СОДЕРЖАНИЕ

Благодарности 7

Введение 9

Глава 1. Слушание 17

Медоточивость 21

Слушать 28

Парк Уотерлоу на рассвете (2008) 31

Динамичные вещи и места 32

«matières induites» (1975) 34

«On the Machair» (2007) 40

Критика отстраненного критика 44

«microscopic trips» (2006) 48

Слушая записанный звуковой ландшафт 53

«Kits Beach» (1989) 54

Слушая радио 59

«If a Voice Like Then What?» (1984) и «Langue Etude» (1985) . . 59

Заключение: Звуковое уединение 62

Глава 2. Шум 64

Плохой вкус 66

Шумная бес-смыслица 68

Рейв (1993) 69

Отомо Ёсихидэ в студии «Корсика» (2005) 71

Шарлемань Палестин в Queen Elizabeth Hall (1998) 74

Как можно слышать, не зная, что именно слушаешь?..
Шум и модернизм 76

«Чем является звук?» (1999) 78

«Records 1981–1989» (1997) 87

Шум и постмодернизм 90

Звуковой шум 96

«1930» (1997) 98

Кейдзи Хайно в Drake Hotel Underground (2006) 101

Заключение: Шумные голоса 102

Глава 3. Тишина 108

Пляж Барри (2008) 108

Концептуальная тишина 109

Когда слышать нечего, вы начинаете что-то слышать 112

«Quieting» (2000) . . . 118
«Покончить с Божьим судом» (1947) . . . 121
Безмолвное «я» / звуковая субъективность . . . 123
«Contours of Silence» (1994) . . . 126
Сверчки . . . 128
«Silent Landscapes No2» (2008) . . . 128
Безмолвная длительность . . . 132
Квартет для фортепиано и струнных (1985) . . . 132
Символический, семиотический и социальный звук . . . 135
Мгновения совпадения . . . 144
«Entre Chiens et Loups» (1995) . . . 145
Радиофоническая тишина . . . 147
Заключение: Тишина как контекст аудиальной эстетики . . . 151

Глава 4. Время и пространство . . . 155
Сидя в комнатах . . . 159
«I Am Sitting in a Room» (1970) . . . 161
«Washaway Rd.» (2008) . . . 162
Резонирующие места, звучащее время . . . 164
«Темный бассейн» (2009) . . . 165
«Формы для статики» (2008) . . . 169
География хронопространства . . . 172
«Je n'ai pas le droit de voyager sans passport» (1968) . . . 176
Обитая в игровом агонизме (противоборстве) . . . 177
«Параболика» (1996) . . . 179
Строительство звуковых мостов и городов . . . 182
«Пульсирующий мост» (2006) . . . 183
Звуковая чувствительность для нового медиаискусства . . . 187
«Разборчивый город» (1988–1991) . . . 189
Нарратив темпоральных мест / миграция . . . 193
«Взаимосвязь» (2003) . . . 193
«Chernobyl» (2008) . . . 196
Хронопространство радио . . . 200
«Klang;Zeit;Klang» (2006) . . . 201
Заключение: К настоящему слушания . . . 203

Глава 5. Настоящее . . . 207
Звуковое прошлое: Запоздалые соображения . . . 208
Ощущение и восприятие . . . 210
Звук как «триггер патетического» . . . 216
Длительность восприятия . . . 222
Рефрен настоящего . . . 229

Указатель имен . . . 232

Благодарности

Эта книга — итог многих непринужденных бесед и академических дискуссий. Своим появлением на свет она обязана помощи и доверию многих людей — моих близких и коллег по саунд-арту, как практиков, так и исследователей. Я благодарна за каждую предоставленную мне возможность изложить и обсудить вопросы, возникавшие в процессе работы над книгой, с коллегами, семьей, друзьями и студентами и надеюсь, что изложенные здесь идеи помогут им продвинуться в их звуковых исследованиях и творческой практике.

Прежде всего хочу поблагодарить Дэвида Моллина, который всячески поддерживал меня в этом начинании. Также хочу выразить особую благодарность Дэвиду Тупу, придавшему мне веру в собственные силы, а также Ангусу Карлайлу и профессору Нику де Виллю за внимательное прочтение и отзывы о тексте. Хочу поблагодарить Кэти Лейн за наши непрекращающиеся споры о звуке, а Питера Кьюсака — за его проницательность и ценные предложения. Заслуживают упоминания и ланчи с Томасом Гарднером, за которыми мы обсуждали патетическое и память, а также продуктивно обменивались мнениями по поводу его совместных проектов с Клэр Гассон и Эдом Осборном. Иммерсивная база данных по саунд-арту (ImMApp), созданная Дж. Майло Тейлором, стала бесценным инструментом для получения доступа к произведениям звуковых художников. Сведения

о японской шумовой музыке, полученные от Эда Бакстера и Тайгена Кавабе, послужили ценными ориентирами в работе, а приглашение Рахмы Кажам дало мне возможность проверить свои идеи на прочность перед живой аудиторией.

Я хочу поблагодарить мою сестру Дею Фёгелин за помощь в исследованиях, а также всех моих коллег по Лондонскому колледжу коммуникаций (LCC), всю Группу по творческому исследованию практик саунд-арта (CRiSAP) и вообще художников, которые так или иначе поспособствовали развитию моих идей в области саунд-арта на протяжении последних нескольких лет: Криса Петтера, Джона Уинна, Дэвида Каннингема, Аки Пасуласа, Айрис Гаррельфс, Йорга Кёппля, Хелен Бендон, Михаэля Хильтбруннера, Най Пэрри и многих других.

Наконец, я хотела бы также упомянуть студентов факультета звуковых искусств в LCC, чьи попытки разобраться с применимостью критического дискурса к саунд-арту послужили толчком этому проекту.

Введение

> Если философы, которым, как известно, всегда нелегко давалось хранить молчание, вступают в беседу, то им следовало бы изъясняться так, чтобы они постоянно были неправы, но неправы таким образом, что уличали бы в неистинности оппонента. Важнее всего было бы располагать не такими знаниями, что абсолютно правильны и непоколебимы, — таковые неизбежно сводятся к тавтологии, — а такими, по отношению к которым вопрос о правоте сам себе выносит приговор[1].

То, как мы думаем о мире, в немалой степени определяется тем, какие чувства (*senses*) мы привлекаем, чтобы его воспринять. Последние, в свою очередь, всегда уже укоренены в идеологии и культуре — еще до того, как мы обращаемся к ним как к инструментам восприятия. Достигнутые нами суждение и понимание невольно направляются этим идеологическим функционированием используемого чувства. Если я смотрю на какую-то вещь, то информация, которую я о ней получу, зависит от физиологии зрения и культурной интерпретации и оценки акта ви́дения. Если одновременно я слышу звук, услышанное, скорее всего, подчинится восприятию увиденного. Звук придает визуальному образу плоть и плотность, делает его реальным, сообщает

1 *Адорно Т.* Minima moralia / Пер. с нем. А. Белобратова под ред. Т. Зборовской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. С. 88.

ему пространственное измерение и временную динамику. Но все это остается атрибутами видимого объекта, а не слышимого события. Это стремление подчинить звук визуальности укоренилось настолько, что поразило и музыкальную критику, и дискурс саунд-арта, в центре внимания которых неизменно оказывается партитура или аранжировка, оркестр или исполнитель, источник звука, инсталляция или документация звукового события — короче говоря, визуальные проявления звука, а не то, что было услышано.

Эфемерная незримость звука притупляет критические суждения, в то время как кажущаяся стабильность изображения располагает к ним. Зрение по своей природе подразумевает удаленность от объекта, который оно воспринимает как нечто монументальное. Взгляд всегда работает в метапозиции, вдали от увиденного, как бы близко оно ни находилось. И эта удаленность производит эффект отстраненности и объективности, выдающий себя за истину. Видеть — значит верить. Визуальный «зазор» питает идею структурной определенности и представление о том, что мы можем действительно понимать вещи, присваивать им имена и определять себя по отношению к этим именованиям как стабильные субъекты, как идентичности. Музыкальная партитура, звуковая дорожка фильма, декорации, интерфейс программы видеомонтажа и тому подобное могут заставить нас поверить в объективную слышимость, но то, что мы слышим, ориентируясь на эти изображения, — это не звук, а воплощение визуального. Сам звук уже давно исчез, изгнанный уверенностью образа.

Слух же, напротив, полон сомнений — феноменологических сомнений слушателя по поводу услышанного и самого себя, слышащего это. Слух не предлагает метапозиции — не существует такого места, где я не находилась бы одновременно со слышимым. Как бы далеко ни располагался его источник, звук находится в моем ухе. Я не могу его услышать, если не погружена в его аудиальный объект, который является не его источником, но звуком как таковым. Следовательно, философия саунд-арта должна иметь в своей основе принцип разделения времени и пространства с исследуемым объектом или событием. Это философский проект, который требует вовлеченного участия, а не отстраненного наблюдения, — рассматриваемый объект или

событие с необходимостью описывается не как артефакт, а в его динамическом потоке. Это непрерывное воспроизводство, в котором слушатель участвует как интерсубъективно конституированный в процессе восприятия, производящий при этом саму вещь, которую он воспринимает, и оба, субъект и произведение, совокупно созданные таким образом, так же мимолетны, как и по отдельности[1]. Стало быть, этот проект предполагает философа как слушателя, а также подразумевает готовность читателя слушать. Философия саунд-арта, рассматриваемая таким образом, может, следуя совету Адорно, обеспечить знания, «по отношению к которым вопрос о правоте сам себе выносит приговор»[2], а не провозглашать истину. Впрочем, это не делает такую философию иррациональной или произвольной, но проясняет ее намерение охватить опыт своего объекта, а не заменить его идеями. Иными словами, она не стремится опосредовать чувственный опыт рассматриваемого произведения искусства теориями, категориями, иерархиями, историями, чтобы в конечном итоге создать каноны, освобождающие нас от сомнений относительно слышимого благодаря уверенности и осознанию его ценности, что, таким образом, превратит нашу вовлеченность в тавтологию. Вместо этого такая философия стремится создать критическую вовлеченность, свидетельствующую, документирующую и повествующую о том, что происходит в области саунд-арта, и таким образом помогающую развивать художественные практики и способы слушания. Стало быть, мы стремимся не к выводам, а только к стратегиям вовлеченности и попыткам истолкований. В данном смысле эта книга — скорее эссе, чем

1 В «Первичности восприятия» Мерло-Понти описывает мир как «жизненный мир», который человек создает, находясь в нем, и который, в свою очередь, постоянно создает его самого как интерсубъективного субъекта в момент этого взаимодействия. Мерло-Понти говорит о конкретных и абстрактных сенсорно-моторных движениях и жестах, с помощью которых мы обращаемся к миру и посредством которых мы конструируем и конструируемся в этом мире. В этом «жизненном мире» мы постигаем пространство через ситуацию нашего телесного и интерсубъективного.

«Я постигаю себя не как конституирующий субъект, прозрачный для самого себя и представляющий собой совокупность всех возможных объектов мышления и опыта, а как определенную мысль, взаимодействующую с определенными объектами, мысль в действии» (*Merleau-Ponty M.* Primacy of Perception / Trans. by J.M. Edie. Illinois: Northwestern University Press, 1964. P. 22).

2 *Адорно Т.* Minima moralia. С. 88.

привычный философский текст. Я опять заимствую термин Адорно для пояснения, что конечный продукт моего формального анализа — это эксперимент, а не идеология или истина. Термин «эссе» предполагает исследование с открытым концом, которое «начинается не с Адама и Евы, а с того, что хочется сказать»[1], и дает не исчерпывающий и полный отчет, а лишь отрывочный набор идей-ориентиров. В этом смысле данный текст документирует эксперимент и приглашает читателя рассматривать себя как таковой.

В ходе такого эксперимента слушание в этой книге рассматривается как реальная практика и как концептуальная чувствительность, которая поднимает новые вопросы для философии искусства в целом и нарушает кажущуюся определенность визуальной эстетики, не занимая, однако, диалектической позиции. Вместо этого она предполагает, что звуковая чувствительность (*sonic sensibility*) осветит незримые аспекты визуальности, дополняя, а не противопоставляя себя визуальной философии. Чтобы достичь этого, на страницах книги обсуждаются различные звуковые произведения, и это обсуждение формулируется в терминах соответствующих философских споров. Именно через слушание автор приходит к философским вопросам, которые рассматриваются в этой книге, и именно прослушанный звук, чувственный материал, направляет исследование, конкретизируя и актуализируя эти философские вопросы и споры для читателя как слушателя. Звуковая чувствительность, выдвигающаяся в этом процессе на передний план, переориентирует философские проблемы субъективности и объективности, ставит под сомнение понятие трансцендентальной априорности и через понятие интерпретативных фантазий связывает опыт звука с понятием виртуальности и возможных миров, не связанных с логикой и рациональностью видимой реальности, но дополняющих эту реальность посредством зрячей слепоты звука в ее глубине.

Таким образом, этот текст вносит свой вклад в дискуссию как о саунд-арте, так и о философии. Он относится к саунд-арту, поскольку фокусируется на звуке как на «объекте» исследования; он относится к философии, поскольку

1 *Адорно Т.* Эссе как форма / Пер. с нем. О. Кильдюшова, И. Михайлова // Своеволие философии: собрание философских эссе / Сост. и отв. ред. О. Зубец. М.: ИД ЯСК, 2019. С. 66.

обсуждает и исследует новые способы рассмотрения искусства, мира и нашей позиции в производстве искусства и мира через звуковую чувствительность. Однако наша цель — не философия саунд-арта, которая объясняет опыт, а философия, которая переживает опыт. Таким образом, она не может быть неизменной, но должна постоянно развиваться вместе с тем, что играется и слышится. Любое предложенное высказывание — лишь мимолетная теория[1]. Философия саунд-арта должна оставаться стратегией слушания, а не инструкцией для слушателя, и поэтому сам ее язык находится под пристальным рассмотрением.

Критический дискурс плохо подходит для работы со звуком, поскольку настойчиво предполагает разрыв между тем, что он описывает, и самим описанием — в полную противоположность звуку, который всегда и есть слышимое, окутывающее и наличное. В его языке звуковое низводится до роли прилагательного: звук бывает громким, чистым, тихим или шумным, быстрым или медленным, но никогда не рассматривается как существительное. Вместо этого он превращается в ссылку на визуальное, что приглушает его своеобычность. Писать о звуке так, как я пытаюсь сделать в этой книге, значит не обходить стороной эту проблему, а использовать заложенное в ней противоречие. Как следствие, серьезная трудность этой книги заключается в том, что, будучи написана на языке, она одновременно посредством звуковой чувствительности оспаривает сам принцип языка, его визуальность. Любая попытка сформулировать философию саунд-арта исходит из этого парадокса, раскрывая который звук подвергает переоценке саму основу дискурса и философии как таковой. Но одновременно она

1 Этот термин вольно заимствован у Дональда Дэвидсона, который в своем эссе «A Nice Derangement of Epitaphs» обсуждает понятие «преходящей теории» языка, в которой значение создается на месте встречи обоих собеседников, строящих свои обусловленные и транзитивные идеи. Он говорит: «Преходящая теория действительно похожа на теорию, по меньшей мере тем, что выводится при помощи остроумия, удачи и мудрости из индивидуального словарного запаса и грамматики, знания способов, которыми люди доносят свою мысль, и понимания, какие отклонения от словаря наиболее вероятны. Шансов упорядочить или научить этому процессу не больше, чем шансов упорядочить или научить процессу создания новых теорий для работы с новыми данными в любой области» (*Davidson D.* A Nice Derangement of Epitaphs // Truth and Interpretation / Ed. by E. LePore. Oxford: Basil Blackwell, 1986. P. 446).

влечет за собой далеко идущие последствия, выходящие за рамки собственно звука и касающиеся уже общего представления о философии, эстетике и чувственной вовлеченности. Таким образом, звук раскрывает стесненность и ограниченность слова в языке, одновременно расширяя его применение в звуке. Методология исследования неразрывно связана с его предметом: одно исследуется через другое.

Идеи этой книги развиваются в пяти главах. В первых трех, «Слушание», «Шум» и «Тишина», обсуждаются вопросы восприятия звука, а в двух последних, «Время и пространство» и «Настоящее», рассматриваются следствия этого обсуждения. На этих страницах обсуждается широкий спектр философских вопросов, которые заостряются за счет обращения к звуку. В свою очередь, хотя выводы из этого исследования делаются применительно именно к звуку, они имеют далеко идущие последствия в плане более общей эстетической и культурной восприимчивости.

Первая глава обсуждает слушание как (взаимо)действие, которое производит, изобретает и требует от слушателя соучастия и приверженности (*commitment*). Она повествует о слушании звукового произведения и акустической среды и вводит темы, центральные для философии саунд-арта: субъективность, объективность, коммуникацию, коллективные отношения, значение и смыслопроизводство. Во второй главе мы переосмысливаем эти вопросы, вслушиваясь в звук, лишающий мои уши чувствительности ко всему, кроме самого себя. Таким образом, «Шум» доводит идеи «Слушания» до крайности и намечает контуры философии саунд-арта как означивающей практики слушания, которая артикулирует хрупкие отношения между опытом и коммуникацией и предвосхищает встречу семиотического и феноменологического в главе «Тишина».

В ее тихих звуках слушатель становится слышимым для самого себя как отдельно присутствующего в аудитории. «Тишина» создает условия для практики языка означивания, учитывающего свою звуковую основу: она охватывает тело слушателя в его одиночестве и приглашает его прислушаться к самому себе среди звукового ландшафта, в котором он обитает. В этом смысле глава 3 формулирует тишину как основное условие философии саунд-арта и обрисовывает последствия для звуковой субъективности и ее отношений

с объективным миром. В этом ключе в главе обсуждаются беззвучные произведения и тишина в акустической среде не как отсутствие звука, а в качестве отправной точки для слушания как общения.

В главе «Время и пространство» обсуждается звуковой субъект после «Тишины». Звуковая чувствительность, обретшая критический язык в «Тишине», зарождается в пространственно-временном расположении слушателя, одновременно выявляя его. Затем глава 4 обращается к социальной географии и обсуждению глобальных сетей, чтобы контекстуализировать слушателя и звуковые произведения искусства с точки зрения их социальной позиции и связности. Вопросы материальных и нематериальных социальных отношений освещаются и обсуждаются через понятие звуковой чувствительности. Таким образом, в этой главе заново рассматриваются вопросы субъективности и идентичности в связи с вопросами укорененности и миграции. Обнаруживается, что звуковая чувствительность, поскольку она делает мыслимыми сложные связи и траектории во времени и пространстве, предлагает метод вовлечения и критической оценки инсталляций и нового медиаискусства.

Последняя глава, «Настоящее», — не заключение в привычном смысле слова, а повторное размышление над прослушанным. Это соответствует главной установке данной книги: философия саунд-арта должна оставаться мимолетной теорией, а не предлагать какие-либо выводы, чтобы не противоречить своей же методологии. Но это постоянное течение настоящего имеет прошлое и будущее, и поэтому последняя глава рассматривает «иное-время» (*other-time*) и «вон-там» (*over-there*) в отношении звука и слушающего субъекта. Именно благодаря эмоциональной и личной вовлеченности, сформированной рефреном (*refrain*) прошлого в настоящем, предложенная до сих пор философия саунд-арта становится полезной для взаимодействия с другими искусствами и в связи с более широкими проблемами социально-эстетического сознания и этики. В этом смысле последняя глава посвящена тому, как «патетическое» (*pathetic*) завлекает нас в звук и расширяет значимость своей философии за пределы саунд-арта.

Выбор произведений, обсуждаемых в этой книге, не связан с каноническими иерархиями. Это не попытка создать

альтернативную историю или определить канон саунд-арта. Здесь обсуждаются и широко, и мало известные работы. Упор делается на восприятие произведения, а не на его оценку или сравнение с другими. Главным фактором при выборе произведений была моя близость к ним, возможность соприкоснуться с ними, разделить их время и пространство. Предложенную звуковую чувствительность можно перенести на любые произведения, доступные читателю, так как основной двигатель этой книги — именно вовлеченность слушателя и создаваемая таким образом звуковая чувствительность, а не производство знаний или суждений о каком-то конкретном саунд-арте. При этом обсуждаемые работы важны тем, что они подводят к рассматриваемым здесь философским вопросам. Именно их своеобразие послужило источником тех общих представлений о философии саунд-арта, которые каждый читатель может применить в своей слушательской практике.