

ISSN 0869-6365

литературное
НОВОЕ
обозрение

148

6'2017

ГОЛОС И ЛИТЕРАТУРНОЕ ВООБРАЖЕНИЕ
ШУМ: ЗВУКОВОЙ, СОЦИАЛЬНЫЙ
И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ · ЭТИКА, ПРАГМАТИКА
И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ТИШИНЫ
ЗВУКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ
В АНТРОПОЛОГИИ НАУКИ И ИСКУССТВА
«В ПИТЕРЕ — ПИТЬ!»: К ДЕШИФРОВКЕ
ОДНОГО ШЕДЕВРА · ИНТЕРТЕКСТЫ
ИОСИФА БРОДСКОГО · БИБЛИОГРАФИЯ
ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

**Звуковые ландшафты
в антропологии науки
и искусстве**

Штефан Хельмрайх

**Звуковые ландшафты с эффектом
погружения и трансдукция
как альтернатива**

Stefan Helmreich

Immersive Soundscapes and the Transductive Alternative

Штефан Хельмрайх (Массачусетский технологический институт; профессор и заведующий кафедрой антропологии им. Элтинга Э. Морисона) sgh2@mit.edu.

Stefan Helmreich (Massachusetts Institute of Technology; Professor and Elting E. Morison Chair Head, Anthropology; PhD) sgh2@mit.edu.

Ключевые слова: звуковой ландшафт, акустемология, эффект погружения, трансдукция

Key words: soundscape, acoustemology, immersion, transduction

УДК: 781.1

UDC: 781.1

В статье критически осмысливается понятие звукового ландшафта — акустической среды, которую слушатели воспринимают как окружающую их в пространстве. Автор показывает, что концепция звукового ландшафта предполагает «погружение» слушателя в пространство звука. Далее демонстрируется, что «погружение» — не самоочевидная категория или феномен, а понятие со своей культурной историей. Более того, оно предполагает осмысление технических условий «трансдукции», то есть преобразования и обработки передаваемых сигналов, посредством которых создается ощущение непосредственного присутствия.

This article critically examines the notion of the “soundscape.” Asking what kind of listener is assumed by the concept of the soundscape, it answers that that listener is imagined to be “immersed” in the space of sound. The piece then continues on to suggest that “immersion” is not a self-evident state or phenomenology, but rather one that has a cultural history — and, more, a technical set of conditions in “transduction,” the — the transmutation and conversion of signals across media, which, when accomplished seamlessly, produces a sense of effortless presence.

1 В подборку вошли два эссе, написанные по следам круглого стола «Звуковые ландшафты в антропологии науки и искусстве», прошедшего в рамках VI Международного фестиваля аудиовизуальной антропологии «Дни этнографического кино»

Что такое *звуковой ландшафт*? Термин был придуман в 1969 году композитором Р. Мёрреем Шейфером [Schafer 1994] и означает прежде всего понятийный аппарат, используемый для характеристики акустической среды, которую слушатели воспринимают как окружающую их в пространстве. Шейфер считал звуковой ландшафт версией ландшафта — предметом изучения, состоящим из естественных и привнесенных культурой элементов. В идиллической теории Шейфера звуковые ландшафты можно оценивать исходя из того, насколько они избавлены от «шума» — для него в первую очередь механического и электрического. Хотя подобное идеалистическое беспокойство в большинстве случаев уже не свойственно исследователям звукового ландшафта — прекрасно чувствующим себя в городском пространстве и телерадиовещательной среде, — в современных подходах звуковые ландшафты нередко продолжают восприниматься как феномены мира, как уже существующие точки, на которые слушатели могут «настроиться», подобно тому как они «ловят» определенную радиостанцию.

Антрополог Тим Ингольд в своей работе «Против звукового ландшафта» высказывает мысль, что такая интерпретация саундшфта объективирует звук, вместо того чтобы относиться к нему как к предмету опыта. По мнению Ингольда, звук представляет собой возможность «погружения в мир, в котором мы пребываем, и соединения с ним» [Ingold 2007: 11]. Но, думаю, можно продолжить критическое осмысление понятия звукового ландшафта — в частности, поставив под вопрос эту идею «погружения».

Функционирование теории звукового ландшафта подразумевает наличие не просто слушателя, но слушателя с определенным отношением к пространственной среде, определенным представлением о ней. Если использовать удачный термин Стивена Фельда, такой слушатель должен обладать *акустемологией* (акустической эпистемологией), в рамках которой люди видятся как помещенные в пространство, как проводники субъективных восприятий, ведущих к объективности (см.: [Feld, Brenneis 2004]). Акустемология предполагает внутреннюю телесную среду, воспринимающую идущий снаружи звук. Благодаря ей сами границы между внутренним и внешним становятся взаимоперетекающими — слушатель может испытать погружение.

Парадоксальным образом, представить себе такое погружение оказалось возможным посредством техник, исследующих звук с эстетической точки зрения и как отвлеченное понятие. Телефония, фонография, архитектурная акустика — компоненты того, что Эмили Томпсон [Thompson 2002] называет «звуковым ландшафтом современности», — позволяют воспринимать звук как абстракцию. Но, коль скоро мы говорим об абстракции, значит, можно вообразить то, что Чарльз Станкевич [Stankievich 2007] назвал «невозможным пространством» внутри головы (магическому появлению этого пространства способствовали, даже обусловили его, по мнению Фридриха Киттлера, наушники, придуманные, чтобы создать «психоделическое пространство внутри самого мозга» [Kittler 1999: 103]), или то, что Бернхард Лейтнер назвал «головным

ландшафтом» [Leitner 2003]. Иными словами, понятие звукового ландшафта складывается из эстетической рефлексии, технологий объективации (акустика) и субъективации (наушники).

Так, можно заметить, что, вопреки мнению Ингольда, в действительности звуковой ландшафт стал настойчиво ассоциироваться с понятием погружения — когда слушатели начинают чувствовать себя одновременно внутри пространства и — иногда — внутренне едиными с ним. Но у такого погружения своя история и свое устройство. И это устройство требует *трансдукции* — такого преобразования и обработки передаваемых сигналов, что, если не возникает помех, без усилий создается ощущение присутствия. Исследователи звука сочли трансдукцию удобным инструментом для рассмотрения вопроса о том, как меняется звук, передаваясь по разным каналам, подвергаясь изменениям и обработке, которые меняют одновременно его форму и смысл. Когда антенна превращает электромагнитные волны в электрические колебания, которые, в свою очередь, посредством репродуктора превращаются в колебания воздуха, перед нами цепочка трансдукций — материальных трансформаций, преобразующих и наши представления о том, как может восприниматься и интерпретироваться сигнал внутри технических систем и в разных группах слушателей. Как отмечает Джонатан Стерн, «хотя передатчики работают в соответствии с очень простыми законами физики, они также являются и культурными артефактами» [Sterne 2003: 22]. Именно сочетание этих двух качеств сделало передающие устройства и трансдукцию такими удобными для изучения звука, позволив ученым совмещать научно-технические исследования с исследованиями медиа и культуры.

Понятие трансдукции начало свой путь в гуманитарных и социальных науках, когда из технической сферы проникло в феноменологию и политическую философию. Можно сказать, что исследования звука проходили в областях, намеченных этими более ранними философскими интерпретациями. В философии трансдукция сначала не воспринималась в контексте рассуждений о звуке, а служила скорее инструментом осмысления процессов мышления и действия. Так, феноменолог Жильбер Симондон полагал, что трансдукция «прочерчивает путь воображению, которое само по себе не индуктивно и не дуктивно, а скорее трансдуктивно в том плане, что оно сопряжено с обнаружением тех аспектов, которые позволяют определить проблематику» [Simondon 1992: 313]. Мыслить трансдуктивно, по Симондону, означало исследовать то, что мы бы назвали каналом и контекстом. Трансдукция, как писали Делёз и Гваттари, представляет собой «структуру, в которой один контекст служит основанием другого или, наоборот, создается поверх другого контекста, размывает его или встраивается в него» [Deleuze, Guattari 1987: 313].

Таким образом, мыслить трансдуктивно — значит учитывать все задействованные каналы восприятия того, кто слушает, и осуществить необходимый анализ, определив место слушателя в конкретных системах, механических и социальных. Мыслить трансдуктивно — значит принимать во внимание неподатливость и сопротивление в среде киборгов, работу, которая должна быть проделана, чтобы сигналы могли связывать машины и людей на разных уровнях, от частного до массового. Мыслить трансдуктивно — значит мыслить изнутри системы, поддерживающей передачу информации по медийным каналам. Мыслить трансдуктивно — значит не просто прислушиваться к меняющемуся качеству сигналов, в то время как они распространяются посредством

(Москва, НИУ ВШЭ, 27 сентября — 1 октября 2016 г., модератор круглого стола — Николай Ссорин-Чайков). На круглом столе обсуждались вопросы аудиальной vs окулярной парадигмы, отличия звука от текста и образа, а также выполненный в аудиальной стилистике фильм Павла Борецкого «Солярис» и книга Штефана Хельмрайха «Звучание пределов жизни» (Princeton University Press, 2015) — этнографическое исследование использования звука для изучения океана и космоса.

различных каналов, но размышлять об идее сигнала как такового (что, как напомнят нам историки, отсылает к «текучим» метафорам, которыми изобилуют рассуждения об электричестве, его токах и течениях). На самом деле трансдуктивное мышление требует анализа даже исторических предпосылок и языков, организующих наши представления о чувственном опыте [Helmreich 2007]. Иначе говоря, трансдукция — термин, необходимый для критического осмысления понятия «погружения» в звуковой ландшафт.

Я никоим образом не предполагаю, что трансдукция — сама реальность в противовес фетишу погружения. Как может напомнить нам любой историк науки, сама трансдукция — один из методов репрезентации со своими риторическими и историческими отправными точками. Суть скорее в том, чтобы сконструировать инструментарий для понимания того, как воспринимаются «пространство», «присутствие» и «звуковой ландшафт». В терминах трансдукции можно размышлять о воображаемых звуковых сообществах, которые создает радио. Можно размышлять и о длительности звука с точки зрения временно-го измерения. Трансдукция, понятая как преобразование энергии, может помочь нам, когда мы думаем об акустемологии утверждений, подобных утверждению Мишеля Шюона, что звук «развертывается, являет себя во времени и представляет собой живой процесс, энергию в действии» [Chion 1990: 65], или о зловещей эпистемологии автора электронной музыки Бебе Баррон, которая в 1965 году вместе со своим мужем Луисом создала электронное звуковое сопровождение к фильму «Запретная планета» и охарактеризовала разработанный с помощью компьютера звук как «форму жизни». С помощью трансдукции можно даже ослабить слухоцентричность звуковых исследований, побудив тех, кто изучает слух, иначе думать о немых мирах, думать более широко — например, не о звуке, а о вибрации (см.: [Friedner, Helmreich 2012]).

Трансдукция может работать не везде. Вероятно, она не поможет в изучении звуковых экологий социальных миров тропического леса, подобных тем, которыми занимается Стивен Фельд; в Папуа — Новой Гвинее, утверждает Фельд, расстояние и присутствие в тропическом лесу можно наглядно представить иначе — например, через переключку звуков, раздающихся «сверху» и «снизу» в зарослях тропических деревьев. Трансдукция может не быть полезной для исследования сонгайской одержимости духами, которую изучает Пол Столлер и о которой он пишет, что «для сонгаев “возгласы” однострунной скрипки и “гомон” барабанов из выдолбленных плодов являются голосами предков, голосами, в которых звучит мощь прошлого» [Stoller 1989: 112]. Здесь нет движения от одного обособленного элемента к другому, а скорее фоновое звуковое единство. Трансдукция может ничего не добавить к описанию Ричардом Бауманом молчаливой молитвенной практики квакеров, направленной на то, чтобы услышать голос Бога внутри себя [Bauman 1983].

Однако по-своему полезно может быть предложение, высказанное Гилелем Шварцем в его книге «Шумы: от Вавилона до Большого взрыва и не только» [Schwartz 2011], относительно приставочной типологии слушания: *вслушивания, выслушивания, подслушивания, прислушивания, прослушивания, сослушивания*. К этим понятиям я бы добавил *вопреки-слушание*: парадигму исследований звука, побуждающую нас мыслить вопреки погружению, вопреки явственному внутреннему или внешнему голосу — и в конечном счете выводящую нас за горизонты понятия звукового ландшафта. Все эти приставочные характеристики процесса слушания побуждают нас задуматься о раз-

личий текстуры и характеристик звука, движущегося из одной точки к другой. Можно сказать, что они требуют от нас размышлять о трансдукции и других преобразованиях звука, происходящих посредством множества способов и каналов и создающих множественные смыслы. *Прослушивать* МРЗ-запись — не то же самое, что *прислушиваться* к шагам возвращающихся домой родителей. *Вслушиваться* в заглушаемое ветром пение птицы — не то же самое, что *подслушивать* секретный разговор. *Выслушивать* штормовое предупреждение — не то же самое, что из толпы слушать звук аэроплана или вместе с ребенком слушать рассказываемую шепотом историю. Звуковые ландшафты, в которые мы погружаемся, которые преобразуем, никогда не существуют вне способов, методов и каналов их восприятия.

Пер. с англ. Татьяны Пирусской

Библиография / References

- [Bauman 1983] — *Bauman R.* Let Your Words Be Few: Speaking and Silence in Quaker Ideology // *Let Your Words Be Few: Symbolism of Speaking and Silence among Seventeenth-Century Quakers.* Cambridge University Press, 1983. P. 20—31.
- [Chion 1990] — *Chion M.* Un langage pour décrire les sons // *Nattiez J.-J.* Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.
- [Deleuze, Guattari 1987] — *Deleuze G., Guattari F.* A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- [Feld, Brenneis 2004] — *Feld S., Brenneis D.* Doing Anthropology in Sound // *American Ethnologist.* 2004. № 31(4). P. 461—474.
- [Friedner, Helmreich 2012] — *Friedner M., Helmreich S.* Sound Studies Meets Deaf Studies // *The Senses & Society.* 2012. № 7(1). P. 72—86.
- [Helmreich 2007] — *Helmreich S.* An Anthropologist Underwater: Immersive Soundscapes, Submarine Cyborgs, and Transductive Ethnography // *American Ethnologist.* 2007. № 34(4). P. 621—641.
- [Ingold 2007] — *Ingold T.* Against Soundscape // *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice* / Ed. by E. Carlyle. Paris: Double entendre, 2007. P. 10—13.
- [Kittler 1999] — *Kittler F.* Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- [Leitner 2003] — *Leitner B.* Kopfräume / Headsapes. CD recording. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co, 2003. KG.
- [Schafer 1994] — *Schafer R.M.* The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Destiny Books, 1994 (First edition: Knopf, 1977). P. 3—12.
- [Schwartz 2011] — *Schwartz H.* Making Noise: From Babel to the Big Bang and Beyond. New York: Zone Books, 2011.
- [Simondon 1992] — *Simondon G.* The Genesis of the Individual // *Incorporations* / Ed. J. Cray, S. Kwinter. New York: Zone, 1992. P. 296—319.
- [Stankievec 2007] — *Stankievec Ch.* From Stethoscopes to Headphones: An Acoustic Spatialization of Subjectivity // *Leonardo Music Journal.* 2007. № 17. P. 55—59.
- [Sterne 2003] — *Sterne J.* The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.
- [Stoller 1989] — *Stoller P.* Sound in Songhay Possession, Sound in Songhay Sorcery // *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. P. 102—122.
- [Thompson 2002] — *Thompson E.* The Origins of Modern Acoustics // *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900—1933.* Cambridge, MA: MIT Press, 2002. P. 13—57.