



# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ко второму изданию . . . . .	7
<b>Введение: твой звук—мой звук—твой звук</b> . . . . .	16
Исследования звука . . . . .	20
Акустическое пространство . . . . .	23
Акустические территории . . . . .	26
<b>Глава первая. Под землей: уличная музыка, акусматика и эхо</b> . . . . .	30
Подземная акустика . . . . .	33
Жизнь под землей . . . . .	47
Сопrotивление . . . . .	57
The Plastic People of the Universe . . . . .	60
Эхоическое слушание . . . . .	66
<b>Глава вторая. Дом: этические силы тишины и шума</b> . . . . .	69
Интерьеры . . . . .	72
Пригород . . . . .	79
Тюрьма . . . . .	91
Власть . . . . .	97
Охраняемое . . . . .	100
Акустическое сообщество . . . . .	104
<b>Глава третья. Тротуар: шаги, походка и ритмические формы-прогулки</b> . . . . .	110
Звуки пешеходов . . . . .	117
Звуковое тело . . . . .	130
Бунты, уличные драки и демонстрации . . . . .	132
Маршировка . . . . .	141
Тротуарная акустика . . . . .	148
<b>Глава четвертая. Улица: аудиальное закрепление, автомобили и динамика вибрации</b> . . . . .	151
Вибрации . . . . .	155
Подкожные биения . . . . .	160
Уличная смекалка . . . . .	164

Взять пониже . . . . .	170
Звуковая идентичность . . . . .	173
Бум-бум-бум . . . . .	176
Медленный грув . . . . .	185
<b>Глава пятая. Торговый центр: фоновая музыка, ослышка и продуктивные колебания обратной связи . . . . .</b>	<b>188</b>
Фоновая музыка . . . . .	194
Отвлеченное слушание . . . . .	204
Акустическая политика . . . . .	212
Аэропорты . . . . .	218
Атмосферы . . . . .	224
<b>Глава шестая. Небо: радио, пространственный урбанизм и культуры передачи . . . . .</b>	<b>227</b>
Возвышающиеся видения . . . . .	232
Культура передачи . . . . .	237
Медиа . . . . .	246
Воздушный город . . . . .	250
Пиратское радио, пиратские территории . . . . .	253
Духи . . . . .	256
Локальное и глобальное . . . . .	262
<b>Эпилог. Квир-слушание, акустическая справедливость и акты композиционирования . . . . .</b>	<b>267</b>
Композиционирование: переработка отношений . . . . .	273
Aufzeichnungen Рикарды Денцер . . . . .	275
Collective-conversations Рикардо Басбаума . . . . .	277
Демократический проект La Tabacalera . . . . .	280
Квир-акустика . . . . .	282
<b>Указатель имен . . . . .</b>	<b>289</b>

# 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 медиакulturой, в Копенгагенском университете<sup>1</sup>. Как следствие, бóльшая часть работы посвящена попыткам разобраться в том, как звуки и звуковые выражения (*sounds and sonic expressions*<sup>2</sup>), встречающиеся

7

- 1 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. Бóльшая 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, Торбеном Сангильдом и Миккелем Богом.
- 2 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.*

в повседневной жизни, и переживания, возникающие благодаря их сложной циркуляции, играют роль территориализующих и детерриториализующих движений<sup>1</sup>. К примеру, инфраструктуры радиовещания рассматриваются как подпитывающие особую культурную работу воображения, связанную с политикой трансляции, городским окружением и вземными 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>2</sup>), как оно представлено в рамках *World Soundscape Project* в 1970-х годах в Канаде<sup>3</sup>. Работа по акустической экологии внесла значительный вклад в становление исследований звука (*sound studies*), а также предоставила культурам саунд-арта и экспериментальной

1 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.

2 Термин *soundscape*, введенный канадским композитором Рэймондом Мюрреем Шейфером для характеристики акустической среды, передается в русскоязычной 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.

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

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 территорий — вопросам слышимости, а также организации и взаимодействия. Таким образом, территориализация и дестерриториализация 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>1</sup>. При составлении карт акустического дизайна Шейфер описывает «саундшафт мира как огромную музыкальную композицию», определяя нас как «одновременно его аудиторию, исполнителей и композиторов»<sup>2</sup>.

1 Schafer R. Murray. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, VT: Destiny Books, 1994. P. 238.

2 Ibid. P. 205.

Акустический дизайн позиционируется как работа «оркестровки», с помощью которой чрезвычайно активная настройка мира может вмещаться, 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>1</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>2</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 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. Коротко 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 территориализованы, 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

1 Schafer R. Murray. *The Soundscape*. P. 258.

2 Ibid.

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 только 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>1</sup>

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

**1** 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.



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 ощущаемого 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>1</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>2</sup>. Существуют и другие модели, и их, несомненно, надо вообразить. Я бы выделил эти акустические фигуры как формы знания и оснащения, которые позволят пройти через разнообразные территории, где тишина, например, фактически может обеспечивать подпольные поставки определенного шума, или эхо работает на создание дифференцированного пространства для маргинализованных или непослушных тел. Таким образом, культурная значимость слушания далеко не всегда ясна или четко очерчена, этически ориентирована, замечательно 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

- 1 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.
- 2 «Звуковой сад» Шейфера выступает в качестве образа экологически сбалансированного мира, где все звуки сонастроены. См.: *Schafer*. P. 246.

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>1</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 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>2</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

1 В лекции Марии 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.

2 См.: Truax B. *Acoustic Communication*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation, 1994.

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 непосредственное 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>1</sup>. Тем самым напряжения между тишиной и шумом, как воображаемые горизонты аудиального пейзажа, проливают свет на акустический дизайн как повседневную практику, где индивиды и сообщества поглощают 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.

1 Рансьер Ж. Указ. соч.