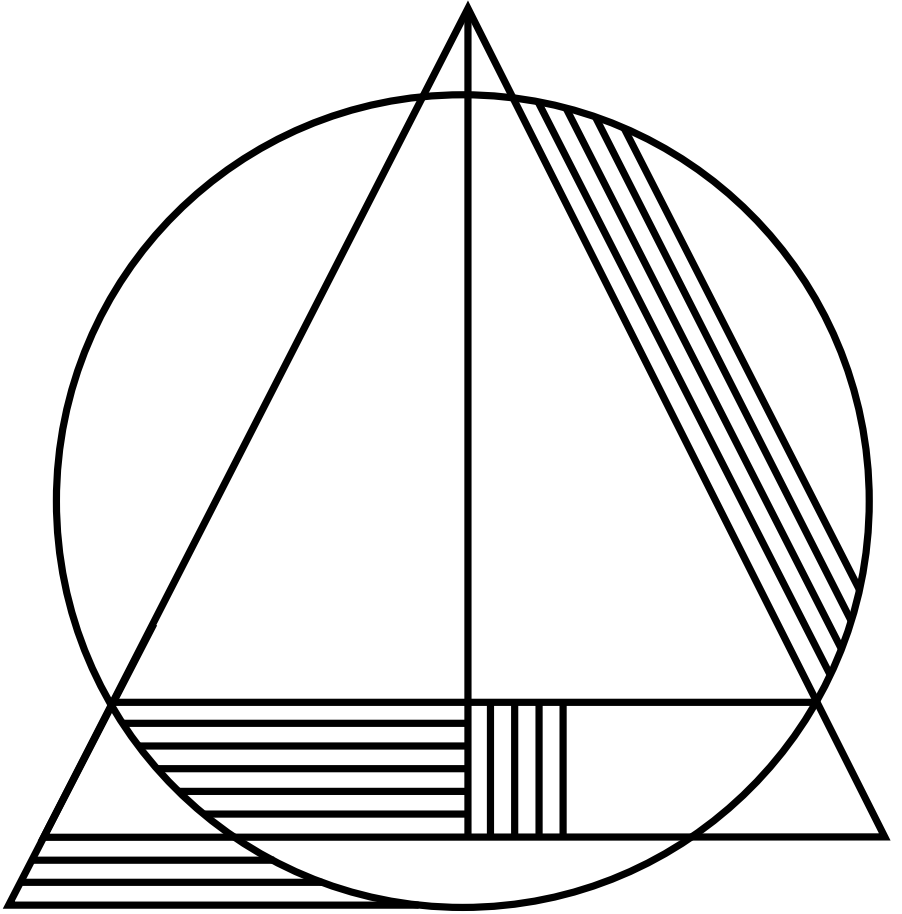


ИСТОРИЯ **ЗВУКА**



САЛОМЕЯ ФЁГЕЛИН

# Слушая шум и тишину

К философии  
саунд-арта



НОВОЕ  
ЛИТЕРАТУРНОЕ  
ОБОЗРЕНИЕ

Москва 2025

УДК 78.01  
ББК 85.310,66  
Ф31

Редактор серии  
*Евгений Былина*

Фёгелин, С.  
Ф31 Слушая шум и тишину: к философии саунд-арта / Саломея Фёгелин; пер. с англ. И. Ознобихиной. — М.: Новое литературное обозрение, 2025. — 240 с.

ISBN 978-5-4448-2673-7

Как изменится наше восприятие действительности и суждения о ней, если мы прислушаемся к окружающим нас шуму и тишине? Этот вопрос является нервом исследования швейцарского теоретика Саломеи Фёгелин, посвященного всестороннему анализу вслушивания и различных манифестаций звукового искусства второй половины XX века — американскому минимализму, конкретной музыке, полевым записям, звуковым инсталляциям, рейвам и многому другому. Опираясь на феноменологию восприятия и критическую теорию, Фёгелин раскрывает основания собственной философской мысли: согласно ей слушание способно предложить новые способы аффективного познания и чувствования, а также обновление горизонтов существования, полного текучих резонансов, рефренов и эхоических отражений. Перед нами текст, бросающий вызов устоявшимся академическим лекалам — незавершенность и эфемерность звука требует особого «сонорного» письма, сопротивляющегося рациональным началам. Несмотря на фрагментарность и причудливость рассуждения Фёгелин, именно благодаря такому письму и вниманию к аудиальному присутствию мы оказываемся способны испытать удивление перед лицом мира.

УДК 78.01  
ББК 85.310,66

© Salomé Voegelin 2010

This translation of *Listening to Noise and Silence* is published by arrangement with Bloomsbury Publishing Inc.

© И. Ознобихина, перевод с английского, 2025

© А. Бондаренко, дизайн, 2025

© ООО «Новое литературное обозрение», 2025

# СОДЕРЖАНИЕ

Благодарности . . . . .	7
Введение . . . . .	9
<b>Глава 1. Слушание . . . . .</b>	<b>17</b>
Медоточивость . . . . .	21
Слушать . . . . .	28
<i>Парк Уотерлоу на рассвете (2008)</i> . . . . .	31
Динамичные вещи и места . . . . .	32
« <i>matières induites</i> » (1975) . . . . .	34
« <i>On the Machair</i> » (2007) . . . . .	40
Критика отстраненного критика . . . . .	44
« <i>microscopic trips</i> » (2006) . . . . .	48
Слушая записанный звуковой ландшафт . . . . .	53
« <i>Kits Beach</i> » (1989) . . . . .	54
Слушая радио . . . . .	59
« <i>If a Voice Like Then What?</i> » (1984) и « <i>Langue Etude</i> » (1985). . . . .	59
Заключение: Звуковое уединение . . . . .	62
<b>Глава 2. Шум . . . . .</b>	<b>64</b>
Плохой вкус . . . . .	66
Шумная бес-смыслица . . . . .	68
<i>Рейв (1993)</i> . . . . .	69
<i>Отомо Ёсихидэ в студии «Корсика» (2005)</i> . . . . .	71
<i>Шарлемань Палестин в Queen Elizabeth Hall (1998)</i> . . . . .	74
Как можно слышать, не зная, что именно слушаешь?..	
Шум и модернизм . . . . .	76
« <i>Чем является звук?</i> » (1999) . . . . .	78
« <i>Records 1981–1989</i> » (1997) . . . . .	87
Шум и постмодернизм . . . . .	90
Звуковой шум . . . . .	96
« <i>1930</i> » (1997) . . . . .	98
<i>Кейджи Хайно в Drake Hotel Underground (2006)</i> . . . . .	101
Заключение: Шумные голоса . . . . .	102
<b>Глава 3. Тишина . . . . .</b>	<b>108</b>
<i>Пляж Барри (2008)</i> . . . . .	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
<b>Глава 4. Время и пространство . . . . .</b>	<b>155</b>
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
«Пулсирующий 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
<b>Глава 5. Настоящее . . . . .</b>	<b>207</b>
Звуковое прошлое: Запоздалые соображения . . . . .	208
Ощущение и восприятие . . . . .	210
Звук как «триггер патетического» . . . . .	216
Длительность восприятия . . . . .	222
Рефрен настоящего . . . . .	229
<b>Указатель имен . . . . .</b>	<b>232</b>

# 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 продвигаться 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 которые 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<sup>1</sup>.

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 видения. Если одновременно я слышу звук, услышанное, скорее всего, подчинится восприятию увиденного. Звук придает визуальному образу плотность и плотность, делает его реальным, сообщает

<sup>1</sup> 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 именовани-ям 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<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>, 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»<sup>1</sup>, 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

<sup>1</sup> 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 играет и слышится. Любое предложенное высказывание — лишь мимолетная теория<sup>1</sup>. 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 участия 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, лишаящий мои уши чувствительности ко всему, кроме самого себя. Таким образом, «Шум» доводит идеи «Слушания» до крайности и намечает контуры философии саунд-арта как означающей 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 мимолевой 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.