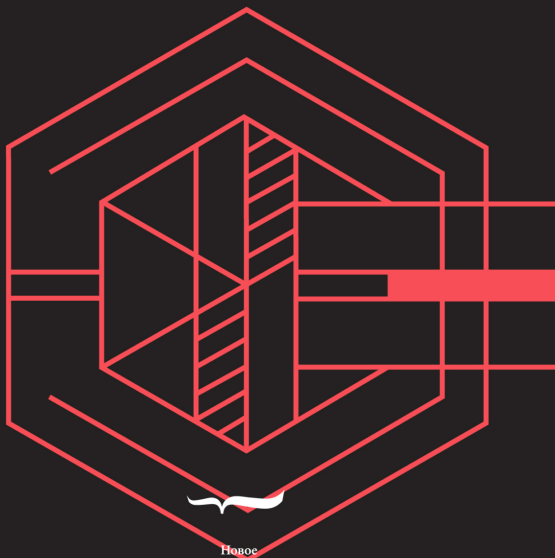


ИСТОРИЯ **ЗВУКА**

БРЭНДОН ЛАБЕЛЛЬ

# Акустические территории



Новое  
Литературное  
Обозрение

**Брэндон Лабелль**  
**Акустические территории**  
**Серия «История звука»**

*fb2*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=69310438](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69310438)*

*Акустические территории: Новое литературное обозрение; Москва;*

*2023*

*ISBN 978-5-4448-2167-6*

**Аннотация**

Перемещаясь по городу, зачастую мы полагаемся на зрение, не обращая внимания на то, что нас постоянно преследует колоссальное разнообразие повседневных шумов. Предлагая довериться слуху, американский культуролог Брэндон Лабелль показывает, насколько наш опыт и окружающая действительность зависимы от звукового ландшафта. В предложенной им логике «акустических территорий» звук становится не просто фоном бытовой жизни, но организующей силой, способной задавать новые очертания социальной, политической и культурной деятельности. Опираясь на поэтическую метафорику, Лабелль исследует разные уровни городской жизни, буквально устремляясь снизу вверх – от гула подземки до радиоволн в небе. В результате перед нами одна из наиболее ярких книг, которая объединяет социальную антропологию, урбанистику, философию и теорию искусства и благодаря этому помогает узнать, какую

роль играет звук в формировании приватных и публичных сфер нашего существования.

# Содержание

Предисловие ко второму изданию	6
Введение	20
Исследования звука	28
Акустическое пространство	33
Акустические территории	37
Глава первая	42
Подземная акустика	47
Конец ознакомительного фрагмента.	57

# **Брэндон Лабелль**

## **Акустические территории**

Редактор серии Евгений Былина

Перевод с английского Д. Шалагинова

© Brandon LaBelle, 2019

This translation of *Acoustic Territories*, Second Edition is published by arrangement with Bloomsbury Publishing Inc.

© Д. Шалагинов, перевод с английского, 2023

© А. Бондаренко, дизайн, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

\* \* \*

# Предисловие ко второму изданию

Проект «Акустических территорий» первоначально разрабатывался в Копенгагенском университете в контексте зарождающейся области исследований, сосредоточенных на вопросах звука и слушания, а также на конкретных историях, связанных с радиовещанием и медиакультурой, в Копенгагенском университете<sup>1</sup>. Как следствие, большая часть работы посвящена попыткам разобраться в том, как звуки и звуковые выражения (*sounds and sonic expressions*<sup>2</sup>), встре-

---

<sup>1</sup> Во время постдокторантуры я входил в исследовательскую группу на факультете искусств и культурных исследований Копенгагенского университета, которая тогда (2005–2009) отвечала за цифровизацию национального радиовещания. Большая часть работы была сосредоточена на изучении меняющихся свойств радио, национальной политики относительно наследия радио и практик звукового и радиоискусства. Проект «Акустических территорий» был разработан в рамках этой более крупной исследовательской инициативы и в этом сообществе, и я в долгу перед моими тогдашними коллегами, в частности Эриком Гранли Йенсенем, Таней Эрум, Торбенем Сангильдом и Миккелем Богом.

<sup>2</sup> Различие между *sound* и *sonic* не прорабатывается и не играет существенной роли в тексте «Акустических территорий», поэтому чаще всего оба слова переводятся как «звук». Оба они этимологически восходят к латинскому *sonus* (звук, шум, голос, слово, речь). Однако если появление первого относится приблизительно к XIII веку (с характерной для последующих двух веков особенностью: вставкой неэтимологической *d* после *n*, отметивший наряду с *sound* такие слова, как *gender*, *thunder*, *jaundice*, *spindle* и др.) и вбирает в себя самый широкий круг значений, связанных со звуком, то второе появляется только в XX веке (впервые зафиксировано в 1923 году) и используется, как правило, в связи с описанием физической или объективной стороны звука. — *Примеч. ред.*

чающиеся в повседневной жизни, и переживания, возникающие благодаря их сложной циркуляции, играют роль территориализующих и детерриториализующих движений<sup>3</sup>. К примеру, инфраструктуры радиовещания рассматриваются как подпитывающие особую культурную работу воображения, связанную с политикой трансляции, городским окружением и внеземными или космическими контактами, осуществляемыми с помощью форм радиофонии, а также стратегиями национальной безопасности. Таким образом, циркуляция звука непосредственно связана с рядом проектов и проекций, которые демаркируют воздушную среду и движение частот, например, как территориально значимые.

«Акустические территории» стремятся сфокусироваться на этом территориальном и ситуативном аспекте звуковой культуры и том, как слушание часто встроено в битвы за место и принадлежность. Основная интенция исследования и аргументации, таким образом, состоит в том, чтобы критически переосмыслить наследие акустической экологии и изучения саундшафтов (*soundscape*<sup>4</sup>), как оно представле-

---

<sup>3</sup> Концепты территориализации и детерриториализации предложены Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари в 1970-х годах. Опираясь на философию и психоанализ, они развивают убедительное видение капитализма, который, как они полагают, непрерывно осуществляет фигурацию общественных структур и идентичностей посредством флюидного процесса «территориализации, детерриториализации и ретерриториализации». См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2008.

<sup>4</sup> Термин *soundscape*, введенный канадским композитором Рэймондом Мюрреем Шейфером для характеристики акустической среды, передается в рус-

но в рамках *World Soundscape Project* в 1970-х годах в Канаде<sup>5</sup>. Работа по акустической экологии внесла значительный вклад в становление исследований звука (*sound studies*), а также предоставила культурам саунд-арта и экспериментальной музыки важный словарь экологического слушания и звуковой настройки. Хотя эта вовлеченность в акустическую экологию в полной мере заявляет о себе лишь во второй главе (о доме), связь с исследованием саундшафтов подобно подводному течению проходит через весь текст «Акустических территорий». Я счел необходимым и полезным поработать внутри и около того, чем является или может быть акустическая экология, придав понятию саундшафта открытую форму напряженности и политический заряд, что предполагается уже самим термином *акустические территории*.

Продвигаясь через специфические территории, от тех, что под землей, к формам домашней и уличной жизни и, наконец, к небу над головой, я обращаюсь к конкретным социальным, культурным и пространственным качествам таких

---

связанной литературе как «саундскейп» или «звуковой ландшафт». Переводя понятие Шейфера как «саундшафт», мы следуем простой логике: «ланд» + «шафт» = «ландшафт»; соответственно, «саунд» + «шафт» = «саундшафт». Это решение позволяет избежать «заземления» *акустической* среды, как в случае «звукового ландшафта», который скорее соответствует английскому *sonorous landscape* (см., например: *Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1987. P. 318–319). Важно отметить, что «среда» – это *не только* «земля». – *Примеч. перев.*

<sup>5</sup> Для получения дополнительной информации о *World Soundscape Project* см. соответствующий сайт и архив по адресу: <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>.



территорий – вопросам слышимости, а также организации и взаимодействия. Таким образом, территориализация и де-территориализация трактуются как (конститутивный) процесс звукового настраивания и (деститутивный) процесс звукового расстраивания, которые выступают средствами модуляции конкретных потоков и формаций повседневности. Опыт уличной жизни, подпольных культур, а также самоорганизующиеся словари и технологии, с помощью которых сообщества обретают агентность, рассматриваются через акустическую рамку, которая позволяет критически обсуждать вопросы общественного пространства, городского воображаемого и конституирования культурной политики слышимого.

Возвращаясь к акустической экологии, я могу отослать к главе Р. Мюррея Шейфера об «акустическом дизайне» в заключительной части его работы «Саундшафт». Здесь Шейфер представляет акустический дизайн как профессию, которая может помочь восстановить баланс в существующих «лоу-фай»-средах, позволяя «научиться перестраивать звуки так, чтобы все возможные их типы могли быть услышаны в своей полноте»<sup>6</sup>. При составлении карт акустического дизайна Шейфер описывает «саундшафт мира как огромную музыкальную композицию», определяя нас как «одновре-

---

<sup>6</sup> Schafer R. Murray. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, VT: Destiny Books, 1994. P. 238.

менно его аудиторию, исполнителей и композиторов»<sup>7</sup>. Акустический дизайн позиционируется как работа «оркестровки», с помощью которой чрезвычайно активная настройка мира может вмешаться, чтобы дать место плюральности звуковой жизни; это включает в себя сохранение важных «звуковых меток» (*soundmarks*), в то же время позволяя глубже оценить «позитивную тишину» – тишину, которая может способствовать перекалибровке саундшафта и нашего места в нем<sup>8</sup>. Таким образом, акустический дизайн – это не только практическая профессия, ориентированная на звуковую материальность или даже социальные вопросы, но к тому же и деятельность, связанная с заботой о физическом и духовном благополучии. В конечном счете это приводит Шейфера к вопросу о том, каким образом акустический дизайн может оркестровать музыкальную композицию мира: «Какие звуки мы хотим сохранять, поощрять, умножать? Когда мы узнаем это, скучные или разрушительные звуки станут достаточно заметными, и мы поймем, почему их необходимо устранить»<sup>9</sup>.

Хотя предложенный Шейфером акустический дизайн открывает вопрос о слушании и важности саундшафта в целом, я заинтересован в том, чтобы пошатнуть преобладающее допущение, что «скучные или разрушительные звуки

---

<sup>7</sup> Ibid. P. 205.

<sup>8</sup> *Schafer R. Murray. The Soundscape. P. 258.*

<sup>9</sup> Ibid.

станут достаточно заметными». Напротив, в «Акустических территориях» я намеревался поставить вопросы о том, как понимать благополучие, акустическое улучшение и проект оркестровки, который может выполнить акустический дизайнер. Короче говоря, мне интересно перейти от понятий музыкальной композиции к акустическому композиционированию (см. Эпилог), от акустического дизайна к акустическим практикам повседневности, которые решительно напоминают нам о том, насколько глубоко саундшафты территорииализованы, как они оспариваются, провозглашаются и отвоевываются целым рядом сообществ, что может вывести понятия «улучшения» из строя посредством настойчивости в конкретных шумах и разнообразия привычек слушания.

В «Акустических территориях» я стремлюсь переработать акустический дизайн, позиционируя его так, чтобы он включал в себя выражения субкультурной апроприации и переориентации, а также персональное использование определенных звуковых технологий и техник по назначению и не по назначению – например, в кастомизации автомобилей, соревнованиях аудиосистем и даже «экспериментальной фоновой музыке» (*Muzak*). С такой точки отсчета акустические территории становятся неустойчивыми контактными зонами, которые схватывают переплетение множественных культурных смыслов и сообществ и благодаря которым можно начать осмыслять звуковую культуру в расширенном смысле, включая в нее лоу-фай и техническую переделку, не толь-

ко тишину, но и шум.

Я был заинтересован в том, чтобы частично вывести из равновесия шейферского акустического дизайнера как настройщика целостного мира, сосредоточившись скорее на столкновениях и конфликтах, соперничестве и маргинальности, благодаря которым акустическая территориальность длится и непрерывно обговаривается. Для этого я использовал фундаментальный вопрос о шуме и опыт шума в качестве общего средства переработки того, как мы понимаем акустическую коммуникацию и проистекающие из нее проекты дизайна – где шум фактически может создавать существенные помехи для систем, которые зачастую пытаются регулировать и сверхпроектировать наши среды. В этом отношении шум и тишина рассматриваются как положительно, так и отрицательно, чтобы углубить понимание того, куда могут привести исследования саундшафтов. Можно спросить: каким образом акустический дизайн работает политически, улавливая и формируя разделение слышимого и неслышимого?<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Я заимствую понятие «разделение» у Жака Рансьера. В частности, Рансьер позиционирует политическое как регулирующее то, что он называет «разделением чувственного мира». Такое разделение одновременно означает то, что возможно в пределах конкретного сообщества, а также демаркирует то, что исключено из него или находится за его пределами. Я нахожу трактовку Рансьера чрезвычайно полезной в рамках вопроса о том, каким образом агентность и движения самоопределения и коллективного определения работают на изменение арены слушания. См.: *Рансьер Ж. Разделяя чувственное*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.

Следуя этому вопросу, я намеревался подробно рассказать о конкретных акустических практиках, которые могут иметь место внутри саундшафта, особенно о тех, что удивляют нас своими культурными движениями и контрдвижениями и нередко вызывают напряжение на нормативных границах легальности и приемлемости. В то время как тишина и шум занимают видное место в вопросах акустической экологии, драматически поднимая проблемы благополучия, социального обновления и законности звука, я стремлюсь расширить эти звуковые перспективы, сосредоточившись на более широком круге акустических вопросов и фигур. Это стремление обретает форму посредством концентрации на вибрации, эхе, обратной связи, ритме и передаче, наряду с тишиной и шумом. Благодаря этому тщательно проработанному набору акустических фигур поднимаются вопросы звуковой культуры, акустического дизайна и социальности, дабы обосновать более эмерджентный смысл того, что могут предложить акустическое понимание и производство. В то время как акустика используется застройщиками, муниципальными советами, инженерами и градостроителями в качестве средства, в основном помогающего упорядочить окружающую среду через регулирование чрезмерных уровней реверберации или децибел, мне было любопытно понять акустику как повседневную практику – непрофессиональное знание, – в которой люди, семьи, друзья и сообщества настраивают или перенастраивают свои среды,

переупорядочивая территориальные контуры слышимого, а также осязаемого и разделяемого. Например, с помощью вибрации и ритма мы можем углубить понимание способов, которыми человеческие жизни переплетаются с пространственными контурами и возможностями застроенной среды, что приводит к формам социальной настройки и синхронизации, а также погружению в общие миры (*shared worlds*); темп специфических движений, взаимосвязь с определенными пространственными структурами и социальности, сформированные диффузией или сокращением энергетических сил, существенно влияют на смысл размещенности.

Процессы таких настраиваний и расстраиваний выявляют роль акустики как важной системы отсчета, влияющей на социальную связь и требующей расширенного взгляда на слушание. Вибрация и ритм становятся социоматериальными каналами, через которые перекликаются чувства принадлежности, синкопы и дизъюнкции места. Акустика, таким образом, пробегает через центры и края, через незнакомцев и соседей, усиливая пересечения между высокими и низкими тональностями, звучностями и вокальностями. Акустическая территориальность – это плотное переплетение колебаний и частот, давлений и возбуждений, которое раскрывает влияние звука на среду и то, как он позволяет выгибать, обходить или смягчать чье-то положение в ней.

Впоследствии акустические фигуры эха, тишины/шума, ритма, вибрации, обратной связи и передачи выделяются

как эпистемологии – аффективные, материальные звуковые страты и стратегии, с помощью которых мы узнаем о соприкосновении с миром. Как таковые, они обеспечивают каналы, через которые можно вести переговоры о саундшафте и о том, как он способствует локализации нас в качестве социальных тел. Акустическая практика, таким образом, должна пониматься как социоматериальная рамка, посредством которой производятся согласие и несогласие, собираются и разбираются сообщества и канализируется общий поток звуковой войны<sup>11</sup>. «Звуковой сад», который для Шейфера в конечном счете становится образом звуковой устойчивости и гармонического благополучия, следует рассматривать как всего лишь одну из моделей жизни со звуком<sup>12</sup>. Существуют и другие модели, и их, несомненно, надо вообразить. Я бы выделил эти акустические фигуры как формы знания и оснащения, которые позволяют пройти через разнообразные территории, где тишина, например, фактически может обеспечивать подпольные поставки определенного шума, или эхо работает на создание дифференцированного пространства для маргинализированных или непослушных тел. Таким образом, культурная значимость слушания далеко не всегда ясна или четко очерчена, этически ориентирована, замечатель-

---

<sup>11</sup> Понятие «звуковой войны» разработано и теоретически осмыслено Стивом Гудманом. См.: *Goodman S. Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2009.

<sup>12</sup> «Звуковой сад» Шейфера выступает в качестве образа экологически сбалансированного мира, где все звуки сонастроены. См.: *Schafer*. P. 246.

но разомкнута или «бросается в глаза». Вибрация, например, позиционируется не только как особая форма энергии, проходящей через среду, но и как то, что может быть использовано для создания форм общности: вибрация разрушает дистанцию в пользу тактильного контакта, привнося субъекты и объекты, тела и вещи в пространство совместности. Таким образом, она может послужить средством для выкраивания конкретных форм совмещения внутри выстроенной среды, позволяя укрепить то, чем мы можем владеть или что мы можем производить сообща. Исходя из осязаемых знаний, полученных посредством вибрации, мы можем стремиться к определенной общности, придавая повседневной жизни этическое напряжение в контексте права быть услышанным или прочувствованным<sup>13</sup>. Напротив, эхо, распространяющее звук за пределы его изначальной досягаемости в форме повторений, может быть воспринято как то, что генерирует рамку для подрыва истока в пользу радикальной дифференциации: мы можем вторить друг другу в моменты социальной встречи, подхватывая слова и возвращая их, но такой обмен играет центральную роль в более четком отделении одного от другого – можно сказать, что эхо позволяет

---

<sup>13</sup> В лекции Мариин Пуиг де ла Беллакаса и Димитриса Пападопулоса об экосообществах предлагается перейти от «общительности» к «общности» в попытке заменить ориентированные на человека социальность и родство постгуманистической моделью, где «общее» может распространяться на человеческую и нечеловеческую жизнь. Лекция была прочитана в рамках «Болотной школы» (*Swamp School*), приуроченной к Венецианской архитектурной биеннале, 2018.



другим появляться, предоставляя темпоральную форму миграции из дома и знакомого.

Вибрация и эхо, таким образом, указывают на степень, в которой акустические процессы способствуют производству материального оформления окружающей жизни, а также субъективности и отношений, которые придают ей идентичность. Подробнее это исследуется в фигуре обратной связи, которая позиционируется, вслед за Барри Труаксом, как коммуникативное соединение между людьми и окружающими средами<sup>14</sup>. Я работаю над акцентированием обратной связи как неустойчивого, колеблющегося соединения, которое постоянно напрягается и модулируется входными и выходными сигналами, процессами взаимодействия. Обратная связь сопряжена с конфликтностью: голоса в разных диапазонах состязаются за артикулированное присутствие – *бытие услышанным*. Таким образом, предоставление и получение обратной связи коренным образом информирует о наличии или отсутствии конкретных материй и пространств, институциональных структур и социальных мобильностей. Ритм дополнительно картографируется как вопрос социальных отношений, где личные потоки и паттерны обеспечивают опыт принадлежности и уверенности, отдыха и восстановления сил. Течение времени, способность входить в пространства и выходить из них, переоформлять непосред-

---

<sup>14</sup> См.: Truax B. Acoustic Communication. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation, 1994.

ственное окружение – все это проявляется в виде ритмических формаций и модуляций. Другими словами, ритм подводит к вопросам организации, к тому, как один конкретный набор признаков сталкивается с другим, производя в их фрикционной встрече паттерн – биение, посредством которого мы достигаем синхронизации или бросаем ей вызов. Наконец, передача рассматривается как средство, с помощью которого можно спроецировать на мир иной набор значений и сообщений, вырисовывая в среде ряд неожиданных возможностей. Подводя к взаимодействию с историями радио и пространственного урбанизма, передача выделяется в качестве более широкого процесса *воображения иного*: передача как то, что часто приводит к отношениям с чужеродным или потусторонним, радио как одна из ключевых технологий для космического или телепатического общения и построения мутационного будущего.

С помощью этих акустических фигур и рамок саундшафт и понятия акустического дизайна перерабатываются как территориальные и детерриториальные процессы, формируемые социальными и политическими напряжениями, которые лежат в самом сердце слушания. Акустику как таковую, вслед за Жаком Рансьером, надо понимать как разделение слышимого, в практике которого можно обнаружить ряд состязаний и воображений, каждое из которых по-особому определяет форму слушания<sup>15</sup>. Тем самым напряжения меж-

---

<sup>15</sup> Рансьер Ж. Указ. соч.

ду тишиной и шумом, как воображаемые горизонты аудиального пейзажа, проливают свет на акустический дизайн как повседневную практику, где индивиды и сообщества абсорбируют или отклоняют диапазон частот, вовлекаются в эхо или обратную связь, выстраивая и перестраивая свои собственные пространства и темпоральности. Это агентные акты, чье вторжение в доминирующую акустику претендует на любую данную среду.

# Введение

## Твой звук – мой звук – твой звук

*Звук дает самый сильный стимул из тех, что испытывают человеческие существа, и самый мимолетный.*

*Брюс Р. Смит<sup>16</sup>*

Мальчик смотрит на отца и спрашивает: «Откуда приходят звуки?»

Навострив уши, я гляжу на отца в предвкушении ответа.

Он улыбается мальчику, посмеивается про себя, а потом говорит: «Из очень особенного места».

Я улыбаюсь, глядя на отца, и тихо думаю: «Похоже, так оно и есть...»

Конечно, мне тоже хочется вмешаться и добавить несколько пунктов, как и отцу, насколько я мог судить, поскольку он, казалось, провел следующие несколько минут, раздумывая о вопросе мальчика.

Прерывая молчание, мальчик внезапно продолжает свое размышление, вскакивая со словами: «Но куда они уходят?»

Отец улыбается еще шире и проводит ладонью по волосам мальчика.

---

<sup>16</sup> *Smith B. Coda: Talking Sound History // Hearing History / Ed. M. Smith. Athens and London: University of Georgia Press, 2004. P. 389.*

«Они идут в еще более особенное место, чем то, из которого пришли».

Мальчик выглядит немного смущенным, и, как бы для того чтобы пояснить, отец молча указывает на свою грудь, затем поднимает палец в воздух и, улыбаясь, опускает его на грудь мальчика.

Небольшая группа людей в трамвае уже обратила на это внимание, и в знак сочувственного согласия некоторые из них улыбаются отцу, все мы киваем и проникаемся тонкостью этого небольшого обмена репликами.

Это воспоминание я хранил в течение многих лет и пересказываю его здесь как часть введения в предлагаемую работу, поскольку оно демонстрирует основополагающий для этих страниц импульс. *Откуда приходят звуки и куда они уходят...* Этот ход намечает ось, с которой резонирует проводимое на страницах «Акустических территорий» изыскание. Независимо от специфики варьирующихся повествований и историй или теоретических фигур, которые появляются в книге, определяя конкретные точки зрения на культуру, сквозная нить или ключевой импульс могут быть извлечены из этого обмена репликами между отцом и сыном.

Проработка этого основополагающего размышления привела меня к более глубокому пониманию окружающего звука и слушания. Кажущаяся невинной траектория звука, который движется от своего источника к слушателю, не про-

минуя все поверхности, тела и прочие звуки, с которыми соприкасается, есть история, передающая огромное количество информации, в полной мере заряженной географической, социальной, психологической и эмоциональной энергией. Я чувствую, что всю историю и культуру можно найти в одном-единственном звуке; перемещаясь от своего источника до пункта назначения и оставаясь связанным с конкретным контекстом, звук порождает широкий диапазон переживаний, как более выразительная и растяжимая фигура культуры. В связи с этим я принимаю близко к сердцу слова Брюса Р. Смита о том, что звук дает нам поистине мощный стимул, при этом столь же мимолетный и преходящий, — что открывает весьма многообещающий горизонт для моего собственного аудиального путешествия и его продолжения в письме: значение аудиального опыта может быть локализовано в сочетании интенсивности и эфемерности.

Что мне нравится в этой истории про отца и сына, так это заключительное движение руки: от одного тела рука поднимается, чтобы открыто указать в воздух, и, наконец, снова опускается на тело другого. Эта дуга, эта плавная траектория прекрасно передает кочевой характер звука как движения, которое напрямую соединяет двоих; она предполагает интенсивность и грацию, с которыми звук создает реляционное пространство, место встречи, нечеткое и тем не менее указанное; частное пространство, которое требует чего-то между, внешнего, зазора; географию интимности, включаю-

щую в себя динамику интерференции, шума, трансгрессии. От одного тела к другому протягивается нить, которая сшивает их в одном мгновении, оставаясь при этом расслабленной, свободной для того, чтобы вернуться к общей рутинности места. Можно услышать, как звук говорит: *«Вот наш момент»*.

История отца и сына – это также история создания чего-то: формирования знания, совместности, языка. В движении звука происходит обмен; темпоральностью аудиального порождается место. *«Вот наш момент»* – это сразу и *«Вот наше место»*. Аудиальное знание – радикальный эпистемологический конструкт, который разворачивается как пространственно-временное событие: звук открывает поле взаимодействия, он становится каналом, текучей средой, потоком голоса и безотлагательности, игры и драмы, взаимности и совместности, в конечном счете выкраивая микрогеографию момента, слухового мгновения, и при этом всегда уже исчезая как дистрибутивная и сенситивная волна.

С моей точки зрения, это делает звук важной моделью для осмысления и восприятия условий современности, поскольку глобальная культура как интенсивно реляционное пространство требует непрерывной переработки. Она помещает нас в крайне оживленную и энергичную среду, которая, подобно аудиальным феноменам, часто превосходит конвенциональные параметры и возможности репрезентации. Мгновенная связь, обнаруживаемая в дуге звука, в равной степе-

ни является пространственным образованием, чье временное появление требует размещения как непрерывного проекта вживания. «*Вот наше место*» – это потенциально еще и «*Вот наше сообщество*». Таким образом, динамика аудиального знания предоставляет ключевую возможность для движения через современность, создавая общие пространства, которые не принадлежат никому в частности, но в то же время создают ощущение близости: звук всегда уже мой и не мой – я не могу удержать его надолго, как не могу и остановить всю его странствующую энергию. Звук *неразборчив*. Он существует как сеть, которая учит нас тому, как принадлежать, находить место, настраиваться на других, но также и тому, как не принадлежать, дрейфовать, воображать акты смещения и обитать в разрывах. Быть не на своем месте и все равно искать новую связь, близость. С точки зрения действия аудиальное знание недуалистично и выступает коннективной и крайне ассоциативной формой познания: это путь понимания, который часто связывает субъекты и объекты, внутреннее и внешнее в сложное переплетение, сеть. Основанный на сопереживании и расхождении, он позволяет хорошо понимать (всегда оживляемое звуком) настоящее и глубоко в него погружаться, подключаясь к динамике медиации, смещения и виртуальности – звукам, которые давят на тело, всегда уже связывая нас с невидимым, эфемерным и воспроизводимым.

Я отслеживаю все эти аудиальные и концептуальные дви-



жения, поскольку стремлюсь прояснить позицию, которая тоже не является фиксированной и сонастроена с материальной и парадигматической энергией звука, этого сплетения интенсивности и эфемерности, живой гибкости и заряженной пространственности; в русле этой позиции слушание определяется как агентивный и организационный акт. Мне кажется, что аудиальная парадигма негласно встроена в современность и предлагает убедительную структуру или рамку для проработки того, что уже находится в игре. Радикальная трансформация глобального опыта (в плане смещения позиции субъекта, геополитических операций экономических рынков и границ национального государства через постоянное отношение с перемещением, с тем, что не имеет дома) инициирует новые траектории и битвы, которые пересекают общественную и политическую реальность. Повседневная жизнь изрешечена вопросами принадлежности и миграции, средовых и политических конфликтов. Как не терять связь с этим массивом информации, как придавать себе форму в свете наводняющих повседневность присутствий и давлений, вновь и вновь меняя идентичности? Как расположиться в потоке множественных географий, одновременно близких и далеких? Современные условия такого рода приводят к смещению критического фокуса, требуя более ситуативного и сетевого подхода, экологии мышления и действия. В этом отношении я следую примеру Леса Бэка, представленному в книге «Искусство слушать», где он призыва-

ет сместить социологический подход, чтобы тот начал учитывать способы сегодняшнего все более полного сочетания частного с публичным. По Бэку, «социологическое слушание необходимо сегодня для того, чтобы признать исключенное, неучтенное, позволить „неуместному“ ощутить принадлежность»<sup>17</sup>.

В «Акустических территориях» я стремлюсь затронуть эти проблемы, исследуя обмены между средами и существующими в них людьми, регистрируемые через культуры звука. Сканируя городскую топографию, в этой работе я предлагаю визуализацию аудиальной жизни и обнаруживаемых в ней переплетений частного и публичного. При этом я стремлюсь рассмотреть перформативные отношения, присущие городской пространственности, а также представить исследования звука как практику, которая готова творчески задействовать эти отношения. Комбинируя исследования по урбанизму, популярной культуре и аудиальным вопросам, эта работа открывает расширенную перспективу на то, как звук обуславливает и очерчивает субъективность, придавая динамическую материальность социальным переговорам и исполнениям. Я бросаю вызов дискуссиям, связанным с шумовым загрязнением, понимая широту звука как обусловленную дизъюнкцией, темпоральностью, погружением и различием. Исходя из этого, я хотел наметить «акустическую политику пространства», раскрывающую разме-

---

<sup>17</sup> *Back L. The Art of Listening. Oxford and New York: Berg, 2007. P. 22.*

ценность аудиального опыта и его острую встроенность в процессы социального обмена.

# Исследования звука

Исследования звука продолжают складываться как дисциплина, они расширяются, включая в себя множество специализаций и дискурсов. От музыковедения до антропологии, от истории медиа и культурных практик до исследований перформанса и голоса – диапазон динамичен и крайне внушителен. Я не столько удивляюсь этому, сколько хочу подчеркнуть, что такое разнообразие неразрывно связано с важностью аудиального опыта. В движении из места, *откуда звук приходит*, к месту, *куда он уходит*, фигурируют множественные точки рассеяния, расхождения и интерференции, а также соединения и сопряжения. Ассоциативная динамика звука в значительной степени способствует запуску *ассоциированных* форм дискурса и знания. Это одновременно затрагивает физику и феноменологическое движение звука, задавая концептуальную и психодинамическую рамку для осознания того, что слушание уже является ассоциативным актом. Поскольку то, что мы слышим, часто не совпадает с тем, что мы видим, и не может быть строго привязано к данному источнику или введено в язык и рамки семантического знания. Зачастую звук помогает нам направить зрительный фокус: мы что-то слышим, и это подсказывает нам, куда смотреть; он распространяется вокруг нас прерывающимся потоком энергии, на который мы сознательно и бес-

сознательно реагируем. Звуки ассоциируются со своим изначальным источником, при этом они также становятся самостоятельными, отделенными и постоянно смешиваются с другими звуками, тем самым непрерывно входя в фокус и выходя из него, приобретая и утрачивая отчетливость.

Стивен Коннор предлагает пронизательное описание такого ассоциативного поведения в своем тексте «Современное слуховое „я“». Согласно исследованию Коннора, диффузные и дезинтегративные движения звука открываются множественности сенсорных конфигураций, технологических сетей и сдвигов в пространственности. Эта аудиальная динамика помещает нас в характерный для современной жизни «опыт коммутатора», первоначально обнаруживаемый в ранних телефонных системах, радиофоническом вещании и кинематографической материи, которые сделают необходимой новую перетасовку зрения и звука<sup>18</sup>. Соответственно, слушание стало в большей степени актом воображаемой проекции и переноса, часто занимая временную зону, где визуальный источник подвешивается и реконфигурируется согласно аудиальной ассоциации.

Вслед за такими дивергентными и воображаемыми произведениями конструирование себя в качестве современного субъекта было переработано через особое «восхищение и

---

<sup>18</sup> Connor S. The Modern Auditory I // *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present* / Ed. R. Porter. London; New York: Routledge, 1997. P. 211.

пление» звуком. Как полагает Коннор, «самость, определяемая в терминах слуха, а не зрения, есть самость, изображаемая не как точка, а как мембрана; не как картина, а как канал, через который путешествуют голоса, шумы и музыка»<sup>19</sup>. Такие диффузные и коннективные переживания лишь интенсифицировались на протяжении всей современной жизни, распределив опыт коммутатора по всему полю повседневности, посреди переплетений актуального и виртуального.

Исследования звука принимают такие онтологические условия звуковой самости и разрабатывают их на материале конкретных культур, историй и медиа, которые выявляют и мобилизуют ее производство. Цель «Акустических территорий» – внести вклад в эту область исследований, рассматривая звуковую самость как особую фигуру, встроенную в сферу культурных и социальных привычек, которые Ричард Каллен Рат называет «звуковыми путями», или способами, которыми люди выражают свое отношение к звуку и его распространению<sup>20</sup>. В частности, в «Акустических территориях» прослеживаются звуковые пути современного города и через пространственную структуру отображается топография его аудиальной жизни – начиная с подземных территорий, через такое место, как дом, а затем дальше, до улиц

---

<sup>19</sup> Connor S. The Modern Auditory I. P. 207.

<sup>20</sup> См.: Rath R. C. How Early America Sounded. Ithaca; London: Cornell University Press, 2003.

и кварталов, и, наконец, до движения автомобилей и инфраструктуры радиопередающих вышек, которые посылают сообщения в воздух. Эта структура следует за тем, как звук появляется в специфических аудиальных системах, внутри конкретных мест, как он выражается в различных культурных проектах, и в конечном счете подводит к вопросу о том, как звук циркулирует в повседневной жизни, выступая средством личной и социальной трансформации. Это ведет к пониманию способов проявления звука в формах локальных практик, которые также отражаются и в более обширном историческом и географическом поле.

Я подчеркиваю, что звук перенаправляет процесс формирования идентичности, создавая более значительное и внушительное переплетение между самостью и окружением. Как я пытался показать в своей более ранней работе «Фоновый шум: перспективы звукового искусства», богатые колебания звуковой материальности существенно размывают границы между частным и публичным. Звук действует, формируя связи, скопления и сопряжения, в свете которых индивидуальная идентичность предстает как реляционный проект. Можно услышать, как потоки окружающей звучности вплетают индивида в более обширную социальную ткань, наполняя отношения местным звуком, звуковой культурой, аудиальными воспоминаниями и шумами, которые перемещаются между ними, способствуя созданию общих пространств (*shared spaces*). Этот ассоциативный и кон-

нективный звуковой процесс ведет к реконфигурации пространственных различий внутреннего и внешнего, усиливает конфронтацию между одним и другим и придает языку аффективную непосредственность. В этом отношении исследования звука и аудиальное познание вносят значительный вклад в понимание географического и современного наследия пространственного производства с целью задействования значительных энергий и социальных процессов, которые протекают внутри видимого и осязаемого или непосредственно с этим связаны.



# Акустическое пространство

Как уточняет Коннор, специфику аудиальной онтологии можно понять исходя из того, как звук выполняет функцию «дезинтеграции и реконфигурации пространства»<sup>21</sup>. Временная и мимолетная природа звука придает стабильности пространства большую гибкость и неопределенность. Звук игнорирует конкретные визуальные и материальные разграничения пространственных устройств, смещая и перемещая границы между внутренним и внешним, верхом и низом.

Эдмунд Карпентер и Маршалл Маклюэн полагают, что акустическое пространство создается во времени, ведь «аудиальное пространство не имеет предпочтительной точки фокусировки. Это сфера без фиксированных границ, пространство, созданное самой вещью, а не пространство, вещь содержащее. Это пространство не графическое, замкнутое на себя, а динамическое, постоянно меняющееся, создающее свои собственные измерения момент за моментом»<sup>22</sup>. Таким образом, звук обычно находится более чем в одном месте, что приводит к тому, что Жан-Франсуа Огойяр называл «эффектом вездесущности», который «выражает трудность или

---

<sup>21</sup> Connor S. The Modern Auditory I. P. 206.

<sup>22</sup> Carpenter E., McLuhan M. Acoustic Space // Explorations in Communication / Eds. E. Carpenter, M. McLuhan. Boston: Beacon Press, 1960. P. 67.

невозможность локализации источника звука»<sup>23</sup>. Благодаря своей дистрибутивной и дислоцирующей проникающей способности звук появляется как бы отовсюду; будучи средовым потоком, он течет, оставляя позади одни объекты и тела и собирая в своем движении другие. Любопытно, что далее Огойяр связывает этот эффект с городской средой: «из-за специфических условий распространения, благоприятствующих делокализации источников звука, городские среды и архитектурные пространства являются наиболее очевидными местами возникновения эффекта вездесущности»<sup>24</sup>. В городе, как конкретной звуковой географии, заявляет о себе присущая звуку динамика «дезинтеграции и реконфигурации», выявляя его пространственные и временные особенности.

Политика в области борьбы с городским шумом любопытным образом показывает, в какой степени акустическое пространство и его повсеместное воздействие также трудно контролировать. Хотя акустическое пространство и допускает гибкое участие, временной контур, зачастую это разрушительная пространственность. Оно вызывает раздражение и возмущение, но в то же время предоставляет важные возможности для динамики соучастия – *познания другого*.

Требования вводить все более точные акустические ди-

---

<sup>23</sup> Augoyard J.-F., Torgue H. Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005, P. 130.

<sup>24</sup> Ibid. P. 131.

рективы для будущего строительства и планирования, инициированные по всему Европейскому союзу с 1998 года<sup>25</sup> (включая масштабное картирование шума во всех индустриализованных зонах и метрополиях), являются крепнущим свидетельством осведомленности правительств в вопросах шумового загрязнения, а также более общей озабоченности акустическим пространством<sup>26</sup>. В качестве примера можно привести изначально предложенную мэром Кеном Ливингстоном Лондонскую стратегию окружающего шума (СОШ), которая может дать представление о вопросах, связанных с акустическим пространством и его статусом в отношении современного мегаполиса. Разрабатываемая начиная с 1999 года, СОШ является частью более масштабного правительственного предложения по решению сегодняшней проблемы шума в таких городах, как Лондон, и структурирована исходя из трех ключевых областей: защиты с помощью шумоподавляющих поверхностей в дорожном строительстве и движении транспорта, запрета ночных полетов над Лондоном и снижения шума за счет улучшения стратегий планирования и проектирования, связанных с новым жильем. Примечательно, что транспорт и дорожное движение остаются су-

---

<sup>25</sup> Первоначально они разработаны на основе «Зеленой книги» 1996 года, подготовленной ЕС, а в 1998 году была создана сеть экспертов по шуму, которая должна была оказывать помощь в разработке европейской политики в области шума.

<sup>26</sup> Из резюме СОШ, которое можно найти на сайте лондонского мэра: [https://www.london.gov.uk/sites/default/files/mayors\\_noise\\_strategy.pdf](https://www.london.gov.uk/sites/default/files/mayors_noise_strategy.pdf).

ественными источниками шума, с которыми приходится иметь дело, и обычно они рассматриваются в качестве ключевых элементов в большинстве развитых городов<sup>27</sup>. Неограниченная природа звука, впрочем, приводит к трудностям при проектировании пространств и связанной с ними инфраструктуры, такой как дороги, подталкивая СОШ к рассмотрению более общего подхода: «однако борьба с одним видом шума сама по себе не всегда может решить проблему. Она может усилить другой, столь же раздражающий, шум. Поэтому требуются более эффективные способы координации действий по борьбе с шумом. Это включает в себя новые партнерские отношения на стратегическом уровне и увеличение объема ресурсов для действий на местном уровне»<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Об исследовании влияния шумового загрязнения, связанного с дорожным движением, см.: *Schwela D., Zali O. Urban Traffic Problem*. London: E & FN Spon, 1999. Транспортная избыточность часто рассматривается как причина деградации городской среды, отсюда призывы к созданию пешеходных зон, увеличению числа тихих районов и зеленых насаждений, как это было, например, в копенгагенском пешеходном движении начиная с 1960-х годов. Здесь следует отметить работу датского градостроителя Яна Геля, чья влиятельная работа о городах и человеческом опыте привела к увеличению спроса на открытые и публичные пространства в Копенгагене и других городах, таких как Мельбурн, где он также был городским консультантом.

<sup>28</sup> Из резюме наброска СОШ, который также можно найти на сайте лондонского мэра.

# Акустические территории

Сплетение прагматических забот, связанных со стратегиями окружающего шума, и шумовых угроз в целом с более позитивным и поэтичным акустическим пространством Карпентера и Маклюэна подводит к решающему аудиальному напряжению. Ибо, с одной стороны, нельзя отрицать интенсивность, с которой шум вторгается в личное здоровье и благосостояние окружающей среды, тогда как, с другой стороны, в шуме можно услышать регистрацию специфической жизненной силы в культурной и социальной сфере: шум несет с собой выразительность свободы, особенно когда он локализован на улице, на виду и в публичном пространстве; шум может выступать в качестве коммуникационного звена, поддерживая передачу зачастую трудных или вызывающих сообщений; и в своей неограниченности он одновременно осуществляет и проблематизирует социальность архитектурных пространств, наделяя их динамикой и темпоральной энергией. Можно услышать, как шум частично оформляет в корне бесформенное, создавая пространство для интенсивностей разнообразного, странного и незнакомого. «Таким образом, можно расслышать в шуме не просто симптом символической уязвимости или теоретического разлада, но свидетельство и случайный катализатор динамической культурной перемены, проходящей через весь город-

ской топос»<sup>29</sup>.

Акустическое пространство, таким образом, выводит на передний план процесс акустической *территориализации*, где дезинтеграция и реконфигурация пространства, картографируемого Коннором, становится политическим процессом. Соответственно, я стремился придать присущей акустическому пространству двусмысленности значение продуктивной формы напряжения. Дивергентная, ассоциативная сеть звука обеспечивает не только точки соприкосновения и присвоения, но и важный вызов; она допускает участие – что, как полагает Бэк, важно для исключенных, – участие, которое и само уже является неустойчивым или напряженным. В этом смысле мне было интереснее отодвинуть вопрос о шуме от анализа уровней звукового давления и перейти к общему исследованию значений, которые шум может иметь в конкретных контекстах, для конкретных сообществ. Таким образом, моя работа начинается со звука и порой выходит далеко за пределы его физической траектории, поскольку, удаляясь от самого себя, звук улавливается в другом месте, слышится краем уха, переходит вперед или возвращается назад, через воспоминания и записи, оживляя создание социального пространства. Таким образом, акустические территории специфичны, но при этом множественны, они рассе-

---

<sup>29</sup> Wilson E. Plagues, Fairs, and Street Cries: Sounding out Society and Space in Early Modern London // Modern Language Studies. 1995. Vol. 25. № 3 (Summer). P. 12.

чены потоками и ритмами, вибрациями и эхом – и все это формирует звуковой дискурс, в равной степени лихорадочный, энергичный и коллективный. Звук – разделяемая собственность, на которую со временем предъявляется множество притязаний и которая требует ассоциативного и реляционного понимания.

Проводя анализ акустических территорий, я решил сосредоточиться на конкретных местах и объектах повседневности. От подполья и до неба – эти места связывают множество сообществ и контекстов, встречаемых в обыденных условиях. В этом смысле повседневность – это география, сформированная и очерченная особыми силами, институтами и отношениями. Чтобы задействовать эти территории посредством слушания и в соответствии с аудиальным поведением, мне интересно определить такую географию как генеративную, полную динамического резонанса, как сложное пересечение соучастий, как, впрочем, и конфликтов; то есть признать уже существующие реляционные движения современной ситуации, которые размечают земной шар. Я могу сказать, что, утверждая нечто большее, чем репрезентативная семиотика, звук приблизил меня к этим реляционным движениям, открыв дорогу чувству или потребности в реальной встрече. *Звук эксплицитно сближает тела.* Он заставляет нас выходить вовне – лирическими, антагонистическими и прекрасными способами, – создавая моменты связи и в то же время углубляя чувство настоящего и отдален-

ного, реального и опосредованного. Если, как, по видимости, провозглашается современной ситуацией, мы продолжаем встречаться с другими в потоках и интенсивностях столь большой связности, то звук и слушание легко предоставляют парадигматические средства для понимания такой динамики и вовлечения в нее.

Для того чтобы наметить особенности аудиальной парадигмы, я постарался как можно подробнее исследовать конкретное поведение звука или его фигуры. На мой взгляд, звуковая материальность открывает дорогу «микроэпистемологиям», в которых эхо, вибрация и ритм, например, предоставляют определенные способы познания мира. Соответственно, я прочертил каждую главу, следуя конкретной звуковой фигуре. Например, изучая подземелье, я настраиваюсь на особые режимы обусловленности подземных пространств и делаю акцент на эхоическом: пространство подземелья порождает опыт эха, погружая слушающего субъекта в дезориентирующую и трансформативную энергию. Таким образом, в ходе изучения подземного пространства эхо позволяет предложить дискурс для задействия культурного значения пребывания под землей.

В этом смысле представленные мной специфические акустические территории следует понимать не столько как места или объекты, сколько как *маршруты* (*itineraries*), пункты отправления и прибытия. Я определяю эти территории как движения между и посреди различающих сил, как наполнен-



ные множественностью. Выставляя их на слух, я также наношу их на карту аудиальной парадигмы, исследую их посредством конкретного дискурса и позволяю им углублять мое собственное слушание, заразительно воздействовать на то, что до сих пор представлялось мне условием звука – *интимность*, которая является в равной степени частной и публичной, порождая чувство одновременной соотнесенности с близким и далеким, видимым и невидимым. Звук производит реляционную географию – часто эмоциональную, состязательную, текучую, – которая стимулирует форму знания, заданную интенсивностями слышимого и неслышимого, вибрационного и эхоического.

Детализируя микроэпистемологии и повседневные ландшафты аудиального опыта, я пришел к восприятию звука как движения, которое дает нам друг друга, – одновременно дара и угрозы, щедрости и волнения, смеха и слез, делающих слух предельно провокационным и реляционным чувством. В ответ на это в своей работе я попытался продвигаться, следуя хрупкому, временному и обходному пути звучности. Как следствие, мой тезис заключается в том, что в неразборчивости звука, его воспроизводимости, в его тревожной и неугомонной трансфигурации можно отыскать средства для того, чтобы занять и исследовать множественные перспективы настоящего.

# Глава первая

## Под землей: уличная музыка, акусматика и эхо

*And the public wants what the public gets  
But I don't get what this society wants  
I'm going underground, (going underground)  
Well, let the brass bands play and feet start to pound  
Going underground, (going underground)  
[so] let the boys all sing and the boys all shout for  
tomorrow* <sup>30</sup>

*The Jam*

*Оказалось, помимо прочего, что опыт  
пещерной жизни поощряет подрывные и  
эгалитаристские настроения, словно внизу все  
наземные нормы можно переиначить, обратить  
в их противоположность. <...> Находящиеся под  
землей пугали тех, кто оставался наверху... <...>*

---

<sup>30</sup> «И публика хочет того, что получает / Но я не понимаю, чего хочет это общество / Я ухожу в подполье (ухожу в подполье) / Что ж, пусть играют духовые оркестры и начинают стучать ноги / Ухожу в подполье (ухожу в подполье) / [так] пускай все парни поют и кричат о завтрашнем дне».

*Это страх перед глубинами*<sup>31</sup>.

*Путер Акройд*

Я начну вхождение в топографию аудиальной жизни снизу – с подземелья, которое к тому же сразу предъявляет набор образов: подземные ходы, пещеры и туннели, метро, подземные твари, или ночные чудовища, тайные операции и секретные клубы, подполье как противостояние политической реальности, или место сопротивления. Уйти в подполье – значит противодействовать избытку означающих, каждое из которых резонирует с избытком впечатлений и присутствий, которые в не меньшей степени содержат значимые исторические и культурные повествования и смыслы. Подземелье действует как отражающее пространство; пещеристое и тусклое, оно отзывается на звуки и голоса, разворачиваясь в неопределенных, но настойчивых посланиях.

Из-за этого эхо продолжало греметь в ее ушах, раздражая и терзая слух, и тот шум в пещере, не имевший никакого значения для ее ума, продолжал мучительно скользить по поверхности ее жизни<sup>32</sup>.

Призрачная сцена в пещере из «Путешествия в Индию» определяется через пещерное эхо как нестабильный, пронизывающий, изводящий звук, который следует за мисс Квестед, угрожая ей и сообществу британских колонистов, жи-

---

<sup>31</sup> Акройд П. Лондон: Биография. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2009. С. 642.

<sup>32</sup> Форстер Э. М. Путешествие в Индию. М.: АСТ, 2017.

вущих в городе Чандрапур во время британского владычества. «Звук этот продолжал преследовать ее и после того, как она выбежала из пещеры наружу, он гнался за ней, как рев реки, вырывающейся из ущелья на обширную равнину». Эта акустическая травма приобретает интенсивность, разворачиваясь изнутри пещерной темноты – пойманные в сумрачных тенях пещеры, определяющие линии, удерживающие это неустойчивое сообщество на месте, подвергаются травматическому потрясению. На фоне такого эха, вспыхнувшего в пещере, стабильность форм, истоков и отношений оказывается под вопросом.

Подземелье есть пространство такого гиперболического звучания – акустики, которая объединяет присущие звуку способности к отражению, расширению и дезориентации, при этом переплетаясь с силами борьбы, надежды и сопротивления. Подземелье – это место, где звук распространяется как физическая материя, масса энергии, клубящейся вдоль проходов и туннелей, пещер и гробниц, выявляя интенсивности тайн и гнева, ужаса и преступления. Динамика эха пронизывает подземелье, очерчивая, изгибая его топографический образ. Задавая эти акустические условия, подземелье обеспечивает ключевую географическую координату акустического опыта (к которому я обращусь ниже).

Как пространство, подземелье также полнится всей исподней, скрытой материальностью городской топографии – обширной сетью туннелей, кабелей и трубопроводов, по ко-

торым проносятся потоки и движения распределяемой энергии, сетевой передачи данных и т. п., эдакие жужжащие, вибрирующие страты. Лоскутное одеяло, скрытое от прямого взгляда, – подземелье изобилует электромагнитными волнами, скачками температуры и импульсами инфраструктурных систем, как вибрирующая земная кора, которая, в свою очередь, восстает в бесчисленных рассказах об упырях и зомби, часто пробужденных невидимыми формами энергетических вспышек. Оживление мертвого тела превращает подземелье в город-призрак, призрачную почву, населенную нежитью, которая всегда готовится выйти на поверхность в ужасающих формах.

Таким образом, подземелье – пространство скрипов и шорохов, медленное перемещение акустических частиц, которые парят на пороге восприятия и несут в себе возможность угрозы, опасности и инверсии, предполагая, что нижнее тайно отражает верхнее – то, что пребывает на виду. Можно вспомнить о громком сердцебиении из «Сердца-обличителя» Эдгара Аллана По, раздающемся из-под половиц, заставляя протагониста признаться в убийстве и показать погребенное тело ничего не подозревающим детективам. Подземелье – пространство вытесненной вины, зона, полная тайн. Гнетущее повествование Эдгара По изображает призрачную тьму, окружающую всякое пространство, комнату или дом и определяющую городское состояние в его корне.

Бесчисленные фильмы используют дух городского подзе-

мелья, снабжая воображение множеством пугающих образов: от гигантских крыс, наводняющих улицы Нью-Йорка, до древних рептилий, плодящихся в городских канализациях, и более психодраматических картин вроде венского подполья в «Третьем человеке». Этот мрачный подземный лабиринт оживает в головокружительных кадрах финальной погони, когда Гарри Лайм (которого играет Орсон Уэллс) пытается перехитрить полицию, прячась в темноте, пробираясь по канализационным туннелям как тень среди теней. В визуальной фрагментации кадров весьма эффектно используется пространство туннелей, чему способствуют отталкивания и притяжения соотнесенного с ними звука (*the related audio*): скребушие и шаркающие шаги, эхом отдающиеся в туннелях, синхронизируются и рассинхронизируются с визуальным образом, дезориентируя повествование и усиливая ощущение тревоги путем дробления единичной перспективы. Как и в «Путешествии в Индию», подземелье здесь действует как головокружительная и опасная акустика, которая озвучивает преступность или нападение и подключает городскую географию к активному резервуару призрачных исходов. Такое многообразие является ключом к моему собственному изысканию, которое представляет собой погоню за чувствами, пытается уловить градации акустических страт, высвобождая резонансы, способные дополнить тот особый опыт, который мы называем *слушанием*. Там, внизу, слушание явно заряжено эхоическим.

# Подземная акустика

Аудиовизуальные теории Мишеля Шиона значительно расширяют понимание кинематографического, подробно описывая способность звука к очерчиванию перцептивного опыта. По Шиону, звук сообщает темпоральность взгляду, подчеркивая, как «ухо изолирует деталь своего аудиально-го поля и следует за этой точкой или линией во времени»<sup>33</sup>. Слух помещает нас в разворачивающееся время, которое в пространстве кино *«векторизует* или драматизирует кадры [фильма], направляя их к будущему, к цели...»<sup>34</sup>. Темпоральность звука, таким образом, открывает горизонт, к которому устремлены повествование и движение взгляда. Тем не менее Шион также предполагает, что разрыв вписан в самую природу звука, которая «обязательно подразумевает смещение или возбуждение, хотя бы минимальное»<sup>35</sup>. Звук, как результат серии материальных трений или вибраций, исходит от данного объекта или тела, распространяясь и оставляя позади первоисточник — *он переносит первоисточник отсюда сюда*. Это движение создает ощущение прогрессии; темпоральность звука, векторизуя образ, всегда оставляет поза-

---

<sup>33</sup> Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994. P. 11.

<sup>34</sup> Ibid. P 13.

<sup>35</sup> Ibid. P. 9–10.

ди свой исток – оживляет чувство места непрерывным становлением.

Эта темпоральная динамика полнее выражается в событии эха. Если звук обычно возникает в форме смещения, переносясь из одной точки времени в другую, то эхо доводит это до такой степени, что усиливает векторизацию, темпоральность звука – *эхо утрирует прохождение звука, осуществляя его как перформанс*. Эхо буквально длит звуковой вектор, расшатывает и дополняет его дальнейшим набором звуковых событий, которые в конечном счете заполняют это пространство. Эхо приносит исходное событие измененным или переоформленным, тем самым возвращая звук и превращая его в пространственный объект: эхо обращает звук в скульптуру, наделяя материальностью и размерностью его реверберирующее присутствие. В этом отношении эхо противоречит темпоральному поведению звука. Превращая звук в объект, эхо смещает линейную связь между истоком и горизонтом, прошлым и будущим, продлевая звуковое событие до точки, где оно берет верх; эхо ошеломляет, превращая время звука в пространственное измерение – эхо перемещается в пространство, дабы заменить его своей собственной усложненной и повторяющейся энергией.

Таким образом, создаваемые эхом разрывы расстраивают темпоральность звука, способствуя интегральному смещению, которое звук сообщает чувствам. При этом эхо дезориентирует и отвлекает; оно блуждает и возвращается в один



и тот же момент, мешая нам понять, где мы находимся и куда идем. Горизонт эха сворачивается, поддерживая создание другого пространственного измерения – петли, граничащей с обратной связью и повторяющей первоначальную акустическую силу звука.

В подземелье эхо оживает. Как в сцене из «Путешествия в Индию», весь последующий разрыв связей внутри сообщества обусловлен сбивающим с толку движением эха: пещера, реверберирующая от неопределенного действия, не только запутывает мисс Квестед, но и придает совершенно дезориентирующий оттенок по видимости стабильным отношениям между колонистами и их местными партнерами. Можно услышать, как эхо раскрывает и акцентирует то, что при другом раскладе оставалось вытесненным. Вектор времени – в данном случае исторические условия в Британской Индии – ломается, что ведет к трансформации и потенциальному бунту. Таким образом, именно в паре с эхом подземный опыт создает необъяснимую смесь страха и надежды.

Чтобы раскрыть эхоическую динамику подземного звука, я хочу спуститься в метро. Переплетенная интенсивность подземелья, намеченная к настоящему моменту, может быть дополнительно услышана в движениях подземных поездов и соотнесенном с ними лабиринте туннелей. Как подземное пространство, метро затеняет наземный городской опыт: подобно зоне мимолетности – оно высвечивает сиюминутное, завораживающее состояние городского, добавляя интенсив-

ность сенсорного ввода. От сырой атмосферы до часто гнетущих запахов, от затененных или слишком освещенных туннелей до суматошной близости движущихся тел – метро усиливает всю плотность опыта, который известен как *городской*. Оно глубже раскрывает такой опыт, погружая нас в среду повышенной функциональности: в глубинах городской системы мы циркулируем подобно механическим фигурам, проходящим через инфраструктурный контур, который заполняет чувства требовательным массивом влияния. С грохочущими в туннелях поездами метро, служебными объявлениями, неразборчиво наводняющими платформы, вместе со всеми сигнальными и акустическими толчками работающих механических систем метро олицетворяет городское состояние как систему, всегда пребывающую на краю разрыва.

Можно сказать, что метро дополняет урбанистическое воображаемое подземными событиями и видениями, материализуясь в смеси социальной конфронтации, сумрачных грез, чувственного опыта и агрессии. Характерные для метро топографическое наложение и фрагментация – *где мы посреди всех этих туннелей и переходов, всех этих мимолетных и скоростных траекторий?* – производят набор в высшей степени уникальных социальных транспозиций и координат, порождая бесчисленные пересечения социальных различий, которые перекраивают демографические контуры или разметки. Ведь метро – для всех (даже те, кто, например, не может заплатить, похоже, все-таки находят способ войти), и

все же оно таинственным образом лишено индивидуальности: как городское пространство оно весьма систематично, механично, все его станции связаны в более крупную единообразную идентичность, в то же время обеспечивая передвижения по индивидуальным маршрутам. Как красноречиво замечает Марк Оже:

Нарушай его или соблюдай, а закон метро вписывает индивидуальный маршрут в удобство коллективной морали и таким образом представляет собой образец того, что можно было бы назвать ритуальным парадоксом: он всегда проживается индивидуально и субъективно; лишь индивидуальные маршруты наделяют его реальностью, и все же он в высшей степени социален, одинаков для всех, наделяет каждого человека этим минимумом коллективной идентичности, через которую определяется сообщество<sup>36</sup>.

Уникальность метро обусловлена именно этим социальным парадоксом. Оно объединяет, позволяя совершать отдельные путешествия; оно структурирует индивидуальное желание, оставаясь при этом удивительно безличным, противясь вмешательству. (Даже редкие граффити, похоже, растворяются в инфраструктурном характере метро, поглощаются многочисленными знаками и разметками, существующими там в качестве ожидаемого визуального объекта.)

---

<sup>36</sup> *Augé M. In the Metro. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. P. 30.*

И все же случаются перформансы, которые могут использовать или порождать субъективные пути, внезапные взаимодействия, конкретизируя тот минимум качеств, который Оже называет определяющим сообщество. Эти перформативные примеры дополняют довольно изолированные движения, внезапно пересекая линии, разделяющие тела, вызывая улыбки или гримасы на лицах пассажиров или требуя более прямолинейных реакций в виде криков или ругани. (Во время недавней поездки в берлинском метро пожилая женщина преодолела социальный барьер, отругав молодого человека, который слишком громко включал музыку с мобильного телефона. Ее откровенность, казалось, даже удивила молодого человека, который, очевидно, исходил из предположения, что вызываемое им возмущение останется незамеченным в общей атмосфере толерантного безмолвия или социального трепета, обычно царящей в поезде метро.)

Пронзая изоляцию индивидуального маршрута, такие перформансы и реакции на них размечают подземку ступенями нерешительного и внезапного взаимодействия. Многочисленные пространства в поезде и за его пределами обеспечивают сцену для более активных исполнителей, которые используют вынужденную коллективность, создаваемую метро. В частности, акустическая и социальная архитектура подземки делает ее благоприятным пространством для музыкального исполнения. Метро становится местом для бесчисленных выступлений. От аккордеонистов из России

в берлинском метро до глэм-рокеров в лондонском – музыка пересекается с метро в своей уличной форме. Метро создает настоящую платформу для музыкальной культуры, повенчанной с акустикой подземного публичного пространства. Продолжая более долгую историю уличных развлечений – от фигуры менестреля до трубадура, – уличный музыкант представляет собой бродячего акустического артиста, который просит мелочь взамен на песню или музыкальную интерлюдия. Происходит неформальное переплетение, где звук и его реверберации дополняют характерные для метро социальные хореографии. Уличный музыкант воплощает подземный звук; его своеобразные, смелые или робкие действия также репрезентируют фантазии об аутентичном голосе или музыкальном артисте. В метро музыкант буквально функционирует как «андеграундный художник», если использовать этот термин и его означающее эхо: андеграунд – такое место, где часто можно найти и услышать радикальность, маргинальность и аутентичность.

Музыканты продолжали делать профессиональные записи в метро, используя акустическое качество пространства, а также стремясь воплотить особое социальное и эмоциональное ощущение, которое метро, по видимости, порождает. Вспомним, к примеру, о работе Питера Малви: этот уличный музыкант, ставший профессионалом, записал свой диск *Ten Thousand Mornings* в бостонском метро в 2001 году. По его словам, «Филип Гласс называл музыку возвышенным сред-

ством обмена между людьми. Здесь этот обмен происходит совершенно открыто»<sup>37</sup>. Такой подход помещает музыкальный жест в подземелье, стремясь запечатлеть не только переплетение различных звуковых материалов, от инструмента и голоса до случайных звуков пространства, но и, что важно, атмосферный контур бытия внизу. Может ли подземелье в таком случае создавать вдохновляющую область, которая действует как аффективная текстура при формировании законченного произведения? В эхоической акустике уличный музыкант сплетает мистический спиритуализм и городскую боль, оформляя музыкальное выражение в виде голоса, исходящего из городских глубин.

В образе уличного музыканта акцентируются определенные мифологические черты, подпитывающие представление об аутентичном звуке, которое может уходить корнями в народные традиции, об акустической инструментовке и пении от сердца, которые нацелены на противодействие устоявшейся и доведенной до профессионального уровня продукции. Малви подает собственное возвращение в бостонское метро в этой манере, отсылая к своим улично-музыкальным корням. «Все сводится к отношениям между исполнителем и аудиторией, и существует не так уж много мест, где эти отношения ближе, или честнее, чем в туннеле метро»<sup>38</sup>. Оди-

---

<sup>37</sup> Mulvey P. The Subterranean World of Peter Mulvey / NPR. 2002, September 22 [URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1150415>].

<sup>38</sup> Mulvey P. The Subterranean World of Peter Mulvey.

нокий музыкант, оккупирующий самые низы метрополитена, осуществляет укоренившуюся мифологию подземелья, продлевая ее реверберирующую энергию. Когда Малви поет *Inner City Blues* Марвина Гэя, повествуя о повседневных разочарованиях, высоких налогах и преступности, он локализует песню на ее лирическом месте, более того: метро действует как регистрирующее устройство для блюзов внутреннего города, а уличная музыка сама по себе выступает абсолютным выражением бытия внизу и вовне.

Музыкант Сюзан Кейгл находит схожий резонанс в своей работе в метро. Прежде чем прославиться своим диском *The Subway Recordings* в 2006-м и, позднее, появлением на шоу Опри Уинфри, Кейгл провела годы, играя на различных станциях нью-йоркской подземки. В ходе совместных выступлений с братом и сестрой ее лирические размышления о жизни, казалось, были обращены к пассажиру метро, проистекая из общих ситуативных условий городской жизни. Как она поет в песне *Stay*: «Feels like living in the city / Is getting harder every day / And people keep on getting in your way / Seems like everybody's talking / About the mess that we have made / And everybody wants to get away / But I think I'll stay around a little while / See if I can turn some tears into a smile»<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> «Такое чувство, что жить в городе / Становится все труднее с каждым днем / И люди продолжают вставать у тебя на пути / Кажется, все говорят / О беспорядке, который мы устроили / И все хотят уйти / Но я думаю, что останусь здесь ненадолго / Посмотрим, смогу ли я превратить слезы в улыбку».

Ее лирика несет в себе всю резонирующую напряженность городской жизни, предлагая прозрение, полученное из собственного опыта жизни в городе; кажется, для Кейгл город сворачивается *внутри* метро, где характерная тусклость городской жизни часто проявляется в изнеможении и раздражении пассажиров поездов. Решение Кейгл записать альбом в нью-йоркском метро отражает ее вовлеченность и веру в это подземное состояние как пространство для откровения или художественной целостности, что возвращает ее работу туда, откуда черпается вдохновение и где смысл произведения находит свою конечную аудиторию. При прослушивании компакт-диска мы замечаем: акустика метро драматически обуславливает звук, прерываемый проходящими поездами и возгласами прохожих. Со словами Кейгл, раздающимися по туннелям, сочетающими лирическое содержание и энергию места, резонирует само путешествие артиста, придавая подземному опыту интенсивность.



# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.