

Национальный исследовательский Томский государственный университет

Процессы, происходящие в культурном поле, являются отражением процессов, происходящих в поле социополитическом. Если мы внимательно посмотрим на развитие музыкального движения XX века, то обнаружим, что любые звуковые техники этого периода идеологически нагружены, и зарождаются они под знаменем эмансипации звука. Современные музыканты предпринимают попытки освободить звук от каких бы то ни было внешнесодержательных смысловых наслоений, будь то исторический контекст, культурные референции или нарративизация звучащего. Но такие попытки заведомо обречены на провал по причине того, что мы не можем воспринимать звук в отрыве от привнесенных извне содержаний. Музыку можно рассматривать как отражение и специфическое выражение социополитических процессов, точку преломления структур того общества, в котором она возникает.

Обращаясь к вероятно самому именитому адепту тишины в музыке Джону Кейджу, мы в рамках данной работы будем понимать под тишиной не отсутствие звука, а отсутствие ожидаемого звука. То, что мы понимаем под тишиной в обыденном дискурсе, при более внимательном рассмотрении оказывается ансамблем случайных звуков, которыми захвачена наша жизненная среда и на которых мы не акцентируем внимание в повседневном опыте.

Начало XX века ознаменовано процессом тотальной индустриализации, стремительным ростом городов, умножением числа машин, что приводит к интенсификации уличного шума и засилью социального поля новыми звуками. Традиционно считается, что первыми, кто ввел шум в контекст современной музыки, были итальянские футуристы, музыкальным пионером среди которых выступал Луиджи Руссоло. В 1913 году он опубликовал свой программный манифест «Искусство шумов», в котором новаторски предложил концепт шумовой музыки. Шум понимается им как характеристика современности, он возник в XIX веке с изобретением машин. До этого шума как такового не было в человеческой жизни, мир наполняли лишь приглушенные звуки, либо тишина. В целом весь музыкальный авангард начала XX века стремился задействовать в своих композициях шумы эпохи механизмов, чтобы донести до публики живую, настоящую музыку.

В качестве одного из путей анализа социополитической обусловленности музыкальной легитимации шума можно обратиться к работе Делеза и Гваттари «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения». Набрасывая концептуальную сетку их теории на сферу аудиального, шум можно интерпретировать как пример детерриторизации и ретерриторизации. Дерриторизация представляет лакмусовую бумажку капиталистической системы, и если мы понимаем шум как то, что постоянно детерриториализируется и ретерриториализируется, то можно утверждать, что полноправное вплетение шума в ткань нашего жизненного мира и его омузыкаливание выступают симптомами торжества капитализма и его результатами.

Жак Аттали в своей знаковой работе «Шум: политическая экономия музыки» развивает мысль о параллелизме и изоморфизме способов организации звука и способов организации общества. Музыка, таким образом, выступает своеобразным зеркалом для структуры того общества, в котором она возникает, и, соответственно, проходит последовательно сменяющие друг друга этапы, коррелятивные тем этапам, которые проходит общество в своем становлении и развитии. Аттали в своей работе противопоставляет музыку и шум, называя музыку структурированным шумом, а шум – неструктурированной музыкой. Эта оппозиция музыки и шума зародилась в конкретный исторический момент, когда мы нечто обособили и выделили в качестве шума, исключив из поля музыкального. До этого момента аудиальный мир пребывал в стадии гомогенности и неразличимости. В этой нулевой стадии исторического звукового процесса не существовало как таковых ни музыки, ни шума; все было едино слышимым и воспринимаемым, чистым, идеологически ненагруженным звуком. Размежевание же музыки и шума произошло вместе с формированием организованных человеческих сообществ, в которых появляется такая вещь как музыка. На первом этапе развития музыка еще не кодифицировалась в форме продукта и не была включена в рыночные отношения. Она приобретает товарную форму и становится предметом обмена в тот момент, когда выходит из пространства ритуальных практик и погружается в пространство концертных практик. В поле социальности этому музыкальному периоду соответствует капиталистическое устройство. В этот период зародилась практика нотирования и, соответственно, возможность публикации музыки, что капитализм не преминул взять в оборот своей регламентации. На этой стадии музыкального развития особенно интенсифицируются контролирующие мотивы, стремящиеся подчинить музыку принципам рациональной упорядоченности и гармонии. Сама музыка становится полем формирования всевозможных систем, появляется композиторская музыка, для которой композитор представляется главной фигурой музыкального процесса, фундамирующей весь корпус сочинения, т.е. задающей основу – идеальный замысел произведения.

Возвращаясь к Делезу и Гваттари, следует заметить, что шум в качестве самостоятельной музыкальной формы заявляет о себе как раз в этот период тотальной капитализации как попытка преодолеть апофеоз насильственного благозвучия и авторитарное насаждение капиталистических идеалов. Музыкальный авангард начала XX века сражался именно с рожденными капиталистической системой формами музыки, используя шум в качестве средства борьбы.

Но если теперь обратиться к разговору не о начале XX века, а о второй его половине и о тех музыкантах, для которых тишина стала не просто новаторским приемом, а феноменом, по-настоящему задающим облик их художественного мира, то здесь мы увидим, что обращение к тишине как полновесному, самобытному явлению во многом является результатом увлеченности западных композиторов культурной традицией Востока и усвоения специфических практик и канонов организации звука. В частности, на художественные поиски Кейджа оказал влияние интерес к восточной философии и дзен-буддизму. Одним из стрекневых мотивов его творчества и своеобразной методологической установкой стал принцип случайности. Ее истоки обнаруживаются в древнекитайском трактате И-Цзин – «Книге перемен», служащей для гаданий при помощи под-

брасывания монет. Именно этот принцип постижения реальности и послужил зарождению художественного метода, основанного на идее случайности. Введенная Кейджем модель организации произведения послужила в свою очередь прообразом для создания алеаторики – композиторской техники, предполагающей вариативность в отношениях между элементами музыкальной материи и формы, и случайность или неопределенность в процессе создания и исполнения музыкального произведения.

На мой взгляд, обращение к культурному опыту Востока также имеет под собой цель выйти за пределы сугубо рационалистической, директивной традиции и капиталистической свехупорядоченности. Композиторы этого периода стремятся отыскать медитативные основания музыки и прийти к простоте и ясности, характерным для восточного мироощущения.

Так формируется концепция принципиально нового типа восприятия, освобожденного от каких-либо формальных и структурных ограничений. Этот новый тип восприятия базировался на установке по расширению границ сознания, размыванию рубежа возможного и немыслимого, дозволенного и недопустимого. И эмансипация тишины в этих экспериментах по формированию новой формы сознания играла немаловажную роль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екб: У-Фактория, 2007. С. 7–30.
2. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда, 2012. 382 с.
3. Руссоло Л. Искусство шумов. 24 с.
4. Attali J. Noise. The Political Economy of Music. University Of Minnesota Press, 1985. 179 p.