

Том 2 · # 4 · 2017

ГОРОДСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРАКТИКИ



ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

МОСКВА · 2018

Vol. 2 · # 4 · 2017

**URBAN
STUDIES
AND PRACTICES**



HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS
NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY

MOSCOW · 2018



ISSN 2500-1604 (Print)
ISSN 2542-0003 (Online)

Учредитель:
НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА
ЭКОНОМИКИ»

Позиция редакции
может не совпадать
с мнением авторов.
Перепечатка материалов
возможна только
по согласованию
с редакцией.

Журнал зарегистрирован
21 июля 2016 г. Федеральной
службой по надзору в сфере
связи, информационных
технологий и массовых
коммуникаций. Свидетельство
о регистрации средства
массовой информации
ПИ № ФС 77 - 66568

Распространяется
по подписке:
Каталог агентства
«Роспечать» —
подписной индекс
80353

**Адрес редакции
фактический:**
101000, Москва,
ул. Мясницкая, д. 13,
стр. 4, оф. 416
почтовый: 101000, Москва,
ул. Мясницкая, д. 20
тел.: +7 495 772-95-90*12173
e-mail: usp_editorial@hse.ru

**Адрес издателя
и распространителя
фактический:**
117418, Москва,
ул. Профсоюзная, д. 33, корп. 4
Издательский дом ВШЭ
почтовый: 101000, Москва,
ул. Мясницкая, д. 20
НИУ ВШЭ
тел.: +7 495 772-95-90*15298,
e-mail: id@hse.ru

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

Высшая школа урбанистики имени А.А. Высоковского

ГОРОДСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРАКТИКИ
Том 2 · # 4 · 2017

Главный редактор

НОВИКОВ А.В. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)

Редакторы-составители номера

МАЙОРОВА К.С. (ВШУ имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
МУРАВСКИ М. (Университетский колледж Лондона, Великобритания)

Редакционная коллегия

ВАРШАВЕР Е.А. (РАНХиГС, Российская Федерация)
КОТОВ Е.А. (ВШУ имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
ОСТРОГОРСКИЙ А.Ю. (Архитектурная школа МАРШ, Российская Федерация)
РОЧЕВА А.Л. (РАНХиГС, Российская Федерация)
СТРЕПЕТОВ А.Ю. (ВШУ имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ, Российская Федерация)

Редакционный совет

БЛИНКИН М.Я. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
АСС Е.В. (МАРШ, Российская Федерация)
ЗАМЯТИН Д.Н. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
ЗАПОРОЖЕЦ О.Н. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
ИЛЬИНА И.Н. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
КИЧИГИН Н.В. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
КОЛОКОЛЬНИКОВ А.Б. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
КОРДОНСКИЙ С.Г. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
КУРЕННОЙ В.А. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
КОСАРЕВА Н.Б. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
КРАШЕНИННИКОВ А.В. (МАРХИ, Российская Федерация)
НИКОЛАЕВ В.Г. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
ПУЗАНОВ А.С. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
РЕВЗИН Г.И. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
РУБЛ Б. (Международный научный центр имени Вудро Вильсона, США)
САФАРОВА М.Д. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
СИВАЕВ С.Б. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
ТРУТНЕВ Э.К. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)
ХЕЙНЕН Н. (Университет Джорджии, США)
ШОМИНА Е.С. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)

Ответственный секретарь

Кодзокова Д.Р. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)

Менеджер редакции

Майорова К.С. (НИУ ВШЭ, Российская Федерация)

Выпускающий редактор А.В. Заиченко

Компьютерная верстка Ю.Н. Петрина

Художник А.М. Павлов



ISSN 2500-1604 (Print)
ISSN 2542-0003 (Online)

Publisher:
NATIONAL
RESEARCH
UNIVERSITY
**HIGHER SCHOOL
OF ECONOMICS**

The editorial position does not necessarily reflect the authors views. The reproduction of materials without permission of the editorial office is prohibited.

The journal is registered July 21, 2016 in the Federal Service for Supervision in the Area of Telecom, Information Technologies and Mass Communications. Certificate of registration of mass media PI No. FS 77 - 66568

Subscription Index:
"Rospechat" Agency – **80353**

Address:
National Research University
Higher School of Economics
20 Myasnitskaya St., Moscow,
115054, Russian Federation
tel: +7 495 772-95-90*12173
e-mail: usp_editorial@hse.ru

NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY
HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS

Graduate School of Urbanism

URBAN STUDIES AND PRACTICES
Vol. 2 · # 4 · 2017

Editor-in-Chief

ALEXEI NOVIKOV (*HSE, Russian Federation*)

Compiling Editors

KSENIA MAYOROVA (*Vysokovsky Graduate School of Urbanism NRU HSE, Russian Federation*)
MICHAŁ MURAWSKI (*University College London, UK*)

Editorial Board

ALEXANDER OSTROGORSKIY (*MARCH Architecture School, Russian Federation*)
ALEXANDER STREPETOV (*Vysokovsky Graduate School of Urbanism NRU HSE, Russian Federation*)
ANNA ROCHEVA (*RANEPa, Russian Federation*)
EGOR KOTOV (*Vysokovsky Graduate School of Urbanism NRU HSE, Russian Federation*)
EVGENY VARSHAVER (*RANEPa, Russian Federation*)

Editorial Council

MICHAİL BLINKIN (*HSE, Russian Federation*)
EUGENE ASSE (*MARCH, Russian Federation*)
NIK HEYNEN (*University of Georgia, USA*)
IRINA ILINA (*HSE, Russian Federation*)
NIKOLAY KICHIGIN (*HSE, Russian Federation*)
ANDREY KOLOKOLNIKOV (*HSE, Russian Federation*)
SIMON KORDONSKY (*HSE, Russian Federation*)
NADEZHDA KOSAREVA (*HSE, Russian Federation*)
ALEXEY KRASHENINNIKOV (*Moscow Institute of Architecture, Russian Federation*)
VITALY KURENNOY (*HSE, Russian Federation*)
VLADIMIR NIKOLAEV (*HSE, Russian Federation*)
ALEXANDER PUZANOV (*HSE, Russian Federation*)
GRIGORY REVZIN (*HSE, Russian Federation*)
BLAIR RUBLE (*Woodrow Wilson International Center for Scholars, USA*)
MARIYA SAFAROVA (*HSE, Russian Federation*)
ELENA SHOMINA (*HSE, Russian Federation*)
SERGEY SIVAEV (*HSE, Russian Federation*)
EDOUARD TRUTNEV (*HSE, Russian Federation*)
DMITRY ZAMYATIN (*HSE, Russian Federation*)
OKSANA ZAPOROZHETS (*HSE, Russian Federation*)

Executive secretary

Diana Kodzokova (*HSE, Russian Federation*)

Manager

Ksenia Mayorova (*HSE, Russian Federation*)

Executive editor Anna Zaichenko

Pre-Press Yulia Petrina

Designer Andrey Pavlov

СОДЕРЖАНИЕ

ЗВУК В ГОРОДЕ

ОТ РЕДАКТОРОВ

9/ К.С. МАЙОРОВА

Предисловие редактора-составителя

СТАТЬИ

11/ К.С. МАЙОРОВА

Urban Sound Studies: новые горизонты городских исследований

20/ Б. КЕЙН

Саунд-стадиз в обход аудиальной культуры:
критика онтологического поворота (перевод)

39/ А.В. ЛОГУТОВ

Звуковые практики и материальность городского пространства

51/ В. КЕЙЛИН

Звуковая скульптура в публичном пространстве:
Speaker Sculptures Бенуа Мобри

ОБЗОРЫ

59/ Н.А. КОСОЛАПОВ

Обзор актуальных исследований звука в городе

ЗАРЯДЬЕЛОГИЯ

НАУЧНЫЕ ЭССЕ

71/ М. МУРАВСКИ

Зарядьелогия

78/ М.А. ЧУБУКОВА

«Саркофаг гостиницы “Россия”»:
к вопросу о восприятии горожанами пространства «Зарядья»

85/ Д.В. ВОЛКОВА

Мифология «Зарядья»

ДИСКУССИИ

93/ Б.Г. ГРОЗОВСКИЙ, Т.И. БАШКАЕВ, О.И. ВЕНДИНА, И.В. ЗАЛИВУХИН,
А.А. КАЛЬГАЕВ, Н.С. МАЛИНИН, С.А. МЕДВЕДЕВ, Г.И. РЕВЗИН

Идеология, культура и власть в постлужковской Москве

CONTENTS

SOUND IN THE CITY

EDITORIAL

9/ KSENIA MAYOROVA

Introduction

ARTICLES

11/ KSENIA MAYOROVA

Urban Sound Studies: The Horizons for Studying the Urban

20/ BRIAN KANE

Sound Studies without Auditory Culture: A Critique of the Ontological Turn (translation)

39/ ANDREY LOGUTOV

Sonic Practices and the Materiality of Urban Space

51/ VADIM KEYLIN

Sound Sculptures in Public Spaces: Speaker Sculptures by Benoît Maubrey

REVIEWS

59/ NIKITA KOSOLAPOV

The Cutting-Edge: A Review of Recent Academic Papers on Urban Sound Studies

ZARYADYLOGY

ESSAYS

71/ MICHAŁ MURAWSKI

Zaryadyology

78/ MARGARITA CHUBUKOVA

“The Sarcophagus of Hotel Rossiya”: Citizens’ Perceptions of Zaryadye Park

85/ DARIA VOLKOVA

The Mythology of “Zaryadye”

DISCUSSION

93/ BORIS GROZOVSKY, TIMUR BASHKAEV, OLGA VENDINA, ILYA ZALIVUKHIN, ANTON KALGAEV,
NIKOLAY MALININ, SERGEI MEDVEDEV, GRIGORY REVZIN

Ideology, Culture and Authority in Post-Luzhkov Moscow

ЗВУК В ГОРОДЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Как таковая тема звука не нова: звук всегда интересовал представителей самых разных областей мировой науки — от физики, психологии и медицины до философии, музыковедения и этнографии. А в течение последних трех лет звук переживает самый настоящий «ренессанс» в русскоязычном интеллектуальном пространстве. Например, становится магистральной темой публичных мероприятий в популярных общественных пространствах Москвы (дискуссия «Звук в городе», Музей Москвы, 2016), отдельных секций и перформансов на международных форумах (Московский урбанистический форум, 2018), масштабных арт-проектов («Геометрия настоящего», ГЭС-2, 2017). Также показательным является обращение к теме звука престижных гуманитарных журналов: в 2015 г. в журнале «Неприкосновенный запас» был опубликован раздел под названием «Soundscape: социальная история звука»¹, а двумя годами позднее журнал «Новое литературное обозрение» посвятил звуку целый номер², там были представлены разделы: «Шум: звуковой, социальный и эстетический», «Этика, прагматика и феноменология тишины», «Звуковые ландшафты в антропологии науки и искусстве», «Музыка в русской/советской литературе». И это лишь наиболее громкие, на наш взгляд, примеры появления темы звука в отечественном публичном пространстве за последнее время.

Но даже с учетом глубокой проработки темы в разных исследовательских областях, предстоит проделать большой путь, чтобы звуковое измерение города стало полноправной частью отечественной практики исследования и планирования городов. Дело в том, что в русскоязычном интеллектуальном пространстве встреча различных оптик звуковых исследований еще не состоялась, и даже события обозначенного выше «звукового ренессанса» происходили с учетом дисциплинарных границ: литературоведы, музыковеды, музыканты, физики, экологи вновь возвращались к теме звука, с новыми вопросами, которые задавались тем не менее изнутри классических дисциплин (это очевидно даже по названиям тематических блоков журналов «НЗ» и «НЛО»). Мы же, исходя из повестки междисциплинарных городских исследований, хотим наметить следующий шаг, а именно создать пространство для продуктивного диалога отечественных и зарубежных специалистов, исследующих звук при помощи методов разных дисциплин, и подготовить корпус теоретических и эмпирических материалов, достаточный для полноценного внедрения звука в городские исследования и практики.

Столь амбициозная задача должна решаться планомерно, и потому настоящий тематический блок сосредоточен на теоретических проблемах исследований звука в городе. Стараясь, с одной стороны, продолжить курс, заданный происходящим в последнее время «звуковым ренессансом», а с другой стороны — скорректировать его вектор в сторону междисциплинарных исследований звука, мы пригласили к участию специалистов в области гуманитарных исследований звука, представляющих разные институции и разные тематические оптики. Открывает раздел статья, посвященная истории и перспективам взаимоотношений двух междисциплинарных областей — исследований звука и городских исследований (Ксения Майорова, Высшая школа имени А.А. Высоковского, НИУ ВШЭ). Большим шагом в развитии русскоязычных исследований города нам представляется предложенный читателям перевод статьи Брайана Кейна (факультет музыки Йельского университета), в которой автор предлагает критику одной из наиболее актуальных тенденций в англоязычных исследованиях звука — онтологического поворота — и ставит ключевой для исследований городского звука вопрос: можно ли исследовать звук, не исследуя слуховое восприятие человека. Ряд важнейших для исследований звука вопросов обсуждается в статье Андрея Логутова (филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова), где автор предлагает рассмотреть границу между публичным и приватным с точки зрения звуковых городских практик. При обсуждении звука в городе нельзя обойти стороной художественные практики, которые все чаще реализуются в российских городах, и этой теме посвящен текст Вадима Кейлина (центр исследований звука Орхусского университета), в котором автор ана-

¹ См.: Неприкосновенный запас. 2015. № 4 (102).

² См.: Новое литературное обозрение. 2017. № 6 (148).

лизирует потенциал звуковых скульптур для разработки звукового дизайна городских пространств. Закрывает раздел информативный обзор статей на тему звука в городе, выполненный Никитой Косолаповым (Высшая школа урбанистики имени А.А. Высоковского): в обзоре обсуждаются статьи, опубликованные в ведущих англоязычных академических журналах за последние три года.

Надеемся, предложенные в статьях настоящего раздела идеи не только покажутся читателю интересными, но и вдохновят на дальнейшие размышления на тему звука в городе.

*Ксения Майорова,
Высшая школа урбанистики имени А.А. Высоковского*

К.С. МАЙОРОВА

URBAN SOUND STUDIES: НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ ГОРОДСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Urban Studies and Practices Vol.2 #4, 2017, 11-19
<https://doi.org/10.17323/usp24201711-19>

Зарождение первых цивилизаций принято связывать с появлением человеческого языка и первых городов. Древние города изначально обладали четкой структурой, призванной отражать нравственные и культурные ценности проживавших в них обществ. Важнейшим структурным элементом была точка отсчета, вносящая «смысл в изначально нейтральное необжитое пространство» [Высоковский, 2015, с. 97]: в ней, как правило, располагалась святыня, «через которую Бог (или боги) мог бы осенить своей благодатью земную жизнь» [Там же, с. 98]. Согласно бикамеральной теории происхождения сознания, в момент зарождения человеческой цивилизации люди были носителями двухкамерного разума и слышали внутренние голоса, которые считали голосами богов [Janes, 1976, p. 126]. Если следовать за этой теорией, можно сказать, что градостроительные прецеденты, задавшие тон всей дальнейшей истории развития городских пространств, стали эффектом слухового опыта, который сегодня мы бы классифицировали как слуховые галлюцинации. В соответствии с этими слуховыми галлюцинациями горожане определяли, где расположить святыню, и «упорядочивали свою деятельность, соотнося любое место в городе с точкой отсчета, имеющей высшую ценность» [Высоковский, 2015, с. 97].

Даже если теория бикамерального разума кажется слишком экстравагантной для серьезного обсуждения звука в городах, она напоминает о важнейшем событии в истории мировой культуры, которое обычно обозначается как переход от мифа к логосу. Этот переход связан с появлением западноевропейской культуры, то есть греческой философии и науки, которые явились отражением глубокого социального кризиса культуры мифа [Гайден-

Майорова Ксения Сергеевна, магистр градостроительства, аспирант философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, младший научный сотрудник Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ; Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 13, стр. 4.

E-mail: kmayorova@hse.ru

Цель данной статьи – проследить историю становления саунд-стадиз и эксплицировать их связь с исследованиями города и градостроительными практиками. Менее чем за полвека своего существования исследования звука прошли через докритическую и критическую стадии развития и оформились в постдисциплинарное исследовательское направление «саунд-стадиз». Изначально укорененные в городской проблематике исследования звука могут рассматриваться как своего рода альтернативная (невизуальная) ветвь городских исследований. Поэтому сегодня саунд-стадиз представляют собой ресурс для преодоления ограничений визуальной культуры. Ресурс, пренебрегать которым в контексте актуальных тенденций и международной повестки городских исследований было бы слишком недальновидно.

Ключевые слова: саунд-стадиз; исследования звука; урбанистика; городские исследования; междисциплинарные исследования; постдисциплинарные исследования; визуальная культура; аудиальная культура

ко, 2000]. Переход от родовой нравственности к государству, от инструментального исчисления к проблематизации числа как такового, от доалфавитной письменности к алфавитному письму маркирует переход от мифа к логосу, то есть переход от аудиальной культуры к визуальной. Все эти процессы производят «резкий раскол в опыте, даруя своему пользователю око вместо уха и высвобождая его из племенного транса резонирующей словесной магии и паутины родственных отношений» [Маклюэн, 2003, с. 96]. На место практик послушания божественным голосам приходят практики умозрения. Вот она, «точка отсчета» европейской культуры.

Сегодня наиболее распространенным лейт-мотивом в исследовательских работах о звуке является тезис, который, перефразировав Маклюэна¹, можно было бы сформулировать так: *The Sound is the Medium*. С одной стороны, медиум — это то, что определяет звук [Katz, 2004]; с другой стороны, сам звук оказывается медиумом [Ingold, 2011]. Центральность темы медиа неувидительна, ведь визуальная культура, сформированная культурой письма, не позволила нам разработать удобный инструментарий для концептуальной и практической работы со звуком и звуковыми явлениями. Отсюда вытекает самая сложная задача, стоящая перед исследованиями звука: опираясь на наследие визуальной культуры (а что еще нам остается, когда вся культура, включая систему научного знания, является визуальной?), сформировать концептуальный и методологический аппарат для исследования звука и дальнейшей практической работы с ним.

Из пучины городской: предыстория Sound Studies

Впервые эксплицитно проблема недостатка концептуального аппарата для работы со звуком, то есть проблема аудиальной безграмотности, была сформулирована одним из наиболее признанных предшественников саунд-стадиз Рэймондом Мюрреем Шейфером. В 1967 г. он издает учебное пособие, где формулирует задачу «...открыть уши... побудить своих студентов замечать звуки, к которым они раньше никогда не прислушивались, как сумасшедшие вслушиваться в окружающие их звуки, в звуки, которые они сами привносят в окружающую среду» [Schaefer, 1967, p. 2]. Для развития слуховых компетенций Шейфер предлагал выходить со студентами на звуковые прогулки и выполнять задания на вслушивание в звуки городской среды. «Мы можем быть дома, гулять по улице, бродить в парке или на пляже; мы можем сидеть в очереди к врачу, в холле отеля, в банке; мы можем совершать покупки в супермаркете, магазинчике шаговой доступности или китайской бакалее; мы можем стоять в очереди на посадку в аэропорту, на железнодорожной станции или автобусной остановке. Где бы

мы ни были, мы ставим уши в приоритет» [Там же].

Шейфер отлично понимал, что жители западных городов попали в порочный круг. Будучи носителями визуальной культуры, они веками культивировали городские пространства, отвечающие ее требованиям, что привело к хаотичной звуковой среде городов. Со временем, при наложении одних визуальных городских ландшафтов на другие, звуковые среды также накладывались, превращаясь в какофонию. «Звуковой палимпсест» стал одной из опаснейших угроз для здоровья горожан — как физического (провоцируя кардиологические проблемы, головные боли и т.д.), так и психологического (активируя защитные механизмы человека и заставляя его еще больше игнорировать звуковую среду). Так, незнание, породившее беспорядок, со временем лишь усилило незнание, усиливающее беспорядок. И дело не в том, что пользователи городского пространства не проводят различий между звуками и нерелексивно относятся к своим и чужим звуковым практикам. Проблема в том, что даже специалисты, работающие в сферах, связанных с производством звуковых сред (ландшафтные дизайнеры, архитекторы, транспортные инженеры, ивент-менеджеры и т.д.), являются носителями все той же визуальной культуры, а значит, не имеют базового концептуального инструментария для грамотной работы со звуком в городе.

Просвещенческие лозунги Шейфера напоминают попытку тонущего в болоте Мюнхгаузена самостоятельно вытащить себя за волосы. Тем не менее благодаря Шейферу в конце 60-х англоязычные гуманитарные науки, музыковедение и городские исследования получили отправную точку, из которой уже можно пытаться выстроить позитивные стратегии изучения звука. Исходя из тезиса об аудиальной безграмотности, Шейфер предложил термин «саундскейп» для обозначения звуковой среды, в которой обнаруживает себя слышащий субъект, и мыслить дисциплину, изучающую саундскейпы, как акустическую экологию [Schaefer, 1977].

С концептуальной точки зрения акустическая экология Шейфера задала два ориентира: понимание звуковой среды (саундскейпа) как некоторого единства множественных слышимых элементов (по аналогии с *landscape*, единством множественных видимых элементов) и понимание саундскейпа как системы (по

¹ Имеется в виду одно из наиболее известных выражений Маклюэна "The medium is the message", или «Средство коммуникации есть сообщение» [Маклюэн, 2003, с. 12].

аналогии с экосистемой, в которой действуют имманентные механизмы гомеостаза). Дополнительная коннотация, которая предполагается аналогиями из области экологии, — ценностная или даже морализаторская. Она состоит в том, что экосистемы — это благо, а разрушение экосистем — зло. Эта ценностная рамка явилась одновременно отображением и подтверждением общекультурных сложностей с гармоничным размежеванием природного и искусственного в городах. Ведь и по сей день интуитивно мы склоняемся считать, что зелень — это хорошо, а транспортные выхлопы — плохо; пение птиц и журчание воды — благоприятны, а стук забивающего сваи копера и гомон переполненного покупателями ТЦ — вредны и утомительны. И это несмотря на то, что сами по себе транспорт, копер и высокая концентрация людей — более «естественны» (natural) для города, чем водопады, птичьи гнезда и леса.

Первые труды последователей Шейфера представляли собой скорее арт-проекты, чем исследования². Формирование фонотек, эксперименты с фиксацией звуков «с разных точек слушания», разработка формата звуковых прогулок — никакой из этих инновационных на тот момент инструментов работы со звуком в городе и слуховым опытом не позволял получать сколько-нибудь адекватных с исследовательской точки зрения результатов³. Большинство последователей акустической экологии отдавали себе в этом отчет и не стремились играть на поле академических исследований. Единственное исключение представляет собой использование в качестве полевого дневника (тем более опросника) учебных материалов, игравших у Шейфера образовательную роль. Те самые вспомогательные материалы для выполнения упражнений на развитие аудиальной грамотности ряд исследователей с минимальными корректировками использовали для анализа ау-

диальных ландшафтов городских территорий и даже выяснения мнений горожан о комфортности звуковой среды [Чубукова, 2015].

Хотя саундскейп и мыслился как некоторая среда вокруг слушателя, аналогизируя звуковую среду с ландшафтом, Шейфер сохранял дистанцию между слушателем и звуком. Как ландшафт представляет собой видимую поверхность, так и саундскейп оказывался некоторой слышимой поверхностью, объектом созерцания. Эта особенность саундскейпа явилась ключевой точкой критики акустической экологии. Как отмечает Инголд [Ingold, 2011], прямое сопоставление звука с видимой картинкой является не вполне корректным. Звук скорее сопоставим со светом, который является условием возможности зрительного опыта вообще: как без света ничто не может стать видимым, так и без звука ничто не может быть услышано. Инголд настаивает (здесь он следует за Маклюэном), что именно этот медиальный звук, обуславливающий наш слуховой опыт и обеспечивающий возможность погружения, и должен стать объектом звуковых исследований.

Дальнейшее развитие медиальная критика акустической экологии получила в тезисе о том, что саундскейп, о котором говорит Шейфер, является производной от городских технологий — телефона, фонографа, архитектурной акустики [Helmreich, 2010]. Именно эти приспособления предоставляют доступ к звуку, который не может быть слышен сам по себе. Поэтому точнее было бы описывать слуховой опыт как трансдукцию — преобразование сигналов посредством медиа так, чтобы в конечном счете создать эффект погружения в звуковую среду. Таким образом, критике подвергалось «наивное» понимание Шейфером звуковой среды, которое было зафиксировано в понятии «саундскейп». Способы, которые предлагались как более корректные и эффективные теоретические подходы к звуковой среде, выстраивались в логике медиа-теории и предлагали проблематизировать некоторые условия возможности слухового опыта, в частности, звук как медиум (по аналогии со светом) и технологии производства и воспроизводства звука.

Sound Studies на пути к городским исследованиям

В 2012 г. Джонатан Стерн сформулировал определение саунд-стадиз: они являются именем

2 Особенно показательной в этом отношении является карьерная история коллеги Шейфера Хильдегард Вестеркамп, которая работала вместе с ним в университете Саймона Фрейзера и внесла существенный вклад в разработку акустической экологии, но в конечном счете сосредоточилась на композиторстве и саунд-арте.

3 Несмотря на то что технологии звукозаписи, используемые последователями Шейфера, позволили зарегистрировать измерения звука, ранее недоступные человеческому уху, подобные технологии смогли найти непосредственное применение только в сфере искусства [Horowitz, 2012].

«междисциплинарного волнения (ferment) в гуманитарных науках, аналитической отправной или финальной точкой которого является звук» [Sterne, 2012, p. 2]. «Междисциплинарное волнение» — довольно удачная формулировка, свидетельствующая о намерении саунд-стадиз преодолеть сам язык классической науки, предполагающий дисциплинарное размежевание. Первостепенным предметом саунд-стадиз, по Стерну, становилось изучение звуковых практик и дискурсов, а также институций, которые их описывают. Продолжив эту мысль, можно сказать, что саунд-стадиз в равной степени исследуют музыку, тексты, когнитивные механизмы восприятия звука, сообщества глухих и многие другие вещи, которые, однако, не являются их исследовательским объектом, но лишь средством для его постижения. Настоящим исследовательским объектом саунд-стадиз является звук как таковой (забавно, что именно в этом критике акустической экологии Шейфера видели ее ключевой изъян). Иными словами, саунд-стадиз совершают переход от попытки выстроить диалог между разными дисциплинарными дискурсами о звуке (звуке как тексте, звуке как сообществе, звуке как институциях, звуке как среде и пр.) к попытке выстроить дискурс о звуке как таковом. И хоть в своем манифесте Стерн эксплицитно не проводит различий между междисциплинарностью и трансдисциплинарностью, употребляя их как синонимы, конечно же саунд-стадиз в его понимании — это именно трансдисциплинарное (или постдисциплинарное) исследовательское направление, то есть исследовательское направление, стремящееся преодолеть дисциплинарные оптики как таковые [Handbook of Transdisciplinary Research, 2008]. «Трансдисциплинарная любознательность и осознание собственной небеспристрастности... составляют ключевое различие между исследователями звука (sound students) и теми людьми, которые считают, что они изучают звук как ученые (sound scientists), художники, инженеры, антропологи, акустики или лингвисты» [Там же].

Почва для манифестации саунд-стадиз (некоторый переходный период от предыстории саунд-стадиз к постдисциплинарным исследованиям) готовилась начиная с первой половины 2000-х. В это время исследовательские работы фокусировались на выстраивании теоретической альтернативы визуальным исследованиям культуры и работали в своего рода парадигме тотального отрица-

ния — отрицания критического языка, художественных техник, повседневных практик и текста западной культуры в целом, которые пронизаны визуальной логикой. По большей части исследования звука придерживались концептуальной рамки теории медиа и исследований науки и техники (STS) [Bijsterveld, 2008], и в первую очередь (в духе критиков Шейфера) их интересовала история развития технологий производства и воспроизводства звука. Так как ключевой задачей исследователей было высвобождение дискурса из пут визуальности, исследовательский объект мыслился скорее как «сферический звук в вакууме», без учета социокультурных особенностей слышащего субъекта и культурно-географических особенностей городской среды, где происходит производство и потребление звука. Как если бы все контексты были одинаковыми и разделяли особенности европейского контекста, контекста по умолчанию.

Эту дискурсивную герметичность и вытекающую из нее некритичность раннего периода в истории саунд-стадиз принято связывать с тем, что исследования звука зародились в североамериканских и североамериканских университетах. Как во многих других интеллектуальных «волнениях» (какой же удачный дескриптор для всевозможных «стадиз»), на первых порах исследователи звука работали с кейсами и сюжетами, которые были хорошо им знакомы, то есть с кейсами и сюжетами европейской культуры. По большому счету эта дискурсивная однобокость повторяла ошибки культурных дискурсов, которые саунд-стадиз стремились преодолеть: как визуальная культура осуществляла дискриминацию слухового опыта, так и ранние саунд-стадиз исключали из своего рассмотрения слуховой опыт всех неевропейских народов⁴. Только в момент осознания и преодоления этого дискурсивного ограничения можно констатировать появление саунд-стадиз в том виде, в каком мы знаем их сегодня и в каком они претендуют на комплексность, последовательность и постдисциплинарность⁵.

4 Разумеется, неевропейские звуки становились исследовательскими сюжетами и раньше, но это не были саунд-стадиз. Примером этномузыкалогической работы, оказавшей большое влияние на становление саунд-стадиз, является работа Стивена Фелда [Feld, 1982].

5 В этом смысле саунд-стадиз разделяют особенность, общую для ряда современных «стадиз». Аналогичный путь прошли, например, исследования визуальности (возникшие в начале 1990-х) и

Деевропеизация саунд-стадиз, то есть расширение повестки за счет исследований звука в контексте неевропейских городов (преимущественно африканских и южноамериканских), является одним из наиболее явных трендов 2017–2018 гг. «Постоянная деколонизация мысли» [де Кастру, 2017, с. 16] за счет поворота к глобальному Югу — тренд, который разделяют саунд-стадиз и урбан-стадиз⁶, где на сегодняшний день тоже дискурс критики колониализма переходит от артикуляции самого существования иных культурных контекстов и иных логик функционирования пространств к попытке привлечь локальные ресурсы и разработать концептуальные средства для адекватного исследования этой инаковости. «Переопределяя саунд-стадиз»⁷, книга, в которой история и назначение исследовательской области пересматриваются в оптике глобального Юга, является одной из наиболее ожидаемых книг 2019 г. по саунд-стадиз.

Urban Studies на пути к исследованиям звука

Активная академическая работа, появление магистерских программ в университетах, основание флагманских журналов — все эти события саунд-стадиз последних лет не остались незамеченными в теории и практике городского планирования. Особенно отчетливо это видно по всплеску публикаций в медийном поле архитектуры, где произошло своего рода звуковое просвещение под лозунгом «Внимание, архитекторы: звук имеет значение»⁸. История архитектуры стала пересматриваться с фокусом на прецедентах проектирования зданий с выдающейся акустикой⁹, звуку стали посвящать художественные и исследовательские выставки¹⁰, архитекторы и городские планировщики начали собираться на тематических конференциях,

чтобы обсудить последствия «звукового ренессанса» для их профессиональной области¹¹. Сегодня идея о том, что архитектура и городская среда — это не только картинка, но целый спектр чувственных данных (и звук среди них), звучит все чаще и становится все более привычной. Еще совсем недавно звучавшие провокационно призывы к архитекторам и градостроителям вслушаться в звучание городов начинают конвертироваться в конкретные теоретические и практические разработки, получают все большее признание. Чтобы сделать звукоориентированные проекты в сфере градостроительства и управления городским развитием максимально эффективными, необходимо тесное взаимодействие теоретических и практических исследований звука с городскими исследованиями и практиками.

Если акустическая экология как первая эксплицитная концептуальная рамка исследований звука была подобна докритической философии, претендовавшей на знание о вещах самих по себе, то критика акустической экологии вполне укладывалась в логику так называемого корреляционизма, настаивавшего на том, что «мы можем иметь доступ только к корреляции между мышлением и бытием, но никогда к чему-то одному из них в отдельности» [Мейясу, 2015, с. 11]. То есть если Шейфер предлагал говорить о звуке как если бы ничто не разделяло слышащего человека и звучащий звук, то критики Шейфера (и вся последующая предыстория саунд-стадиз) проблематизировали непосредственность этого доступа и пытались вскрыть обуславливающие слуховой опыт механизмы (звук как медиа, технологии). Продолжая эту аналогию, можно сказать, что саунд-стадиз как отдельное исследовательское направление функционирует в логике так называемых плоских онтологий [DeLanda, 2013]. Ключевое отличие саунд-стадиз от их предыстории состоит в том, что звук, или звуковая среда, мыслится как «сложный объект», одновременно вовлеченный во множество интеракций с самыми разными существами, вещами и смыслами, но при этом не сводящийся ни к одному из этих проявлений. Схожие тенденции можно наблюдать в других постдисциплинарных исследовательских областях. Так, один из представителей плоских онтологий Ян Богост определял слож-

исследования видеоигр (начало 2000-х). Подробнее об исследованиях визуальности можно прочитать у Элкинса [Элкинс, 2010], история становления видеоигр описана у Ветушинского [Ветушинский, 2015].

6 Этот тренд четко прослеживается в тематическом крене ведущих междисциплинарных журналов в области урбан-стадиз [Schmid et al., 2018].

7 См.: [Remapping Sound..., 2018].

8 См.: [Kimmelman, 2015].

9 См.: [Partridge, 2015].

10 См.: https://creators.vice.com/en_us/article/jpvqeg/an-insiders-guide-to-hearing-architecture-with-sound-artist-jacqueline-kiyomi-gordon

11 См.: <https://www.archdaily.com/892170/4-takes-on-why-sound-design-is-crucial-to-good-architecture/>

ность Game Studies, исследований видеоигр: «...это не просто исследования о видеоиграх-для-игроков или правил-для-игры... игра не только для людей, но также для процессора, пластиковых коробок из-под картриджей, для шины картриджа, для потребителя, для носителя мемов и т.д.» [Богост, 2015, с. 96]. Аналогичным образом звук — это и физика звуковой среды, и опыт человеческого слушателя, и слуховой опыт нечеловеческого существа, и активно звучащие объекты, и пассивно звучащие объекты, и звук как медиум, и технологии производства и воспроизводства звука, и юридические регламенты производства звука в общественных пространствах, и всегда что-то еще. Учитывая, что принципиальная сложность и нередуцируемость объекта исследования к одному из своих измерений является ключевым теоретическим постулатом городских исследований (urban studies), где город — это всегда что-то еще, городские исследования звука (urban sound studies) становятся исследованиями «сложных объектов» в квадрате. Поскольку города до сих пор создавались и развивались человеком и для человека, несомненно, в городских исследованиях и практиках человеческие оптики всегда будут довлеть над любыми другими, в частности, восприятие звука человеком и воздействие звука на человека будут представлять больший интерес, чем восприятие московскими бабочками гула фан-зоны чемпионата мира по футболу или воздействие транспортных шумов на миграцию тихоокеанского лосося. Тем не менее сама концептуальная рамка, позволяющая формулировать исследовательские вопросы в таком ключе, существенно переопределяет ставки и контексты обсуждения проблем звука в городе.

Urban Sound Studies: новые основания городских исследований

Синхронизация актуальной проблематики городских исследований и исследований звука обеспечила почву для возвращения с новых позиций к таким классическим проблемам города, как время и история, пространство и политики, восприятие среды и смыслы, участие и жизненные сценарии. Поскольку эти и многие другие классические проблемы рассматриваются и в урбан-стадиз, и в саунд-стадиз, у нас появился мощный ресурс для обогащения теоретических и практических

инструментов для работы с городом. Также общей является злободневная повестка: постколониальная рефлексия (обращение к городам развивающихся стран), необходимость изжить вплетенные в само тело городов исключающие дискурсы (национализм, европоцентризм, гендерный шовинизм и др.), необходимость понять возможности и угрозы новых информационных технологий — все эти проблемы тесно связаны с цифровыми и мультимедийными технологиями, для полноценного понимания которых научного наследия одной лишь визуальной культуры уже недостаточно.

Если посмотреть на историю (и предысторию) саунд-стадиз из оптики их синхронизации с городскими исследованиями, можно увидеть, что с самого начала исследования звука были городскими. Ключевые проблемы, заставившие задуматься о значении звука и его отличиях от зрительных данных, были порождены урбанизацией: индустриальным и транспортным шумами, перенасыщенностью территорий звуковыми сигналами и заложенными в них смыслами, мультиплицированием и размыванием визуально-аудиальной идентичности мест. Девропеизация саунд-стадиз открывает новые горизонты решения этих проблем, поскольку сегодня уже нельзя говорить об индустриальных шумах как если бы по всей Земле они представляли собой одно и то же. Особенно важными эти горизонты представляются для постсоветской градостроительной теории и практики, поскольку даже наиболее развитые территории стран бывшего СССР по показателям качества жизни тяготеют скорее к городам глобального Юга, чем к европейским и североамериканским. Наша задача — извлечь из этой международной повестки максимум опыта, который может оказаться релевантным для постсоветских городов.

Повышение градуса рефлексивности к звуку в городских исследованиях и практиках, признание визуальности языка, на котором написаны тексты наших городов, осознание культурно-географических различий звуковых сред разных городов позволяют говорить о качественно новом этапе не только в саунд-стадиз, но и в городских исследованиях. Вероятно, наступление этого этапа можно считать еще одним шагом на пути к аудиальной грамотности как всеобщему пониманию причин и следствий звучания городов.

Источники

- Богост Я. (2015) Бардак в видеоиграх // Логос. Т. 25. № 1 (103). С. 79–99.
- Ветушинский А. (2015) To Play Game Studies Press the START Button // Логос. Т. 25. № 1 (103). С. 41–60.
- Высоковский А.А. (2015) Theory. Т. 1 // Высоковский А.А.: в 3-х т. М.: Grey Matter.
- Гайдено П. (2000) История греческой философии в ее связи с наукой: учеб. пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга.
- де Кастру Э.В. (2017) Каннибальские метафизики. Рубежи постструктурной антропологии. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Маклюэн Г.М. (2003) Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле».
- Мейясу К. (2015) После конечности: эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый.
- Чубукова М. (2015) Особенности звуковой среды Арбатского района г. Москвы // Городские исследования и практики. Пилотный номер. С. 67–79.
- Элкинс Дж. (2010) Исследуя визуальный мир. Вильнюс: ЕГУ.
- Bijsterveld K. (2008) Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century. Cambridge, London: The MIT Press.
- DeLanda M. (2013) Intensive Science and Virtual Philosophy. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Feld S. (1982) Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expressions. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Handbook of Transdisciplinary Research (2008) / G.H. Hadorn, H. Hoffman-Riem, S. Biber-Klemm, W. Grossenbacher-Mansuy, D. Joye, Ch. Pohl, U. Wiesmann, E. Zemp (eds). Springer.
- Helmreich S. (2010) Listening Against Soundscapes // Anthropology News. (Dec.) P. 10. Режим доступа: http://anthropology.mit.edu/sites/default/files/documents/helmreich_listening_against_soundscapes.pdf (дата обращения: 20.12.2017).
- Horowitz Seth S. (2012) The Universal Sense. How Hearing Shapes the Mind. N. Y.: Bloomsbury.
- Ingold T. (2011) Four Objections to the Concept of Soundscape // Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description. N. Y.: Routledge.
- Janes J. (1976) The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind. Houghton Mifflin Company.
- Katz M. (2004) Capturing Sound: How Technology Has Changed Music. Berkeley and Los Angeles, London. University of California Press.
- Kimmelman M. (2015) Dear Architects: Sound Matters. Режим доступа: <https://www.nytimes.com/interactive/2015/12/29/arts/design/sound-architecture.html> (дата обращения: 20.12.2017)
- Partridge H. (2015) 10 buildings with extraordinary acoustics. Режим доступа: <https://thespaces.com/2015/11/03/10-buildings-with-extraordinary-acoustics/> (дата обращения: 20.12.2017).
- Remapping Sound Studies (2018) / G. Steingo, J. Sykes (eds). Durham: Duke University Press, forthcoming.
- Schafer R.M. (1967) Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course. Toronto: Clark & Cruickshank.
- Schafer R.M. (1977) The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. N. Y.: Knopf.
- Schmid C., Karaman O., Hanakata N., Kallenberger P., Kockelkorn A., Sawyer L., Streule M., Wong K.P. (2018) Towards a new vocabulary of urbanisation process: A comparative approach // Urban Studies. Vol. 55. Iss. 1. P. 19–52.
- The Sound Studies Reader (2012) / J. Sterne (ed.). L.; N. Y.: Routledge.

KSENIA MAYOROVA

URBAN SOUND STUDIES: NEW HORIZONS FOR STUDYING THE URBAN

Ksenia Mayorova, Master in Urban Planning, Junior Research Fellow, Vysokovsky Graduate School of Urbanism, HSE; 13 bldg. 4 Myasnickaya Street, Moscow, 101000, Russian Federation.

E-mail: kmayorova@hse.ru

Abstract

This paper delineates the history of sound studies as a research field and highlights the connection with urban studies and practices. Throughout their history sound studies have gone through the pre-critical and critical phases, finally forming a post-disciplinary field. From the very beginning sound studies established themselves at the heart of urban issues, which enables us to consider them as an alternative (non-visual) branch of urban studies. Today, sound studies can provide urban studies with instruments to overcome the limitations of visual culture, forming a resource which if ignored is likely to lead urban theorists and practitioners to misguided conclusions and decisions.

Key words: sound studies; urban studies; inter-disciplinary research; post-disciplinary research; visual culture; auditory culture

References

- Bijsterveld K. (2008) *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Bogost J. (2015) Bardak v videoigrah [Video games are a mess]. *Logos*, vol. 25, no 1 (103), pp. 79–99. (In Russian)
- Chubukova M. (2015) Osobennosti zvukovoi sredy Arbat-skogo raiona g.Moskvy [The Specificity of a Soundscape at Arbat Area (Moscow)]. *Gorodskie issledovaniia i praktiki*, vol. pilotnyi, pp. 67–79. (In Russian)
- De Castro E.V. (2017) Kannibal'skie metafiziki. Rubezhi poststrukturalnoi antropologii [Cannibal Metaphysics]. Moscow: Ad Magrinem Press. (In Russian)
- DeLanda M. (2013) *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Elkins J. (2010) Issleduja vizual'nij mir. [Visual studies: a skeptical introduction]. Vilnius: EGU.
- Feld S. (1982) *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expressions*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gaidenko P. (2000) Istoriia grecheskoi filosofii v ee svyazi s naukoi: uchebnoe posobie dlia vuzov [The history of Greek Philosophy and its relation to science]. Moscow: PER SE; Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. (In Russian)
- Handbook of Transdisciplinary Research (2008) Hadorn G.H., Hoffman-Riem H., Biber-Klemm S., Grossenbacher-Mansuy W., Joye D., Pohl Ch., Wiesmann U., Zemp E. (eds). Springer.
- Helmreich S. (2010) Listening Against Soundscapes. *Anthropology news*, December, p. 10. Available at: http://anthropology.mit.edu/sites/default/files/documents/helmreich_listening_against_soundscapes.pdf (accessed 20.08.2018).
- Horowitz Seth S. (2012) *The Universal Sense. How Hearing Shapes the Mind*. New York: Bloomsbury.
- Ingold T. (2011) Four Objections to the Concept of Soundscape. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. New York: Routledge.
- Janes J. (1976) *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Houghton Mifflin Company.
- Katz M. (2004) *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press.
- Kimmelman M. (2015) Dear Architects: Sound Matters. Available at: <https://www.nytimes.com/interactive/2015/12/29/arts/design/sound-architecture.html> (accessed 20.12.2017)
- McLuhan M. (2003) Ponimanie media: Vneshnie raschireniiia cheloveka [Understanding Media. The

- extensions of man]. Moscow, Zhukovskiy: KANON-Press-Ts, Kuchkovo Pole. (In Russian)
- Meillassoux Q. (2015) Posle konechnosti: esse o neobhodimosti kontingentnosti [After finitude: an essay on the necessity of contingency]. Ekaterinburg, Moscow: Kabinetnij uchenij. (In Russian)
- Partridge H. (2015) 10 buildings with extraordinary acoustics. Available at: <https://thespaces.com/2015/11/03/10-buildings-with-extraordinary-acoustics/> (accessed 20.12.2017).
- Remapping Sound Studies (2018) G. Steingo, J. Sykes (eds). Durham: Duke University Press, forthcoming.
- Schafer R.M. (1967) Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course. Toronto: Clark&Cruckshank.
- Schafer R.M. (1977) The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. New York: Knopf.
- Schmid C., Karaman O., Hanakata N., Kallenberger P., Kockelkorn A., Sawyer L., Streule M., Wong K.P. (2018) Towards a new vocabulary of urbanisation process: A comparative approach. *Urban Studies*, vol. 55, iss. 1, pp. 19–52.
- The Sound Studies Reader (2012) Sterne J. (ed.) London and New York: Routledge.
- Vetushinskiy A. (2015) To Play Game Studies Press the Start Button [To Play Game Studies Press the Start Button]. *Logos*, vol. 25, no 1 (103), pp. 41–60.
- Vysokovskiy A.A. (2015) Theory, vol. 1. *Vysokovskiy A.A.* Moscow: Grey Matter. (In Russian)

Б. КЕЙН

САУНД-СТАДИЗ В ОБХОД АУДИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ:

КРИТИКА ОНТОЛОГИЧЕСКОГО ПОВОРОТА¹

Urban Studies and Practices Vol.2 #4, 2017, 20-38

<https://doi.org/10.17323/usp24201720-38>

Кейн Брайан, кандидат музыкальных наук Школы музыки Йельского университета, США; 469 College St, New Haven, CT 06511-6609, 203-432-6730.

E-mail: brian.kane@yale.edu

Термины «исследования звука» (sound studies) и «аудиальная культура» (auditory culture)² часто используются как синонимы, означающие широкое, гетерогенное, мультидисциплинарное исследовательское поле. Тем не менее между ними остается потенциальное расхождение. Некоторые представители саунд-стадиз, обращаясь к онтологии звука и материально-аффективным процессам, стоящим «за репрезентацией и сигнификацией», не признают исследования в области аудиальной культуры. В настоящей статье я рассмотрю «онтологический поворот» в саунд-стадиз на примере работ трех авторов (Стива Гудмана, Кристофа Кокса и Грега Хайнджа) и предложу несколько аргументов против него. Вначале я опишу концептуальную рамку делезианской метафизики, которую они разделяют. Далее я рассмотрю онтологию вибраций Гудмана. Гудман утверждает, что преодолел дуализм, а я доказываю, что его теория жестко дуалистична и менее убедительно объясняет соотношение осознания (cognition) и аффекта, чем критикуемые им подходы к объяснению познания через культуру и репрезентацию. Затем я рассмотрю эстетические теории Кокса и Хайнджа, сторонников онто-эстетики — теории о том, что произведения искусства способны раскрывать свою онтологию. Я полагаю, что онтоэстетика зиждется на категориальной ошибке, возникшей из-за путаницы между воплощением и экземплификацией. Вследствие этой путаницы Кокс и Хайндж незаметно встраивают в свой предположительно культурно независимый анализ произведений искусства аналогии, фундированные в культуре. В заключение я порассуждаю об аудиальной культуре и внесу предположение о том, что «онтологический поворот» в саунд-стадиз на самом деле является формой «онтографии» — описания онтологических допущений (commitments) и представлений (beliefs) конкретных субъектов или сообществ — которая на свой страх и риск пренебрегает конститутивной ролью аудиальной культуры.

Ключевые слова: саунд-стадиз; аудиальная культура; Стив Гудман; Кристоф Кокс; Грег Хайндж; онтология; эстетика; Делез; метафизика; виртуальное; онтография; воплощение; экземплификация; аффект

Прошло почти десять лет с тех пор как Мишель Хилмс опубликовала свою обзорную статью «Существует ли область под названием “исследования культуры звука”? И какое это имеет значение?» [Hilmes, 2005]. Спустя десять лет никто не станет отрицать, что звук пленит воображение представителей многих научных дисциплин. Наряду с многочисленными статьями и книгами о звуке и слушании непрерывным потоком публикуются антологии, такие как *Ридер по аудиальной культуре* Майкла Булла и Леса Бэка [Bull, Back, 2003], *Культуры слышания* Файта Эрлмана [Erlmann, 2004], *Ридер по саунд-стадиз* Джонатана Стерна [Sterne, 2012],

¹ Перевод выполнен М. Шкурко, В. Бродской по: Kane B. Sound Studies without Auditory Culture: A Critique of the Ontological Turn // Sound Studies. 2015. Vol. 1. No. 1. P. 2–21.

² Далее в тексте название междисциплинарной области, посвященной исследованиям звука, будет приведено как «саунд-стадиз» (по аналогии с русскоязычными кальками «синема-стадиз», «гейм-стадиз» и др.). Для обозначения области исследований аудиальной культуры также будет использоваться калька с формулировки автора — «исследования аудиальной культуры» (Примеч. пер.).

Оксфордский хэндбук по саунд-стадиз Тренора Пинча и Карин Бейстервелд [*Pinch, Bijsterveld, 2012*], а также четырехтомник *Саунд-стадиз* издательского дома Routledge [*Bull, 2013*]. Эти работы, как и любые антологии, формируют канон текстов, структурируют тематики, определяют ключевые проблемы и формируют методологический аппарат — как минимум на собственном примере. То же самое можно сказать о создании флагманского журнала *Sound Studies*. Оглядываясь на заголовок статьи Хилмс, я не могу не отметить две интересные особенности. Во-первых, «существует ли» в названии статьи предполагает наличие некоторой неопределенности в отношении существования области «исследований культуры звука» вообще. Вопрос, которым она задается, разительно отличается от того, что обсуждается в настоящее время: «Чем являются саунд-стадиз — исследовательским полем или научной дисциплиной?»³. В этом случае глагол «являются» выступает как связка, а не как квантор существования. Во-вторых, фразу «исследования культуры звука» не так удобно произносить. Термины, которыми мы пользуемся для обозначения дисциплины в настоящий момент, более изящны: «саунд-стадиз» и «аудиальная культура». Первый термин ближе к академическим дисциплинам вроде американистики или киноведения (синема-стадиз); последний скорее сродни визуальной культуре — полю, определяемому через его отличие от традиционных объектов и методов истории искусства и принадлежность к антропологии. Фраза «исследования культуры звука», вероятно, более подробно описывает то, что на самом деле происходит под знаменем «саунд-стадиз» и «аудиальной культуры», чем любой из этих терминов по отдельности. В учебных аудиториях [термины] «саунд-стадиз» и «аудиальная культура» часто используются как синонимы, чтобы обозначить одних и тех же авторов, одни и те же тексты и кейсы, один и тот же методологический аппарат. Возможно, было бы глупо слишком глубоко вникать в их различия как общих ярлыков. Как Фосфор и Эосфор, «аудиальная культура» и «саунд-стадиз» действительно могут относиться к одному и тому же, даже если их значения различаются.

Тем не менее мне бы хотелось исследовать возможное расхождение между двумя терминами. В настоящей статье я рассмотрю отрасль саунд-стадиз, которая отличает себя от исследований аудиальной культуры тем, что фокусируется на онтологии звука. Эта ниша, с опорой на работы Жилия Делеза, разрабатывает [подход] философского натурализма в отношении звука. Противопоставляя себя так называемому лингвистическому повороту в гуманитарных науках, онтологический поворот в саунд-стадиз прямо ставит под сомнение актуальность исследований аудиальной культуры, техник аудиального восприятия и технологического опосредования звука. Он отдает предпочтение универсальным понятиям, связанным с природой звука, телом и медиа. Чтобы более детально осветить этот вопрос, я сфокусируюсь на работах трех авторов: Стива Гудмана, Кристофа Кокса и Грега Хайнджа. Все трое разрабатывают свои теории звука как онтологии. Все трое находятся под явным влиянием Делеза или его учеников, в особенности Брайана Массуми. В книге “Noise Matters: Towards an Ontology of Noise” Хайндж развивает онтологическую теорию шума, применимую к медиа в целом; Гудман в книге “Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear” разрабатывает онтологию звуковой вибрации, фокусируясь на телесном и эмоциональном воздействии вибрации; в различных статьях и книгах философ и искусствовед Кокс разрабатывает материалистическую онтологию звука.

Моя цель — не поощрить использование ярлыков «саунд-стадиз» и «аудиальная культура» или противодействовать ему, но бросить вызов набору аргументов, который я нахожу ненадежными и неубедительными. После обращения к метафизическому аппарату, общему для Гудмана, Кокса и Хайнджа, я рассмотрю работу Гудмана о вибрации и уделю особое внимание взаимосвязи между аффектом и осознанием. Затем я рассмотрю Кокса и Хайнджа в паре, концентрируясь на отношениях, возникающих между онтологией звука и их теорией произведений искусства. Во всех случаях я буду особенно внимателен к тем местам, в которых онтологический поворот напрямую сталкивается с вопросами культуры и ценностей.

3 Как сообщалось в блоге “Sounding Out”, на встрече Европейской организации исследований звука (European Sound Studies Organization) в январе 2014 г. широко обсуждался вопрос противопоставления исследовательского поля и научной дисциплины. «Соорганизатор встречи Мара Миллс задала вопрос, означает ли публикация таких антологий, как *The Sound Studies Reader* в 2012 г. и *The Oxford Handbook of Sound Studies* в 2013 г., что саунд-стадиз можно считать полноценной дисциплиной. Она спрашивала, можно ли констатировать уход от статуса междисциплинарного поля, состоящего из периферийных ученых, которые раньше всерьез не занимались исследованием из оптики традиционных дисциплин» [*Kromhout, 2014*].

Виртуальное и актуальное

Гудман, Кокс и Хайндж по-разному выстраивают онтологию звука, разделяя при этом единую метафизическую систему, основанную на делезианской дихотомии «виртуального» и «актуального». Согласно Коксу, термины «актуальное» и «виртуальное» обозначают «в потоке изменчивой природы разницу между эмпирическими индивидами и силами, энергиями, различиями и интенсивностями, которые их порождают» [Cox, 2011, p. 152]. Силы природы, интенсивные и неравномерные, отличаются от объектов, возникающих на основе подобных сил. Природа как сила всегда изменчива, в то время как объекты, порождаемые природными силами, прочны и постоянны, что характерно для *вещи протяженной* в философской традиции Нового времени. «Актуальное» — это имя внешне постоянных, эмпирических вещей. «Виртуальное» — имя хаоса вечно изменяющихся сил, взывающего «актуальное» к жизни. Если «актуальное» обозначает область реализованных возможностей, то «виртуальное» — это царство чистой возможности или чистой потенции. В работе «Различие и повторение» Делез описывает эту дихотомию в терминах «различия» и «разное», утверждая:

Различие не есть разное. Разное дано. Но различие — это то, посредством чего дается данное. Это то, посредством чего данное дается как разное. Различие — не феномен, но самый близкий к феномену ноумен. <...> Любой феномен отсылает к обуславливающему его неравенству [Делез, 1998, с. 271]⁴.

Разное вещей (актуальное) опирается на различие (виртуальное), лежащее в самом основании природы. Делез часто характеризует дихотомию актуального и виртуального в терминах, имеющих сходство с кантианскими. Однако, замечает Кокс, не следует путать «виртуальное» с условием возможности по Канту, так как делезовские «условия возможности не являются концептуальными или когнитивными, как для Канта; они вполне материальны, имманентны по самой своей природе» [Cox, 2011, p. 152].

Метафизика актуального и виртуального влечет за собой определенный взгляд на культуру и природу. Внешние формы, или «разное» эмпирических вещей, «суть продукт или проявление материальных интенсивных “различий”, которые управляют микроуровнем физической, химической и биологической материи, но остаются виртуальными, невидимыми на уровне актуальных, протяженных вещей». Если мы согласимся с этим допущением, то из него следует, что «[эти] различия не являются лингвистическими, концептуальными или культурными по происхождению. Действуя ниже уровня репрезентации и сигнификации, эти различия сохраняются в природе как таковой» [Там же]. Кокс, утверждая, что виртуальное не «берет свое начало в культуре», быстро переходит к утверждению, что оно действует «ниже уровня репрезентации и сигнификации». В этом рассуждении понятия «репрезентация» и «сигнификация», идущие рука об руку с «актуальным», не просто обозначают репрезентацию в кантианском смысле или лингвистическую сигнификацию. Скорее, они замещают множество герменевтических и интерпретативных допущений, к примеру, в культурологии, феноменологии, историзме, деконструкции и т.д. Говоря упрощенно, «репрезентация» обозначает все разновидности антропоцентричных мировоззренческих оптик: от априори Канта до исторического познания в неокантианстве, от *epoché* феноменологии Гуссерля до *différance*, обитающего в самих пределах репрезентации у Деррида. Подобным образом и «сигнификация» обозначает не только лингвистически ориентированную традицию аналитической философии, но и структуризм и семиотику. В силу своей приверженности метафизике актуального и виртуального Кокс, Хайндж и Гудман оказываются втянуты в общую критику «репрезентации и сигнификации». Их переход к онтологии, несмотря на различия между их онтологическими проектами, представляет собой попытку перехитрить так называемый *лингвистический поворот* или избежать надления познания, сознания, антропоцентризма, феноменологии или культуры привилегированным положением⁵.

4 Идея, согласно которой феномен может отсылать к ноумену, будет рассмотрена в разделе «Онтоэстетика».

5 Гудман, концентрируясь на аффекте, приходит к выводам, которые согласуются с выводами Кокса. «Аффект не является ни дополнением, ни замещением предмета культурологических теорий репрезентации, но скорее подходом, онтологически предшествующим другим подходам...» [Goodman, 2009, p. 10]. Связываясь с «теориями аффекта и неосозаемого», проект Гудмана «отходит в сторону от музыковедческого критиче-

Звук и онтология вибрации

Согласно Гудману, аффекты возникают, когда одно тело воздействует на другое⁶. Аффекты не следует путать с эмоциями и другими состояниями субъекта — сознанием и осознанием. Скорее, их следует понимать как силы, предшествующие репрезентации и сигнификации. Аффекты неуловимо передаются при воздействии одного тела на другое. По мнению Гудмана, передача происходит посредством вибрации. Звук как вибрация впервые обнаруживается в ритмическом воздействии вибрации на тело слушателя. Темпорально предшествуя восприятию, аффективное воздействие одного тела на другое *предваряет и, таким образом, обуславливает* сознательную реакцию субъекта. До активации «осознанного слушания, звук (the sonic) — это феномен соприкосновения, который через цепочку автономных реакций демонстрирует целый спектр аффективных сил» [Goodman, 2009, p. 11]. Подход Гудмана сфокусирован на моменте воздействия вибрации, до того, как это воздействие осмысливается. Стоит лишь допустить эту позицию, как любая попытка описать слушание на языке феноменологии будет обречена на провал, так как описываемые данные будут всегда поступать слишком поздно, чтобы быть релевантными. Как сила вибрации звук первоначально воздействует на тело интермодально, или «синестетически», прежде чем будет разделен на дискретные модусы восприятия, такие как слух, зрение и осязание⁷. Вибрационное воздействие, будучи до- и все-модальным по своей природе, «онтологически предшествует распределению чувственного опыта по специализированным экстероцептивным каналам чувственного восприятия (пять чувств)» [Ibid., p. 47]. Для обоснования своих утверждений Гудман обращается к работе психолога Сильвана Томкинса и понятию «уровень априорного чувственного опыта», который предшествует его децентрализации и захвату чувственными модальностями [Ibid., p. 28]⁸. Принимая во внимание запаздывание чувственных модусов, Гудман, вместо рассмотрения звука в терминах осознанного слышания и слушания, предлагает говорить о нем с точки зрения материального воздействия, бессознательного, аффективного, интенсивного.

Во всяком звуковом опыте физическое соприкосновение происходит в первую очередь за счет вибрации (микроритмов)... Когда интуитивное (visceral) восприятие иницируется звуком, и в доли секунды тело приводится в действие звуковым триггером, инстинктивная реакция опережает сознание [Ibid., p. 48]. Интероцепция всегда предшествует экстероцепции, даже если речь идет о «доле секунды».

Из «доли секунды» исходит важное следствие теории Гудмана. В этом крошечном интервале автономия аффективной системы показана в полной мере отделенной от и абсолютно первичной по отношению к осознанной реакции субъекта. Гудман обращается к результатам экспериментальных исследований Джозефа Леду, теоретика «базовых эмоций», ссылаясь на его открытие о том, что «высшие познавательные способности слуховой коры мозга не задействуются вследствие вовлечения реакции страха». При выработке реакции страха «познавательные способности короткозамкнуты» и «сознательная эмоция необязательна» [Ibid., p. 70]. Получается, что «высшие познавательные способности коры головного мозга всего лишь играют роль фильтров для уже принятых решений, отменяя одни и удовлетворяя запросы других» [Ibid., p. 71]. Возникает разрыв между сенсориумом, как обычно называют пять чувств и отношения между ними, и «аффективным сенсориумом», который регистрирует неосознанные воздействия одного тела на другое⁹. Когда аффект на доли секунды опережает восприятие, по-

ского подхода культурологии, который стремится ограничить дискуссию вокруг вопросов сигнификации, идентичности и культурного значения» [Goodman, p. 9–10].

6 Принимая это определение аффекта, Гудман следует за Массуми, который сам следует за делезовскими интерпретациями Спинозы. См.: [Massumi, 2002; Deleuze, 1988; Делез, 2014].

7 «Феноменологический фокус некоторых попыток был направлен на понятие слушания. Тем не менее, погружаясь глубже просто слуха, вибрационный материализм сосредоточился на примате синестетического перед человеческим слухом» [Goodman, 2009, p. 9].

8 Гудман снова следует за Массуми, а именно его противоречивой интерпретацией исследования Томкинса, изложенной в работе Parables for the Virtual.

9 Прежде чем звук будет услышан, звуковое запускает «первичную спонтанную реакцию» в «аффективный сенсориум» [Goodman, 2009, 47ff]. Аналогично сознательной обработке восприятия предшествует «висцеральное» восприятие тела. Такие термины, как «аффективный сенсориум» и «висцеральное восприятие», удваивают процессы получения чувственного опыта и восприятия, разделяя их на сознательную и аффективную половины. Я исследую проблему такого разделения ниже.

следнее неэффективно, поскольку оказывается ненужным. Цитируя Массуми, Гудман пишет: «Оперативность интуитивного восприятия настолько очевидна, что можно [sic] без преувеличения сказать, что оно *предшествует* экстероцептивному чувственному восприятию. Оно *предвосхищает* трансляцию зрительного, слухового или тактильного восприятия...» [Goodman, 2009, p. 70]¹⁰.

Как только утверждается, что осознание (или чувственное восприятие, или экстероцепция, или, говоря шире, сознание) предшествует аффекции (или интуитивному восприятию, или интероцепции, или, в широком смысле, телу), быстро совершается финальный ход. Гудман утверждает, что современные формы власти используют способы эмоционального воздействия для контроля над населением, внушая страх и ужас, не соотносящиеся с какой бы то ни было реальной угрозой. Власть управляет за счет экологии страха, действуя на уровне интуитивного восприятия и распространяя «плохие волны» [Ibid., xvi, 73, 76]. Поскольку работа аффекта неосознаема, единственный способ его обнажить состоит в анализе, «происходящем на доиндивидуальном уровне аффекта, в беспокойной плоскости между субъективным опытом и миром, где виртуальные угрозы производят реальный эффект. Такие режимы управления действуют безлично» [Ibid., p. 71]. Возможности того, кто хочет сопротивляться этим силам, ограничены. Поскольку эти режимы управления функционируют глубже уровня верований, идеологий, феноменов или культур, неаффективный анализ не может оказать сопротивления. Придерживаться старых технических приемов (критики идеологии, роста самосознания, институционально одобренных форм политического инакомыслия и т.д.) становится ретроградно и опасно, сродни тайному сговору с аффективными властными структурами. «В таком случае внешняя видимость сознательной обработки и феноменологического субъективного действия только скрывает те болевые точки, на которые действительно воздействует власть» [Ibid., p. 71]. Осознание, всегда следующее за аффектом, является марионеткой аффекта; можно сказать, что его рациональность может быть только рационализацией перед лицом аффекта, который предваряет все, что делает мыслящий и чувствующий субъект. Таким образом, Гудман повторяет суждение Массуми о том, что «курс функции управления смещается от посредничества в передаче [идеи] верности и веры в сторону непосредственной стимуляции», поскольку власть «обращается к телам с диспозиции эмоциональности, вместо того чтобы обратиться к субъектам с позиции их способности формировать идеи» (цит. по [Massumi, 2002, p. 34]). Если этот анализ власти корректен, бороться с ней можно только на уровне самого аффекта. Гудмановская политика вибрации стремится к «преобразованию плохих волн в нечто более конструктивное» [Goodman, 2009, p. 73]. Это то, что Гудман подразумевает под «политикой частоты колебаний» [Ibid., xx]. Значительная часть *Sonic warfare* приходится на описание этого обращения плохих волн в хорошие через «экспериментальные практики», которые, как утверждает Гудман, подобно афрофутуризму или электронной танцевальной музыке, «усиливают вибрацию... разворачивая тело в вибрационный дисконтинуум, который выборочно пересекает аудиовизуальную среду земли, окружающей застройки, аналоговых и цифровых звуковых ландшафтов, промышленных осцилляторов и человеческого тела» [Ibid., p. 79].

Возражения

Я хотел бы возразить теории Гудмана. Чтобы сделать это возражение более понятным, мне необходимо заимствовать пример из области художественной прозы. В незаконченном рассказе Франца Кафки «Нора» описывается замысловатая подземная нора, вырытая кротом или барсуком, сделанная таким образом, чтобы обеспечить находящемуся в норе полную безопасность [Kafka, 1971]¹¹. Посредине рассказа находящийся в норе начинает слышать в ней звук, свист [Pfeifen] или шипение [Zischen], но не может определить его источник, причину или местонахождение. Звук в норе непрерывен и «звучит всегда на одной и той же ноте», и всегда на одной и той же громкости, вне зависимости от того, какую часть норы исследует герой [Ibid., p. 344]. Через весь рассказ проходит чувство сильной тревоги. Герой Кафки мечется от одной ненадежной гипотезы к другой, вечно неуверенный, вечно испуганный, но никогда не находящий источник звука. Поскольку рассказ не завершен, читатель никогда не узнает об источнике звука, который так беспокоит находящегося в норе. Во многих отношениях сюжет «Норы»

¹⁰ Цит. по [Massumi, 2002, p. 60–61] (курсив мой. — Б. К.).

¹¹ Для более подробного анализа этой истории см.: [Kane, 2014].

кажется той самой ситуацией, которую описывает Гудман. Звук, вибрация воздействуют на находящегося в норе, вызывая незамедлительные и автономные реакции страха и ужаса. Тем не менее аффект кажется полностью отделенным от какого-либо конкретного объекта, так же, как и аффект ужаса, широко распространенный в современной атмосфере страха, отделен от какой-либо конкретной опасности. Сознательные функции находящегося в норе зациклены на ужасе, и он не может поделать ничего, кроме как следовать аффекту.

Теперь представьте себе ситуацию, в которой Кафка закончил рассказ (возможно, совершенно в некафкианской манере), и находящийся в норе обнаруживает источник звука и убеждается, что тот не представляет вреда. Страх и тревога, вызванные звуком, мгновенно рассеиваются. Ужас трансформируется в облегчение. Спустя какое-то время находящийся в норе может найти в непрерывном звуке источник комфорта, звучание своего подземного компаньона. Несмотря на то что звук остается неизменным, с фиксированной громкостью на одной ноте, аффект находящегося в норе изменится радикальным образом. И при этом кажется, что простого способа объяснить это изменение в рамках гудмановской «онтологии вибрации» не существует. Поскольку онтологическая ситуация не изменилась, единственный способ учесть это изменение аффекта — обратиться не к онтологии, а к изменению знания находящегося в норе о ситуации или к изменению статуса сигнификации звука. Все же, если аффект онтологичен и действует на недоступном для восприятия уровне репрезентации субъекта, то как изменение знания может повлиять на изменение аффекта?

Для начала Гудман мог бы ответить, что когда находящийся в норе обнаруживает источник звука, в действительности происходит изменение в вибрации, которое запускает изменение аффекта. Этот аргумент подвергает сомнению приведенную мной выше характеристику онтологической ситуации, заявляя, что ситуации до и после обнаружения источника звука не являются онтологически идентичными, а принципиально различаются. Однако тогда на Гудмана ложится бремя ответственности объяснить, как осведомленность об источнике звука может производить изменения в его материальной и вибрационной структуре. Это выглядит неправдоподобно. Во-вторых, Гудман может ответить, что когда источник звука обнаружен, никакого реального изменения аффекта находящегося в норе на самом деле не происходит, происходит только кажущееся изменение. Страх, вызванный вибрацией звука, будет по-прежнему присутствовать, но будет завуалирован (или закамуфлирован) «сознательной обработкой и феноменологическим субъективным действием» [Goodman, 2009, p. 71]. В действительности, кажущееся изменение будет эмоциональным и сознательным, но не аффективным. Это согласуется с мнением Гудмана о том, что аффект невосприимчив к сознательному статусу субъекта. Вне зависимости от того, как осознание, чувственный опыт или эмоции могут относиться к аффектам — рационализируют их, трансформируют их в эмоции, смешивают их с собственными интенциями субъекта и т.д., аффект всегда первичен.

Если бы Гудман предпочел второй ответ, то обнажил бы проблемную точку своей теории, а именно, что отделение аффекта от осознания образует жесткую и необедительную дихотомию. Эта дихотомия основывается на темпоральном приоритете аффектов перед осознанием. В теории Гудмана темпоральный приоритет высоко ценится, поскольку делает нерелевантным все, что предшествует во времени. Тем не менее нет оснований полагать, что темпоральный приоритет события в причинно-следственной цепочке делает его более актуальным, чем предшествующее событие. Гудман не может объяснить те случаи, в которых конечный результат процесса гораздо важнее, чем его исходные условия. Он также не объясняет и достаточно распространенные примеры ответных реакций, когда выходные данные процесса возвращаются обратно к исходным. Возможность того, что аффекты и познавательные способности могут быть связаны таким образом, никогда не рассматривалась. Это вдвойне проблематично. Большая часть научных обоснований, которые Гудман приводит из работ таких психологов и теоретиков, как Леду и Томкинс, основаны на интерпретациях, впервые приведенных в работах Массуми, интерпретациях, которые подвергаются сомнениям. В своей недавней статье *The Turnto Affect* Рут Лейс предлагает критику интерпретации экспериментальных результатов Леду и Томкинса, предложенной Массуми. Именно эти данные были использованы для того, чтобы утверждать, что аффект и осознание совершенно отличны друг от друга, а предшествование во времени было отдано аффекту. Во многих случаях Лейс заново пересматривает эксперименты, на которые ссылается Массуми, те, которые подтверждают строгое разделение осознания и аффекта, и оспаривает обоснованность его интерпретаций и, соответственно, состав его утверждений. Как замечает Лейс, «проблема заключается не в том, что многие телесные

(и ментальные) процессы происходят подсознательно, ниже порога осознания». Скорее, как она полагает, Массуми имеет ошибочное представление об отношении разума к телу. Его ошибка в том, что он идеализирует разум, определяя его как чистое бестелесное сознание, и тогда, когда неестественные требования экспериментальной модели со всей очевидностью свидетельствуют о запоздалом для учета изучаемых движений появлении желания или намерения в причинно-следственной цепочке для того, чтобы заключить дуалистически, что интенциональность не имеет места в инициации подобных движений, появляется мозг, который выполняет за нас процессы обдумывания, чувствования и движения [*Leys, 2011, p. 456–457*].

Тот же дуализм пронизывает работу Гудмана, несмотря на его утверждение, что онтология вибрации бросает вызов картезианскому дуализму¹². Гудман видит свою теорию тесно связанной с монизмом Спинозы — источником теории аффекта Делеза и Массуми. Гудман часто говорит о преодолении аффектом дуализма разума/тела — что «волнение чувства не воспринимается субъектом, но скорее образует действительное событие, из которого возникает различие между субъектом и объектом» [*Goodman, 2009, p. 97*], или что вибрация просто «проходит сквозь разум и тело, субъект и объект, живое и неживое» [*Ibid., p. xx*], но это обнаруживается жестким временным и теоретическим отделением аффекта от сферы осознанного. Избавиться от разума во имя тела значит не преодолеть дуализм, но углубить его¹³.

Гудмановское обличение дуализма разума/тела в материальную форму менее гибкое, чем в теории аудиальной культуры, которую он критикует. Возьмем, к примеру, понятие техник аудиального восприятия, предложенное Джонатаном Штерном в работе *The Audible Past*. Понятие Штерна основывается на «техниках тела» Марселя Мосса, которые представляют собой различные способы, посредством которых «первоочередной и наиболее естественный для человека технический объект» обучается и совершенствуется в ходе выполнения действий [*Sterne, 2003, p. 91*]. Эти действия становятся инструментом исследования, познания окружающего мира и взаимодействия с ним. Они «собираются для индивида не только им самим, но и полученным им образованием, обществом, к которому он принадлежит, и местом, где он обитает» [*Ibid.*]. Штерн распространяет эти техники тела на чувственные активности, такие как слушание, смотрение, ощущение на вкус и т.д. Когда Штерн рассматривает историю таких практик, как выслушивание стетоскопом, он не говорит, что эти действия только сознательные или мысленные. Скорее, новые техники слухового восприятия включают телесные тренировки, которые, в свою очередь, придают форму техникам слухового восприятия. Штерн тонко чувствует согласованное усилие, участвующее в обучении техникам слухового восприятия. Он предлагает рассмотреть культурные и институциональные программы, направленные на производство и поддержание модусов слушания. Сосредотачиваясь на выслушивании стетоскопом, обучении операторов телеграфов и распознавании тембра, Штерн демонстрирует, что отношения между телесными тренировками и чувственным восприятием никогда не являются односторонними¹⁴.

Исследования в области аудиальной культуры — это не просто исследования «репрезентации» или «сигнификации» без рассмотрения тела. Скорее, исследователи аудиальной культуры

¹² По определению Гудмана, «когнитивистская философия остается в ловушке картезианского наследия западной философской мысли, которая не оставляет места телу». Достоинство онтологии вибрации Гудмана заключается в том, что, как и монизм Спинозы, она «отказывается от таких ограниченных когнитивистских подходов к пониманию культуры в пользу аффективной цепной реакции» [*Goodman, 2009, p. 37*]. Таким образом, «онтология вибрации» давит на «слабые места в истории западной философии, заделывает щели в доспехах, в которые ранит дуализм» [*Ibid., p. 81*].

¹³ Лейс приводит этот аргумент в отношении Массуми. «Массуми и многие другие теоретики культуры позиционируют себя как спинозисты, выступающие против дуализма во всех его обличьях. Однако достаточно немного взглянуть, чтобы увидеть, что фактически классический дуализм разума и тела пронизывает разделяемую Массуми и Либетом интерпретацию результатов экспериментов, проведенных последним. Так, только путем принятия сильно идеализированных или метафизических представлений о сознании как полностью отделенном от тела и мозга, к которым он свободно направляет свои намерения и решения, они могут прийти к тем скептическим выводам, которые делают» [*Leys, 2011, p. 455*].

¹⁴ Штерн не одинок в этом плане. Здесь я бы мог сослаться на многих теоретиков аудиальной культуры. Вместо того чтобы приводить длинный список, я просто упомяну, что предлагаю описание истории акустического слушания как культурной практики в своей работе [*Kane, 2014*]. Акустическое слушание, метод, который выносит за скобки источник звука, было создано с использованием различных телесных техник и технологий. Среди них есть все — начиная с архитектурных экранов и ширм и заканчивая созданием новых концертных залов и распространения «слушания с закрытыми глазами» в качестве этического и эстетического идеала.

стремятся продемонстрировать переходы и переключения между осознанием и аффектом или, в широком смысле, между сознанием и телом. Поскольку слушатели приобретают новые навыки, большая часть усилий по осознанию, связанных с начальной стадией обучения, перекладывается на тело. В то же время телесные возможности формируют почву как для происходящего в данный момент обучения, так и потенциального совершенствования в будущем. В теории Гудмана отсутствует ключевая диалектическая деталь. *Телесные способности культивируются одновременно с воплощением культуры.* Фокусируясь на тренировке и приобретении навыков, когда тела вынуждены действовать, чтобы производить и поддерживать способы слушания, исследования в области аудиальной культуры более тонко формулируют взаимодействие разума и тела, нежели резкая дихотомия, предложенная Гудманом.

Онтология звука в произведениях искусства

В отличие от Гудмана, Кокс и Хайндж не обращаются к проблеме аффекта напрямую. Их внимание сосредоточено на описании онтологий (звука и шума), релевантных для современных произведений искусства. Прежде чем обратиться к фундаментальной проблеме эстетики, сосредоточенной на онтологии, я должен вкратце описать соответствующие проекты Кокса и Хайнджа.

Кристоф Кокс и онтология звука (саунд-арта)

Кокс занимает позицию философского натурализма. Он защищает материалистическую онтологию звука как «непрерывного и насыщенного» потока материи, «способного вступать в различные отношения» [Cox, 2009, p. 22]. Этот звуковой поток «предшествует слушающим индивидам и... композиторам» [Cox, 2011, p. 155] и «превосходит их, актуализируясь в речи, музыке и значимых звуках разного рода, но не исчерпываясь ими» [Cox, 2009, p. 22]. Проект Кокса фокусируется на различии между саунд-артом и музыкой. В противоположность автономии и формализму абсолютной музыки саунд-арт раскрывает саму природу звука: колебания или поток материи, место беспрестанного различения, серию градиентов и возможностей в их постоянном изменении. Вместо того чтобы ограничивать звук тем, что доступно слуховому восприятию, или нормальными показателями [диапазона] человеческого восприятия, Кокс настаивает на том, что звук сам по себе бесконечно порождающий и саморазличающий. Музыкальные формы актуализируют звук, но сам звук всегда относится к виртуальному.

Учитывая его сопротивление «репрезентации» и «сигнификации», удивительно, что Кокс артикулирует различие между музыкой и саунд-артом в первую очередь в исторических терминах. Однако это история особого типа. Это не история возникновения или преемственности звуковых техник, но последовательное развитие философских концептов, аудио-технологий и принципов композиции, постепенно раскрывающих природу звука как виртуального. Рассмотрение виртуальности звука впервые происходит в философии музыки Шопенгауэра и Ницше. Оба критиковали идею о музыке как о форме репрезентации, считая ее манифестацией бесконечного устремления воли или дионисийской силы природы [Cox, 2011, p. 149]. Следующим значимым шагом к раскрытию виртуальности звука было изобретение звукозаписывающих технологий. Кокс часто цитирует высказывание Фридриха Киттлера о том, что «фонограф не слышит так, как слышат уши, натренированные для того, чтобы мгновенно отфильтровывать голоса, слова и звуки из потока шума; он регистрирует звуковые события как таковые» ([Kittler, 1999, p. 23]; цит. по [Cox, 2011, p. 154; 2012, p. 179]). Обнаружение акустических событий как таковых вскрывает присутствующую повсеместно концептуальную антропоцентричную матрицу, которую человек накладывает на воспринимаемый звук, тем самым высвобождая доступ к тому, что Киттлер называет «реальным». Кокс эксплицитно определяет киттлеровское реальное через делезовское виртуальное, описывая их в одних и тех же терминах: «полнота материи, которая упорно сопротивляется символическому и воображаемому порядкам» [Cox, 2011, p. 154]¹⁵. Музыка, вовлеченная в символический и воображаемый порядок, является ассамбляжем, который захватывает звук и переводит его в некоторую форму. Посредством композиции

¹⁵ Истолковывая акцент Киттлера на нововведениях Вагнера, Кокс пишет: «Освоение аудиального в области реального и виртуального, дионисийское звучание ознаменовало историю звуковых искусств, начавшуюся с тех пор» [Cox, 2011, p. 154].

музыка перенаправляет внимание от звука как такового к формальным особенностям его организации. Тем не менее, когда речь идет о натуралистической философии, записанном звуке и формах авангардных экспериментов (Руссоло, Варезе, Кейдж и т.д.), музыка становится не столько демонстрацией формальных отношений между звуками, сколько исследованием звука как такового. Исследуя онтологию звука, деятели искусства развивают саунд-арт как особое предметное поле. Согласно Коксу,

Наиболее значительная работа в саунд-арте за последние полвека... исследовала материальность звука: его текстуру и течение во времени, осязаемый эффект и воздействие материалов, через которые и в сопротивлении которым распространяется звук. *На мой взгляд, эти исследования обнаруживают, что произведения звукового искусства не более абстрактны, нежели изобразительного*, — даже, скорее, *более конкретны*, — а также то, что они предполагают не столько формалистский анализ, сколько материалистический [Cox, 2011, p. 148–149].

Музыка по своей структуре связана с формой и тем самым с разнообразием форм, характерных для актуального; саунд-арт как материальное исследование разнообразных и имманентно порождающих аспектов звука направляет слушателя к потенциалу виртуального. «[Саунд-арт] целиком обращается к виртуальному измерению звука и делает его предметом своего рассмотрения. Как таковой он выходит за пределы слышимого и раскрывает истинную метафизику звука» [Cox, 2009, p. 25]. Хотя и музыка, и саунд-арт — онтологически — сделаны из звука, только саунд-арт направлен на раскрытие его онтологических условий.

Грег Хайндж и онтология шума

В работе Хайнджа «Шум имеет значение» представлена онтология шума, применимая к разным медиа. Как и большинство теоретиков шума, Хайндж начинает с того, что категория шума имеет слишком много определений, всегда функционируя, по всей видимости, в качестве противопоставления какому-либо другому термину: например, шум vs сигнал, шум vs тишина, шум vs музыка и т.д. Хайндж пытается систематизировать множество определений этой категории, выстраивая теорию шума в терминах делезовской теории выражения. Для Делеза экспрессия не должна пониматься как выразительные акты создателя, придающего форму материалу или структурирующего его. Скорее, материя сама по себе обладает бесконечными порождающими способностями. Материя генерирует собственные формы, причем каждая форма в своем промежуточном состоянии является актуализацией виртуального. Выражение попросту является тем, что происходит, когда виртуальное «конденсируется» в актуальное. Чтобы прояснить такое метафизическое видение, Хайндж проводит аналогию понятия виртуального у Делеза и белого шума. Белый шум представляет собой хаотичное поле энергии вдоль звукового спектра. Различные звуковые формы актуализируются в ходе процессов фильтрации или вычитания. Аналогичным образом бесконечная хаотичная продуктивность виртуального актуализируется через процесс сокращения или «выражения». На протяжении текста Хайнджа белый шум выступает в качестве модели экспрессивных отношений виртуального и актуального. Все, что существует (все «разнообразие» мира), является выражением виртуального и его конденсацией в актуальном.

Важно иметь в виду, что для Хайнджа было бы неправильно путать шум с повседневными шумами или вещами, производящими шум или кажущимися шумными, как, например, помехи, пятна или искаженные сигналы. Шум, «звук виртуального», смещается вверх, из онтического регистра в онтологический [Hainge, 2013, p. 22]. Онтологический шум является повсеместным, поскольку все, что существует, есть актуализация виртуального. И поскольку все в мире является актуализацией виртуального, все выразительно. «Шум населяет все, поскольку все в своей актуальности сформировано из шума» [Ibid., p. 14]. Уникально в проекте Хайнджа то, что он рассматривает процесс выражения в терминах множественных медиа. Он утверждает, что каждый медиум одновременно раскрывает свое содержание и сопротивляется ему. Тот же принцип применим к отношениям виртуального и актуального. В процессе актуализации виртуальное одновременно дает возможность для порождения актуального и сопротивляется этому. В момент возникновения феномена, когда виртуальное актуализируется в некоторой форме, она скрывает от шума место своего происхождения. Этот экспрессивный переход

от виртуального к актуальному никогда не проходит гладко: онтологический шум указывает на сопротивление, сопровождающее любой акт выражения¹⁶. Услышать онтологический шум означает обратить внимание на шероховатости экспрессивного перехода, расслышать шум канала, который в первую очередь делает возможным этот экспрессивный переход. Это непростое задание, поскольку, согласно Хайнджу, легко спутать повседневный шум с онтологическим. Тем не менее произведения искусства создают специальное пространство, в котором являет себя онтологический шум¹⁷.

Онтоэстетика

Ранее я упомянул о том, что эстетические теории Кокса и Хайнджа проблематичны. Оба выстраивают свои эстетические теории вокруг произведений искусства, которые раскрывают свои онтологические свойства. Эта идея не нова: например, Клемент Гринберг, выдающийся арт-критик и поборник абстрактного экспрессионизма, в своем исследовании модернистской живописи предложил формулировку, ставшую впоследствии влиятельной. Чтобы не превратиться исключительно в развлечение, модернистская живопись прошла процесс редукции, избавляясь от тех свойств, которые не были необходимыми для нее *как для живописи*. «Должно быть выставлено напоказ и явно выражено то, — пишет Гринберг, — что уникально и нередуцируемо не только в искусстве в целом, но и в отдельных областях искусства. Каждое направление искусства должно было определить с помощью свойственных только ему операций — свойственных только ему и исключительных для него воздействия... Стало быстро ясно, что уникальная и точная область компетенций в каждом направлении совпадала с уникальностью природы его посредника» [Greenberg, 1993, p. 86]. Редукционистская концепция модернистской живописи Гринберга, по словам Майкла Фрида, является задумкой, в которой особое качество (например, буквальность), набор норм (например, плоскостность и ограниченность плоскостности) или же проблемное ядро (например, как можно признавать буквальный характер холста) постепенно обнаруживают свое конститутивное значение для *сущности* живописи [Fried, 1998, p. 35–36].

Хотя Гринберг никогда не продолжал свою линию размышлений за пределы визуальных искусств, его предположения предвосхищают позицию Кокса относительно саунд-арта и его постепенного возникновения из музыки. Подобно рассуждениям Кокса о саунд-арте, повествование Гринберга является не чем иным, как последовательным раскрытием онтологии живописи¹⁸.

Принцип, по которому произведение искусства может обнаруживать свою онтологическую природу, хоть и много упоминался в истории эстетической теории, так и не получил подходящего названия. Я же придумал следующий термин: *онтоэстетика*. Гринберг, Кокс или

16 «Шум конституирует природу или сущность отношений, несопоставимых с выражением в ситуации, когда все воспринимается как выражение» [Cox, 2011, p. 154].

17 «Что касается моего убеждения в том, что шум необходимо сопряжен с выражением и, следовательно, с ним сопряжены все культурные формы, то оно не означает, что шум всегда легко идентифицируется или воспринимается. Я буду, следовательно, искать такие культурные формы, в которых шум неким образом фундирован, вторгаясь в текст или выраженное через этот шум, чтобы увидеть, что он может сказать нам об этом выраженном» [Cox, 2011, p. 154]. Хайндж приводит примеры многочисленных исследований музыки, фильмов, рассказов, фотографий и даже типографических объектов, в которых обыденный шум вычлняется из онтологического шума, являющегося основой для выражения. Работы, в которых раскрывается проблематика онтологического шума, удостоиваются высокой оценки: таковыми для Хайнджа являются фильмы Дэвида Линча, фотографии Томаса Раффа, *musique concrete* (движение авангардной музыки. — *Примеч. пер.*) и Мерзбоу, а также другие.

18 Гринберг быстро отказался от позиции, согласно которой значение живописи заключается в раскрытии ее онтологической сущности. Спустя пару лет после своих предыдущих утверждений, Гринберг пишет: «К настоящему моменту установлено, что, казалось бы, нередуцируемая сущность изобразительного искусства заключается во всего лишь двух конститутивных нормах: плоскостности и ее же делимитации; и что соблюдения только этих двух норм достаточно для создания объекта, который может быть воспринят как изображение. Таким образом, растянутое или склеенное полотно уже существует как изображение, хотя и не обязательно удачное» [Greenberg, 1993, p. 131–132]. Эстетический критерий Гринберга смещает внимание от работ, раскрывающих свои онтологические свойства, — ибо что может справиться с этим более успешно, чем стяннутое полотно? — к вопросу эстетической ценности. Онтологическая сущность произведения искусства отделена от их оценки в той мере, в какой решение о том, является ли нечто искусством или нет, отличается от принятия решения о том, хорошее ли это произведение искусства или плохое.

Хайндж — все они, определяя ли онтологические принципы живописи, онтологию звука как потока или колебаний материи, или же онтологию шума, защищают теоретическую позицию, согласно которой произведение искусства есть раскрытие его собственных онтологических условий. В этом смысле они все мыслят в русле онтоэстетики; произведения искусства проходят отбор, обсуждаются и оцениваются, если они раскрывают свои онтологические черты¹⁹.

Кокс обращается к таким работам, как *I am sitting in a room* Элвина Люсье и *Four rooms* Якоба Кьеркегора, которые исследуют феномен звучания комнаты и резонансные частоты физических пространств. Звучание комнаты имеет значение, поскольку, как правило, оно не воспринимается, но в то же время присутствует. Вынесение звучания комнаты на передний план рассмотрения в этих работах означает инверсию внимания от фигуры к фону (или от формы к звуку). В работе Люсье «совершается переход от личной, человеческой и домашней речи к чистому анонимному звуку». Гул Кьеркегора «раскрывает присутствие древнего фонового шума, из которого возникают человеческие звуки и в который они возвращаются» [Cox, 2009, p. 24–25]²⁰. Эти описания неличного, анонимного, фонового также характерны для делезовского виртуального. Схожим образом Хайндж фокусируется на конкретной музыке (*musique concrète*), заявляя, что ассамбляжи Пьера Шеффера сдерживают все попытки предоставить слушателю возможность испытать чувство гармонии и единства. Они раскрывают их произвольность, зависимость от посредника и, следовательно, выразительность (возможности и сопротивления) последнего.

Пленочная конкретная музыка (*musique concrète*) и ее первичный режим структуризации показывают нам... что вся музыка по необходимости связана и ограничена материалом, ассамбляжем реального мира, который дает ей существовать. Музыка, другими словами, всегда уже заранее обусловлена технологическим или телесным ассамбляжем, через который она проходит, и поэтому в самом своем выражении она несет этот ассамбляж [Heinze, 2013, p. 254].

Исключительный пример конкретной музыки раскрывает *саму природу музыки в целом* — как конденсацию виртуального, ассамбляж, который проявляет собственную шумовую контингентность.

Проблема онтоэстетики заключается в том, что она опирается на категориальную ошибку: в ней происходит неоправданное смешение *воплощения с экземплификацией*. *Экземплификация*, согласно Нельсону Гудмену, является формой референции, при которой объекты «символизируют путем отсылки к отдельным свойствам самого себя» [Goodman, Elgin, 1988, p. 19]. Известным примером, который приводит Гудмен, является образец портной ткани [Goodman, 1968, p. 52ff]. Образец ткани экземплифицирует целый рулон ткани. Образец не нуждается в том, чтобы полностью соответствовать тому, образцом чего он является, — например, форма обрезка ткани ничего не говорит нам о форме рулона, но он должен быть похожим на то, к чему он отсылает, в некоторых отношениях. Возможны различные степени экземплификации. Квадратный образец ткани, отрезанный от рулона по форме, которая отражает основной паттерн, экземплифицирует исходный паттерн лучше, чем длинный тонкий обрезок, демонстри-

19 Определяя теоретические подходы Кокса и Хайнджа как онтоэстетические, я не намереваюсь умалить значение важных различий в их подходах. Например, Кокс и Хайндж занимают противоположные позиции относительно таких категорий, как «музыка» и «саунд-арт». Кокс настаивает, что саунд-арт отличен от музыки, хотя и то, и другое онтологически берет свое начало из звука; музыка организует звук с целью исследования формальных отношений между звуками, в то время как саунд-арт исследует материальные свойства звука. Разумеется, следует также скептически относиться к любому подобному аргументу, в котором различие между музыкой и саунд-артом проводится в рамках эссенциалистской логики. Для более широкого контекста и перспектив подобной дифференциации см. [Kane, 2012]. Хайндж, напротив, противится любому различию между музыкой и саунд-артом, поскольку и то, и другое оказывается выражением шума. Работа со звуком, опирающаяся на шум, как, например, работы Мерцбоу, часто воспринималась как саунд-арт, но не как музыка. Если же, однако, онтологический шум проявляется во всех произведениях искусства, то количество онтического шума, присутствующего в произведении, не может быть критерием для маркирования или немаркирования произведения как музыкального. Справедливости ради отметим, что Хайндж развивает более утонченную онтологию музыки, чем та, которую я привожу здесь. Несмотря на эти различия, Кокс и Хайндж, оспаривая другие позиции, выбирают произведения искусства, которые всегда понимаются онтоэстетически; в каждом случае произведение обсуждается по той причине, что оно раскрывает свои онтологические свойства.

20 См. также [Cox, 2012], где переход от фонического (звука, образуемого с помощью голоса. — Примеч. пер.) к звуковому (*sonic*) в работе Люсье «Североамериканская капсула времени» [Lucier, 1967] выступает как еще один пример переноса внимания от фигуры к фону.

рующий лишь часть паттерна. Ни один из обрезков при этом не экзemplифицирует форму рулона, хотя оба обрезка имеют некоторую форму. *Воплощение*, напротив, означает, что некоторый объект *является* объектом определенного типа. Квадратный обрезок *является* образцом в той же мере, в какой им *является* длинный прямоугольный обрезок; оба *являются* вещами. Объекты *воплощают* свою онтологию. *Воплощение* не имеет градации по степеням — либо оно есть, либо его нет.

Онтология, будучи воплощенной, *не может* быть экзemplифицирована. Как замечал У.В.О. Куайн, онтология задается вопросом «Что есть?». Чтобы дать ответ на этот вопрос, Куайн исследует, каким образом различные языковые утверждения содержат в себе онтологические допущения. В своем знаменитом эссе «О том, что есть» Куайн утверждает, что онтологические допущения складывались в ходе выбора носителем языка связанных переменных или кванторов, как, например, «существует некоторый X » или $\exists X$ [Куайн, 2003, с. 7]. Как гласит известная фраза Куайна: «Быть — значит быть значением переменной» [Там же, с. 17]. Высказывание о том, что существует некоторый p и p является q , содержит в себе онтологическое допущение об объектах в мире, выбираемых по предикату p , иначе предложение лишено смысла. Использование связанных переменных показывает лишь онтологические допущения, принимаемые говорящим, а не то, истинны эти допущения или ложны. Согласно Куайну,

Мы рассматриваем связанные переменные в связи с онтологией не для того, чтобы знать, что есть, но для того, чтобы знать, что данное замечание или доктрина, наша или чья-то еще, *говорит*, что же есть... Вопрос же о том, что есть, — это другой вопрос [Там же, с. 20].

Для того чтобы осуществить выбор между конкурирующими онтологиями, нужно обратить внимание на следующий аспект. Решением вопроса о том, что есть, предложенным самим Куайном, является минимализм. Его скупая онтология включала в себя лишь объекты и множества²¹. Я не защищаю куайновскую онтологию как более подходящую, нежели онтологии Кокса или Хайнджа. Напротив, многие полагают, что онтология Куайна слишком ограниченная для принимаемых нами онтологических допущений — как минимум для воображаемых объектов²². Мой тезис попросту заключается в том, что он не совершает той же категориальной ошибки, что и представители онтоэстетики. В его теории, независимо от того, какую онтологию принимает говорящий и какой на самом деле оказывается действительность, онтология не имеет градации по степеням. Нет такого объекта, который лучше экзemplифицирует бытие-объектом, нежели любой другой объект. Отсюда девиз Куайна: «Быть — значит быть значением переменной». Любой x , который может выступать в качестве связанной переменной, квантифицируемой переменной, настолько же хорош, как и любой другой x .

Наверное, рассмотренные нами онтоэстетики возразили бы моей интерпретации Куайна. Они могут настаивать на том, что привилегия, которой он наделяет языковой анализ при определении онтологии, — это неотъемлемая часть *лингвистического поворота*, который они критикуют. В ответ я должен заметить, что это не идиосинкразия аналитической философии. Я мог бы апеллировать к онтологиям из философских традиций, далеких от Куайна. Например, Бруно Латур в своей недавней работе *An Inquiry into Modes of Existence* [Latour, 2013] не совершает категориальной ошибки, свойственной онтоэстетикам. Латур описывает пятнадцать различных модусов существования, каждый из которых характеризуется собственными «условиями точности», «хиатусами» и «траекториями». Онтологию, которую он поддерживает, можно охарактеризовать как угодно, но только не как скупую. Тем не менее в каждом модусе разграничиваются воплощение и экзemplификация. Например, все воображаемые сущности обнаруживают тот же хиатус, траекторию и условия точности. Не существует таких воображаемых существ, которые были бы более или менее воображаемыми, чем другие воображаемые существа. Следует повторить, что моя позиция заключается не в том, что Куайн или Латур построили истинные онтологии, но в том, что ни один из них не допускает категориальной ошибки по смешению экзemplификации и воплощения. Ни один объект (в терминологии Куайна) или ни один модус существования (в терминологии Латура) не является более подходящим образцом

²¹ Куайн включал классы, поскольку они являлись минимальной базовой единицей для абстрактных объектов, рассматриваемых в математике и логике. За хорошим кратким изложением взглядов Куайна на онтологию рекомендуем обратиться к [Chateaubriand, 2003].

²² См.: [Kripke, 2013].

своей сущности, нежели другие объекты. Скорее, это и есть его онтология, объект *воплощает* онтологию, он ее *проживает*.

Сопоставляя *воплощение* и *экземплификацию*, отметим, что они функционируют по-разному. Экземплификация — это форма референции, воплощение — это состояние. Мы можем сформулировать эту разницу, сформулировав предложение, в котором различаются и противопоставляются экземплификация и воплощение.

(1) Некоторая рыба может восприниматься на вкус рыбнее другой, но ни одна рыба не является рыбнее другой²³.

Первая половина предложения содержит в себе предикат («рыбнее»), который относится к уровню экземплификации; вторая — содержит тот же предикат, который функционирует уже на онтологическом уровне. Удобство этой формулировки заключается в том, что она проясняет разницу между экземплификацией и воплощением. Следуя этой модели, мы можем сформулировать аналогичное утверждение о произведениях искусства. Поскольку Хайндж работает с двумя понятиями шума — одно из них работает как повседневное, как онтический дескриптивный предикат, а второе — как онтологическое условие — мы могли бы сказать:

(2) Произведение искусства может звучать (онтически) более шумно, чем другое, но ни одно произведение искусства не является (онтологически) в большей степени шумом по сравнению с другим (поскольку все вещи в онтологическом смысле являются шумом).

В случае Кокса мы можем составить следующее высказывание:

(3) Одно произведение саунд-арта может звучать более звучно, чем другое (в той мере, в которой оно привлекает больше внимания к своей «звучности»), но ни одно произведение саунд-арта не является в большей мере звучным, чем другое.

Предложение (3) заслуживает более тщательного рассмотрения. Что в терминах экземплификации может означать выражение «звучать звучно» или «привлекать внимание к звучности» произведения саунд-арта? Если я правильно понимаю аргумент Кокса, то привлечь внимание к звучности работы означает обратиться к таким характеристикам произведения, как плавность, текучесть, текстура и даже, наверное, его безличность. Как бы мы ни истолковывали предикаты, экземплификация, подобно любым другим актам символизации или референции, появляется только в том случае, когда экземплифицируемые предикаты уже встроены в систему значений [Goodman, 1968]²⁴. Не существует естественного подобия [значений], которое гарантировало или обосновывало бы акты референции, включающие в себя в том числе акт экземплификации. Скорее, нам необходимо знать, какие предикаты подразумевает «звучность», а какие, напротив, ей противопоставляются. Если саунд-арт, согласно Коксу, раскрывает материальные (или виртуальные, или онтологические) свойства звука, а музыка исследует его формальные свойства, тогда нам необходимо знать, как выделить и дифференцировать свойства, относящиеся к классу формальных, и свойства, принадлежащие классу материальных, внутри некоторой системы значений.

Это приводит к двум проблемам. Во-первых, если акты экземплификации ссылаются и опираются на предсуществующую систему значений, в которой уже упорядочены экземплифицируемые предикаты, тогда даже в случае возможности произведения искусства экземплифицировать свои онтологические свойства, ни один акт экземплификации не выходит «за пределы репрезентации и сигнификации». Он уже оказывался бы вписан в систему значений и репрезентации²⁵. Это серьезно подрывает доверие к онтоэстетике, которая была призвана

23 Онтоэстетика, однако, достаточно невыразительна (в оригинале автор использует “fishy”, за счет чего достигается игра слов. — *Примеч. пер.*).

24 Для более полного философского раскрытия роли предсуществующих символических систем см. «новую загадку индукции» в работе “Fact, Fiction and Forecast”. В этой «загадке» Гудмен определяет новый предикат «трепетный». Объект «может быть назван трепетным только в том случае, если он изучен к моменту времени *t* и зеленый, или же не столь изучен и голубой». Этот парадокс занят тем, что предикат «трепетный» оказывается логическим и понятным предикатом. Проблема заключается в том, что он не встраивается в наши символические системы, поскольку мы не связываем предикаты цвета с темпоральными условиями.

25 В работе «Способы создания миров» Гудмен утверждает, что искусство, являясь частью символических систем, может также переделывать и реорганизовывать эти системы. Когда это происходит, искусство вносит вклад в изменение мира, иначе говоря — в «способы мирозидания». При этом даже если некоторое произведение саунд-арта создавалось для переделывания этих символических систем, они лишь реорганизируются, но их никогда нельзя обойти.

вывести произведения искусства за пределы их культурных контекстов (утверждения о герменевтике, интерпретации, значениях, содержаниях, рецепциях и т.д.), связывая их с онтологическими предпосылками. Каждый раз, когда заявляется, что некоторое свойство произведения искусства отражает ту или иную онтологию, онтоэстетик обращался бы к культурным основаниям такого заявления.

Во-вторых, опуская различие между экземплификацией и воплощением, онтоэстетик вынужден проводить аналогию между онтическими свойствами произведения (или свойствами самого акта созерцания произведения) и онтологическими аспектами произведения. В случае Кокса и Хайнджа их приверженность метафизике Делеза, разграничивающей актуальное и виртуальное, заставляет их признать, что виртуальное никогда не может быть манифестировано как таковое. Все воспринимаемое — актуально и, следовательно, не может быть напрямую определено через виртуальное. Это порождает непреодолимое препятствие: как можно проявить виртуальное, если виртуальное не может быть проявлено? Принимая во внимание это постоянное ускользание, Кокс и Хайндж вынуждены остаться в лучшем случае со следующим положением дел. Когда произведение искусства (предположительно) раскрывает свои онтологические свойства, мы получаем намек на виртуальное, будто бы скрытое под завесой актуального. Для Кокса и Хайнджа этот намек реализуется посредством аналогии; переход от актуального к виртуальному осуществляется по аналогии с переходом внимания от фигуры к фону.

В предлагаемом Коксом анализе саунд-арта внимание слушателя переносится с переднего плана, перегруженного актуальными объектами и вещами, к виртуальному фону условий возможности. Описывая «Ветер» Франциско Лопеса, Кокс говорит, что он «привлекает наше внимание к *значимому* звуковому феномену, который при обычных обстоятельствах слух игнорирует или классифицирует как фоновый» [Cox, 2009, p. 25]. При фокусировании на воздухе — «том самом проводнике звука» — возникает инверсия фигуры и фона, и слушателя знакомят с условиями возможности звука. Когда Кокс описывает отношение воздуха к звуку, он одновременно *изображает его по аналогии* с отношением виртуального к актуальному. Зачастую аналогия оказывается настолько близкой, что непреодолимая граница между актуальным и виртуальным оказывается некорректно «снята», и происходит отождествление. Читатель не может сказать, что описывается в данный момент: виртуальное или актуальное. «Ветер — это чистое становление, чистый поток. Он вневременной, но вместе с тем никогда не тот же самый и не более чем игра различных сил...» [Там же]. Что именно описывается здесь: воздух или виртуальное? Оба варианта кажутся адекватными. Затем Кокс отступает от некорректного отождествления воздуха и виртуального, осознавая, что виртуальное как таковое никогда не может быть манифестировано. Он пишет: «Мы слышим не только эмпирический — фоновый — шум, но *приближаемся к тому*, чтобы “схватить” неслышимые условия возможности, разнообразные силы, из которых вырастают звук и слух» [Там же]. Актуальное (эмпирический шум, фоновый шум, звук, слух) как произведение разнообразных сил или конденсации виртуального никогда не может *быть* виртуальным, оно может лишь «приближаться» к нему. В такие моменты Кокс, кажется, осознает проводимую им аналогию. Но затем он вновь переходит черту, заявляя, что «“Ветер” Лопеса предлагает деактуализацию или виртуализацию аудио-материала» [Там же]. В таких случаях он нарушает правила, диктуемые принятыми им метафизическими допущениями — стирая разницу между актуальным и виртуальным и порождая категориальную ошибку, характерную для онтоэстетики.

Хайндж также проводит аналогию, описывая переход от актуального к виртуальному в терминах перехода внимания от фигуры к фону. Делая шум онтологическим, он признает, что шум не может быть услышан как таковой в онтическом шуме. Поскольку все произведения искусства манифестируют онтологический шум, присутствие онтического может, в сущности, отвлечь внимание слушателя от онтологического. На протяжении первой половины своей работы Хайндж анализирует многочисленные примеры ситуаций, в которых онтический шум ошибочно принимается за онтологический, что приводит к катастрофическим результатам²⁶.

²⁶ Проект Хайнджа заключается в том, чтобы разделить онтическое и онтологическое, дабы продемонстрировать причины, по которым так сложно обратиться непосредственно к онтологическому шуму. «Именно потому что обыденные определения шума преимущественно отсылают к шуму как к звуковому или аудиальному понятию [то есть онтическому шуму], этот тип шума подвержен колоссальному сверхкодированию

Основной пример Хайндж берет из «Тошноты» Сартра [*Sartre, 2007*]. Рокантен, главный герой романа, глубоко переживает контингентность мира в своих знаменитых приступах тошноты. Опираясь на этимологическую связь между *тошнотой* [nausea] и *шумом* [noise], Хайндж утверждает, что Рокантен в моменты обострений переживает онтологический шум мира. Реакция Рокантена при столкновении с этими сильными по воздействию тошнотворными обстоятельствами — признание силы воображаемого, эстетики объекта, который остается (для Сартра и, следовательно, Рокантена) безупречным и изолированным от остальных сущностей. Для Хайнджа обещание Рокантена побороть тошноту через писательство — неудачно и является тщетной фантазией.

Насколько Рокантен может заявлять о том, что он стал его тошнотой, настолько он в конечном итоге не обращает на нее внимания, не слышит ее должным образом, как это происходит с шумом на протяжении всего произведения. Он не может полностью принять все следствия его тошноты и выбирает вместо этого писательство — что, наверное, неудивительно [*Heinge, 2013, p. 79*].

Рокантен — это пример неаутентичного субъекта, плохого слушателя, живущего иллюзией возможности сбежать от глубокой случайности мира (и тем самым от онтологического шума). В своем решении Рокантен ошибочно подменяет онтологический шум онтическим и подвергает последний акту редукции шума. На протяжении текста *Noise matters* задачей Хайнджа остается вынесение на передний план онтологического шума, а не онтического (и в разных вариациях этического, эстетического, к которым последний может быть сведен).

Обратиться к шуму означает признать конечность содержания выразительности... поскольку шум «оттягивает» содержания жизни и выражения обратно к той плоскости, из которой они развертываются, и тем самым приводит нас к бездне, поглощающей все формы [*Ibid., p. 80*].

Перенос внимания от фигуры к фону аналогичен переходу от актуального к виртуальному, от онтического шума к онтологическому. Удержать это переключение внимания так же сложно, как и придерживаться непреклонной метафизической истины об онтологическом шуме, не испытывая при этом отвращения к неподлинности.

Причина, по которой мы должны обратить внимание на шум, независимо от того, как сложно его распознать, — в том, что... шум не является внешним по отношению к бытию, чем-то, от чего можно очиститься, но есть условие возможности любой материи в экспрессивном состоянии [*Ibid., p. 123*].

Ни Кокс, ни Хайндж не обращаются к виртуальному каким-либо другим способом, кроме аналогии, поскольку метафизика виртуального и актуального автоматически делает виртуальное непредставимым²⁷. Мое возражение Коксу и Хайнджу состоит не в том, что виртуальное не может быть представлено как таковое, но в том, что, используя *анalogии*, они подрывают тот факт, что их онтологии, якобы свободные от культурных контекстов, заранее предполагают культурные основания.

Чтобы прояснить последний тезис, мне необходимо обсудить понятие аудиальной культуры. В то время как разговор о «культуре» самой по себе, гомогенном образовании, оказывается затруднительным, мы можем избежать проблемы свехобобщения, выявляя понятие аудиальной культуры в терминах сходств, разделяемых неким сообществом слушателей. Это значит, что мы можем описать способы, которыми некоторые звуки могут быть услышаны как похожие (или непохожие) в разных отношениях на другие звуки. Уитни Дейвис в работе *General Theory of Visual Culture* заявляет, что не все релевантное для визуальной культуры задается в терминах одного лишь зрения [*Davis, 2011*]. Внутри определенной визуальной культуры практики смотрения и практики создания артефактов зачастую трактуются как аналогичные невизуальным практикам. Здание может напоминать другие визуальные артефакты или отдельные попадающие в поле зрения визуальные характеристики (это здание *выглядит* серым и высоким)

[overcoding], происходящему из долго существующих и принимаемых с твердой уверенностью убеждений, так что эти убеждения пропитаны кажущейся неоспоримой правотой или даже естественностью. Иными словами, онтологический шум в самом деле невероятно сложно расслышать» (цит. по [*Hainge, Noise, Matters, p. 170*]).

27 Хайндж совершенно прозрачен в этом отношении. «Я всегда знал, что шум будет некоторым образом оставаться за пределами досягаемости, что мы будем способны лишь двигаться по направлению к нему» [*Ibid., p. 273*].

не только морфологически — аналогичное применимо и в отношении не-визуальных аспектов (это здание *выглядит* по-королевски, дорогим и т.д.). Помимо морфологического подобия может быть и аналогическое подобие. То же применимо и к аудиальной культуре: слушатели не только *слышат* в звуке морфологические сходства с другими звуками, они *слышат* также и сходства звуков с другими практиками и предикатами/функциями в их культуре.

Смысл в том, что все эти сходства формируются в контексте аудиальной культуры (и рекурсивно конституируют ее). Они связаны вместе в некую ткань или сеть практик, в которых участвуют сообщества слушателей, когда слышат некоторые черты акустического мира, делятся ими в процессе коммуникации, а затем передают их в процессе обучения. Применение аудиальных техник является центральным пунктом для аудиальной культуры, поскольку оно подпитывает и поддерживает способы слышания, как в когнитивном аспекте, так и в телесном. *Услышать* в звуках подобие (и морфологическое, и аналогическое) — означает быть вовлеченным в аудиальную культуру через освоение аудиальных техник. Конечно, нельзя предположить, что внутри аудиальной культуры все слушатели будут слышать одни и те же подобия; напротив, они могут обсуждать возникающие различия. Сама возможность разделять практики и техники и является условием для возникновения подобных обсуждений. Без аудиальной культуры и аудиальных техник, которые в ней применяются, большая часть области исследований звука становится бессмысленной; она попросту затуманивается. Множество недавних исследований звука посвящены попыткам проследить культурные, исторические и институциональные истоки различных форм слушания. Они показывают, каким образом подобия, морфологические и аналогические, институционализируются, развиваются, поддерживаются и передаются.

Нет чисто логической причины [считать], что переключение внимания от фигуры к фону «подобно» движению от актуального к виртуальному. Если эта аналогия имеет смысл, то не столько как отображение метафизической или онтологической истины, сколько в связи с разделяемыми культурными практиками и концептуальными схемами. Аналогия сводит воедино эти две области. Попытка выйти за пределы «сигнификации и репрезентации» проседает на том факте, что механизм этого движения — аналогия — всецело зависит от культурных паттернов установления сходств и практик, порождающих и развивающих способность расслышать такие сходства. Даже если онтоэстетики отвергают подобные культурные практики, само отрицание предполагает их наличие.

Если подобное определение аудиальной культуры правомерно, то как же нам следует отвечать тем представителям саунд-стадиз, что следуют «онтологическому повороту» и критикуют аудиальную культуру с целью выйти за пределы «сигнификации и репрезентации»? Возможно, мы можем перечитать такие онтологические позиции как закомуфлированное упражнение в «онтографии». Майкл Линч, отвечая на онтологический поворот в исследованиях науки и техники, вводит этот термин для обозначения описаний онтологических допущений конкретных субъектов или сообществ, в противоположность назначению онтологии, предлагающей метафизическое описание того, каким образом мир существует и каковы условия определения истинности языковых отсылок и значений [Lynch, 2013]. «Онтография» была бы тогда локальной формой онтологии, такой ее разновидностью, которая адаптирована для поддержания сходств (морфологических и аналогических), *услышанных* в аудиальной культуре. Переописать проекты Кокса, Хайнджа и Гудмана как связанные с «онтографическим» поворотом в саунд-стадиз — означает оспорить критическую силу онтологического поворота. Это означает в меньшей степени фокусироваться на последствиях конкуренции их онтологий, чем на причинах, которые побуждают их принимать те или иные допущения²⁸. Это шаг назад, но в то же время необходимый. Аргументы, предлагаемые сторонниками «онтологического поворота» в саунд-стадиз, пренебрегают ролью, которую аудиальные культуры играют в формировании аффективных реакций на звук и в производстве «онтологических» утверждений о звуке. Но пренебрежение — это еще не все. В конечном счете «саунд-стадиз» в обход «аудиальной культуры» оказываются спорными, поскольку они игнорируют конститутивную роль, которую аудиальная культура играет в определении исследуемого нами объекта.

²⁸ В качестве одной из таких причин я выделяю утомленность так называемым лингвистическим поворотом. Утомленность при этом не является аргументом.

Источники

- Делез Ж. (1998) *Различие и повторение*. СПб.: Петрополис.
- Гудмен Н. (2001) *Способы создания миров*. М.: Идея-Пресс, Логос, Праксис.
- Куайн У.В.О. (2003) *С точки зрения логики. 9 логико-философских очерков*. Томск: Изд-во Томского ун-та.
- Сартр Ж.-П. (2007) *Тошнота*. СПб.: Азбука.
- Bull Michael (ed.). (2013) *Sound Studies: Critical Concepts in Media and Cultural Studies: 4 vols*. N. Y.: Routledge.
- Bull M., Back L. (2003) *Auditory Culture Reader*. Oxford, UK: Berg.
- Chateaubriand O. (2003) *Quine and Ontology // Principia*. Vol. 7. No. 1–2. P. 41–74.
- Cox Ch. (2009) *Sound Art and the Sonic Unconscious // Organised Sound*. Vol. 14. No. 1. P. 19–26.
- Cox Ch. (2011) *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism // Journal of Visual Culture*. Vol. 10. No. 2. P. 145–161.
- Cox Ch. (2012) *The Alien Voice: Alvin Lucier's North American Time Capsule 1967 // Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts / H. Higgins, D. Kahn (eds)*. Berkeley, CA: University of California Press. P. 170–186.
- Erlmann V. (2004) *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford, N. Y.: Berg.
- Davis W. (2011) *A General Theory of Visual Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Deleuze G. (1988) *Spinoza: Practical Philosophy / R. Hurley (transl.)*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- Deleuze G. (1990) *Expressionism in Philosophy: Spinoza / M. Joughin (transl.)*. New York, NY: Zone Books.
- Fried M. (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Goodman N. (1965) *Fact, Fiction, and Forecast*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Goodman N. (1968) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Goodman N., Elgin C.Z. (1988) *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis, IN: Hackett.
- Goodman S. (2009) *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Greenberg C. (1993) *Modernism with a Vengeance 1957–1969. Vol. 4. The Collected Essays and Criticism / J. O'Brian (ed.)*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Hainge G. (2013) *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Hilmes M. (2005) *Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? // American Quarterly*. Vol. 57. No. 1. P. 249–259.
- Kafka F. (1971) *The Complete Stories / N.N. Glatzer (ed.)*. New York, NY: Schocken Books.
- Kane B. (2012) *Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory // Nonsite*. Iss. 8. Режим доступа: <http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory> (дата обращения: 20.09.2018).
- Kane B. (2014) *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kierkegaard J. (2006) *Four Rooms. L.: Touch Tones Music*.
- Kittler F.A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter / G. Winthrop-Young, M. Wutz (transl.)*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kripke S.A. (2013) *Reference and Existence: The John Locke Lectures*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kromhout M. (2014) *'Sound Studies: A Discipline?': Sound Signatures Winter School, Amsterdam, January 2014*. Режим доступа: <http://soundstudiesblog.com/2014/08/11/sound-studies-a-discipline-afterthoughtson-the-sound-signatures-winter-school-amsterdam-january-2014> (дата обращения: 12.01.2018).
- Latour B. (2013) *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns / C. Porter (transl.)*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Leys R. (2011) *The Turn to Affect: A Critique // Critical Inquiry*. Vol. 37. No. 3. P. 434–472.
- Lucier A. (1968) *North American Time Capsule // On Extended Voices: New Pieces for Chorus and for Synthesizers and Vocoder*. New York, NY: Odyssey, LP.
- Lucier A. (1981) *I am Sitting in a Room*. New York, NY: Lovely Music, LCD 1013.
- Lynch M. (2013) *Ontography: Investigating the Production of Things, Deflating Ontology // Social Studies of Science*. Vol. 43. No. 3. P. 444–462.
- Massumi B. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Pinch T., Bijsterveld K. (2012) *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York, NY: Oxford University Press.
- Sterne J. (2003) *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Sterne J. (2012) *The Sound Studies Reader*. New York, NY: Routledge.
- Thomasson Amie L. (1999) *Fiction and Metaphysics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

BRIAN KANE

SOUND STUDIES WITHOUT AUDITORY CULTURE: A CRITIQUE OF THE ONTOLOGICAL TURN (TRANSLATION)

Brian Kane, PhD in Music, Department of Music, Yale University, New Haven, CT, USA; 469 College St, New Haven, CT 06511-6609, 203-432-6730.

E-mail: brian.kane@yale.edu

Abstract

“Sound studies” and “auditory culture” are terms often used synonymously to designate a broad, heterogeneous, interdisciplinary field of inquiry. Yet a potential disjunction between these terms remains. Some scholars within sound studies, by turning to the ontology of sound and to the material-affective processes that lie ‘beneath representation and signification’, reject auditory cultural studies. In this essay, I consider the “ontological turn” in sound studies in the work of three authors (Steve Goodman, Christoph Cox, and Greg Hainge) and offer a few arguments against it. First, I describe the Deleuzian metaphysical framework shared by all three authors, before addressing their particular arguments. Then, I consider Goodman’s vibrational ontology. While Goodman claims to overcome dualism, I argue that his theory is more rigidly dualist – and poorer at explaining the relation of cognition to affect – than the cultural and representational accounts he rejects. Next, Cox and Hainge slip culturally grounded analogies into their supposedly culture-free analyses of artworks. Finally, I reflect on the notion of an “auditory culture,” and suggest the “ontological turn” in sound studies is actually a form of “ontography” – a description of the ontological commitments and beliefs of particular subjects or communities – one that neglects the constitutive role of auditory culture at its peril.

Key words: Sound studies; auditory culture; Steve Goodman; Christoph Cox; Greg Hainge; ontology; aesthetics; Deleuze; metaphysics; virtual; ontography; embodiment; exemplification; affect

References

- Bull M. (ed.) (2013) *Sound Studies: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 4 vols. New York, NY: Routledge.
- Bull M., Back L. (2003) *Auditory Culture Reader*. Oxford, UK: Berg.
- Chateaubriand O. (2003) Quine and Ontology. *Principia*, vol. 7, no 1–2, pp. 41–74.
- Cox Ch. (2009) Sound Art and the Sonic Unconscious. *Organised Sound*, vol. 14, no 1, pp. 19–26.
- Cox Ch. (2011) Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. *Journal of Visual Culture*, vol. 10, no 2, pp. 145–161.
- Cox Ch. (2012) The Alien Voice: Alvin Lucier’s North American Time Capsule 1967. Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts / H. Higgins, D. Kahn (eds). Berkeley, CA: University of California Press, pp. 170–186.
- Erlmann V. (2004) *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford, New York: Berg.
- Davis W. (2011) *A General Theory of Visual Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Deleuze G. (1968) *Difference and Repetition* / P. Patton (transl.). New York, NY: Columbia University Press.
- Deleuze G. (1988) *Spinoza: Practical Philosophy* / R. Hurley (transl.). San Francisco, CA: City Lights Books.
- Deleuze G. (1990) *Expressionism in Philosophy: Spinoza* / M. Joughin (transl.). New York, NY: Zone Books.
- Fried M. (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Goodman N. (1965) *Fact, Fiction, and Forecast*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Goodman N. (1968) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Goodman N. (1978) *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, IN: Hackett.
- Goodman N., Elgin C.Z. (1988) *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis, IN: Hackett.

- Goodman S. (2009) *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Greenberg C. (1993) *Modernism with a Vengeance 1957–1969*, vol. 4, the *Collected Essays and Criticism* / J. O'Brian (ed.). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Hainge G. (2013) *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Hilmes M. (2005) Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? *American Quarterly*, vol. 57, no 1, pp. 249–259.
- Kafka F. (1971) *The Complete Stories*. Edited by Nahum N. Glatzer. New York, NY: Schocken Books.
- Kane B. (2013) Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory. *Nonsite*, iss. 8. Available at: <http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory> (accessed 20.08.2018).
- Kane B. (2014) *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kierkegaard J. (2006) *Four Rooms*. London: Touch Tones Music.
- Kittler F.A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter* / G. Winthrop-Young, M. Wutz (transl.). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kripke S.A. (2013) *Reference and Existence: The John Locke Lectures*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kromhout M. (2014) 'Sound Studies: A Discipline?': *Sound Signatures Winter School, Amsterdam, January 2014*. Available at: <http://soundstudiesblog.com/2014/08/11/sound-studies-a-discipline-after-thoughtson-the-sound-signatures-winter-school-amsterdam-january-2014> (accessed 20.08.2018).
- Latour B. (2013) *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns* / C. Porter (transl.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Leys R. (2011) The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry*, vol. 37, no 3, pp. 434–472.
- Lucier A. (1968) *North American Time Capsule. On Extended Voices: New Pieces for Chorus and for Synthesizers and Vocoder*. New York, NY: Odyssey, LP.
- Lucier A. (1981) *I am Sitting in a Room*. New York, NY: Lovely Music, LCD 1013.
- Lynch M. (2013) Ontography: Investigating the Production of Things, Deflating Ontology. *Social Studies of Science*, vol. 43, no 3, pp. 444–462.
- Massumi B. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Pinch T., Bijsterveld K. (2012) *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York, NY: Oxford University Press.
- Quine W.V.O. (1961) *From a Logical Point of View: Nine Logico-Philosophical Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sartre J.-P. (1964) *Nausea*. New York, NY: New Directions.
- Sterne J. (2003) *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Sterne J. (2012) *The Sound Studies Reader*. New York, NY: Routledge.
- Thomasson A.L. (1999) *Fiction and Metaphysics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

А.В. ЛОГУТОВ

ЗВУКОВЫЕ ПРАКТИКИ И МАТЕРИАЛЬНОСТЬ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Urban Studies and Practices Vol.2 #4, 2017, 39-50
<https://doi.org/10.17323/usp24201739-50>

Логутов Андрей Владимирович, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории дискурса и коммуникации филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, руководитель научного семинара «Антропология звука» ([facebook.com/soundstudiesmoscow](https://www.facebook.com/soundstudiesmoscow)); Российская Федерация, 119991, Москва, ГСП-1, ул. Ленинские горы, д. 1.

E-mail: logutow@mail.ru

В статье рассматривается звуковое пространство города в контексте различения приватной и публичной сфер. Апеллируя к идеям М. Маклюэна, Р.М. Шейфера, Дж. Мовитта, автор предлагает видеть в аудиальных городских практиках медийные интерфейсы, работающие на стыке публичного и приватного. Эти интерфейсы имеют конкретно-материальную природу, что осложняет их картографирование и теоретическое освоение. Выдвигается гипотеза о том, что обращение к аудиальной модальности позволяет плодотворно описывать некоторые типы взаимодействия между публичным и приватным. В качестве примеров рассматриваются некоторые практики городского слушания.

Ключевые слова: звуковые исследования; антропология; городской звук; приватное; публичное

Звуковое измерение городской жизни стало предметом научного рассмотрения относительно недавно: применительно к западной научной традиции речь идет о глубине в 60–70 лет, русскоязычные же работы начали появляться только в последнее десятилетие. Впрочем, первые попытки законодательного и административного регулирования городского звука предпринимались значительно раньше. Научная мысль, как это часто бывает, отстает от рефлексируемых в ней предметных изменений, но благодаря значимому усилию, предпринятому в последние годы как в области звуковых исследований, так и в урбанистике, дистанция между ними сокращается.

Развитие крупных индустриальных городов в XIX–XX вв. шло параллельно с развитием новых техник производства, передачи и сохранения информации. На наш взгляд, осмысленный разговор о городской среде невозможен без разговора о медийных практиках в широком смысле слова. В своем тексте «По городу пешком»¹ М. де Серто описывает два способа смотреть на город: с одной стороны, это взгляд «сверху вниз», с высоты птичьего полета, позволяющий охватить и мыслить городское пространство как единое целое; с другой стороны — это «горизонтальный» взгляд агента, движущегося по улицам и постепенно прочитывающего текст открывающихся перед ним городских пространств. Одна из проблем, стоящих как перед теоретическими, так и перед практически ориентированными исследованиями в урбанистике, состоит в увязывании этих двух масштабов, выявлении механизмов, при помощи которых микро- и макроуровни составляют динамическое единство города. На наш взгляд, эта задача может быть решена в том числе при помощи аппарата медиологии. Медиация, понимаемая

¹ Де Серто М. По городу пешком // Социологическое обозрение. 2008. № 2. С. 24–38. Перевод главы из книги «Практика повседневной жизни» (1980).

в широком смысле как стратегия и технология опосредования, может стать одним из ключевых понятий, проливающих свет на характер связей между городскими практиками «низкого уровня» и эмерджентными феноменами, свойственными городу как целому.

Комплементарное взаимодействие между этими двумя формациями давно стало одним из центральных мотивов городских исследований (прежде всего, социологического толка). Уже в своем эссе «Большие города и духовная жизнь» (1903) [Зиммель, 2002, с. 1–12] один из отцов современной социологии Георг Зиммель задается вопросом о взаимодействии между индивидуальной «духовной жизнью» городских жителей (микроуровень) и устройством города как целого (макроуровень). Это взаимодействие, по Зиммелю, носит преимущественно антагонистический характер: он усматривает основную задачу городского жителя в «охране [своей] субъективной жизни от насилия большого города» [Там же], то есть в беспрестанном отмежевании своей частной жизненной территории от неприветливого и потенциально враждебного ландшафта общественного. Примечательно, что Зиммель (как потом и В. Беньямин, и М. Маклюэн, и У. Ong) указывает на то, что инструментом подобного отмежевания оказывается вовсе не активная сосредоточенная экспансия в окружающий мир, а, напротив, равнодушная отстраненность от происходящего вокруг, экранирование внешних раздражителей, замыкание в сфере личного существования. Необходимые отношения с внешней средой подчиняются в таком случае разного рода рациональным протоколам, постоянство которых и обеспечивает солидарное единство городской жизни.

Комментируя идею Зиммеля, обратим внимание на два существенных пункта. Во-первых, упомянутое нами выше разделение микро- и макроуровня городской жизни может быть — вслед за немецким социологом — интерпретировано в том числе как различие между *частным* и *общественным (публичным)* пространствами. Не вдаваясь глубоко в историю вопроса, напомним, что — как минимум со времен Хабермаса — соотношение между частным и публичным воспринимается как важнейший конститутивный элемент европейского культурного ландшафта². В дальнейшем мы будем употреблять пары «микро- / макроуровень» и «частное / публичное» как синонимичные. Второе замечание состоит в том, что для Зиммеля граница, разделяющая частное и общественное, имеет абсолютную ценность. Разрешение исходного антагонизма между крупно- и мелкомасштабными структурами и практиками (то есть между личным и публичным) возможно только в режиме *динамического компромисса*, при котором граница между ними может смещаться или даже истончаться, но никогда не исчезает полностью.

В данной статье мы хотели бы попытаться переосмыслить функционирование этой границы, отказавшись от представления о ней как о защитном рубеже, в той или иной степени обеспечивающем автономию частного пространства индивида, и предложив альтернативное понимание ее как механизма медиации между личной и общественной сферами, одним из продуктов которого оказывается переживание материальности городской среды.

Граница как визуальный образ

Выбранный нами медийный подход очевидным образом требует повышенного внимания к тому, какие каналы, техники и технологии используются воспринимающими агентами для получения информации о городской среде и ориентирования в ней. Вслед за М. Маклюэном мы хотели бы сосредоточиться, прежде всего, на соотношении визуального и аудиального каналов восприятия. По мысли Маклюэна, которую он воспроизвел в ряде работ, современная «электронная» эпоха развития западной цивилизации знаменуется возвращением слуха в процессы культурного строительства, что существенным образом отличает ее от предыдущей, «печатной», эпохи, для которой было характерно абсолютное доминирование зрения³. Заметим, что терминологический ряд, связанный с соотношением частного и публичного, крупно- и маломасштабных структур, приведенный нами в предыдущем разделе, имеет сугубо визуальный характер. Такие слова, как «сфера», «пространство» и «граница», — это зрительные метафоры, неявно переводящие любой порождаемый ими дискурс на «визуальные рельсы». Это касается в равной мере и научно-теоретического разговора о городах, и «прак-

² Прежде всего имеется в виду работа [Habermas, 1991].

³ Прежде всего имеется в виду работа [Маклюэн, 2005].

тической урбанистики» — архитектуры, городского планирования и смежных дисциплин. Использование визуального языка располагает, с одной стороны, к аналитическому разъятию (ἀνάλυσις — разложение) города на более или менее автономные компоненты, которые могут быть комбинаторно соположены друг с другом в режиме коллажа. Это, в свою очередь, приводит к иллюзии возможности исчерпывающего картографирования городского пространства. С другой стороны, визуальность языка если не полностью исключает, то существенно затрудняет рассмотрение образа города в иных модальностях (звуковой, обонятельной, тактильной, проприоцептивной).

Хорошей иллюстрацией этому служат многочисленные попытки картографирования городского саундскейпа, из которых мы хотели бы выделить исследования Саутверта, Шейфера и недавнюю коллективную публикацию Корнфелда, Шивеи, Дайкса [Southworth, 1969, p. 49–70; Schafer, 1977; Kornfeld, Schiewe, Dykes, 2011]. Достаточно самого беглого взгляда на эти работы, чтобы прийти к выводу о том, что системы визуализации звука неизбежно неполны и несут на себе отпечаток авторского произвола. Так, в приложении к книге Шейфера мы находим две карты [Schafer, 1977, p. 264–265], построенные по принципиально различным принципам, каждый из которых представляется *ad hoc* разумным и обоснованным применительно к поставленной задаче, но между которыми сложно найти точки соприкосновения. Система, предложенная в работе Корнфелда, Шивеи и Дайкса, более последовательна и, по нашему мнению, может с успехом претендовать на статус стандарта визуализации городского звука. Однако сами авторы с присущей им академической осмотрительностью предупреждают читателя о том, что:

Визуализация звука возвращает нас к фундаментальной проблеме визуализации данных, не имеющих отношения к привычным формам физической геометрии. <...> Звук — это слышимая и невидимая сущность, не связанная в человеческом восприятии с визуальностью [Kornfeld, Schiewe, Dykes, 2011].

Визуализация звука (*envisioning sound*) проблематична в силу того, что она не входит в круг знакомых широкой публике практик репрезентации и поэтому не может быть легко прочитана⁴. Сильной стороной визуализации является то, что она позволяет представить акустические данные в «однозначном и хорошо различимом»⁵ виде, то есть *объективно*. На это указывает и Шейфер в комментарии к первой из вышеупомянутых карт. Трудность, однако, заключается в том, что визуализацию сложно соотносить с наполнением реального слушательского опыта городского жителя, то есть независимо от масштаба карты она всегда оперирует на макроуровне и не может заполнить зазор между конкретным аудиальным переживанием места и его обобщенными структурными свойствами. Существенный вклад в сложность этой задачи вносит общий родовый недостаток карт как таковых, нашедший выражение в афоризме А. Корхибски «Карта не есть территория» и рассказе Борхеса «О строгой науке»:

...Искусство Картографии достигло у них в Империи такого совершенства, что Карта одной-единственной Провинции занимала целый Город, а карта Империи — целую Провинцию. Со временем эти Несоразмерные Карты нашли неудовлетворительными, и Коллегия Картографов создала Карту Империи, которая была форматом в Империю и совпадала с ней до единой точки [Борхес, 2017, с. 567].

Неизбежная обобщенность любой карты вкупе с проблематичностью визуализации звуковых событий заставляет нас искать иные способы сближения между микро- и макроуровнями⁶. В зрительной модальности городское пространство относительно легко картографируется, подменяясь более или менее статичной моделью («картой»), из которой уже в силу самой

4 Заметим, что это касается почти всех систем визуализации звука: от спектрограмм и осциллограмм до нотной записи. Единственной общераспространенной и общепонятной системой такого рода остается алфавитное письмо.

5 “Unique and discernible” [Kornfeld, Schiewe, Dykes, 2011, p. 18].

6 Заметим, что после появления новых медийных способов представления информации задача адекватной репрезентации звуковой реальности города становится намного более выполнимой. Речь идет, например, о таких проектах, как *Record the Earth* Университета Пердью, в которых аудиофрагменты связываются

ее абстрактности изымается пласт индивидуального и коллективного опыта взаимодействия с городом как материальной средой. Это заметно в том числе в практиках городского проектирования, в которых предпочтение отдается схематической организованности визуального пространства, а не созданию среды, способной производить новые контактно-телесные впечатления в слуховой, осязательной, проприоцептивной и обонятельных модальностях. Представляется, что в таких условиях страдает и сама визуальность: изъятое из целостности сенсорiums и оторванное от повседневных практик восприятия зрение сводится к умозрению, а пространство — к карте. Этот процесс родственен тому, что, по мнению М. Маклюэна, происходит с культурно-информационными процессами в эпоху книгопечатания: на место живой, действующей речи приходит абстрактный, существующий вне своего конкретно-материального воплощения текст, а на место коллективных практик чтения вслух — беззвучное индивидуальное чтение «про себя».

Примечательно, что как звуковая экология (Р.М. Шейфер, Б. Кроз и др.), так и городской звуковой дизайн — в русле маклюэновского возврата к речевой коммуникации в эпоху «вторичной устности» — настойчиво обращаются именно к контактно-телесной роли звука в организации пространства (в том числе и городского). Одно из основных направлений звукового дизайна в городе — это как раз создание сравнительно частных пространств комфорта (например, Пейли Парк в Нью-Йорке), частично «выключенных» из внешнего саундскейпа. Внимательность к качеству звуковой среды приводит к переосмыслению работы с другими модальностями (визуальной, тактильной, обонятельной) в русле приоритета контактно-телесных переживаний.

Тезис о подлежащем преодолению доминировании визуальности касается в числе прочего и представления о границе, речь о котором шла выше. Если мы понимаем и принимаем границу в визуальных терминах как разделительный рубеж, проходящий (в нашем случае) между пространством частного и публичного, то и наша аналитика неизбежно оказывается *по одну сторону от нее*, в публичной сфере, а сфера частного выскальзывает из нашего поля зрения. В рамках задекларированного нами медийного подхода к проблеме мы хотели бы обратиться к аудиальной модальности как потенциальному источнику искомых решений.

Особенности слуха как первичного медиума

В своей книге “Sounds: The ambient humanities” [Mowitt, 2015]⁷ британский исследователь Джон Мовитт пишет, что «звуковые исследования могут освежить то, как мы осмысливаем выражение социальных практик и сопутствующие им социально-исторические контексты; [важно] не то, какое место мы закрепляем за звуками, а то, как звуки определяют саму процедуру закрепления мест» [Ibid., p. 13]. Звук, таким образом, может претендовать на роль инструмента выявления универсальных социокультурных структур и быть не только *предметом* научного анализа, но и источником методологических установок и концептуальных построений. В силу ограниченности объема данной статьи и недостаточной, на наш взгляд, обоснованности некоторых конъюнктур, представленных Мовиттом, мы воздержимся от применения предлагаемого британским исследователем понятийного аппарата и сосредоточимся на его методологической установке в широком смысле, заключающейся в том, что проблемы, плохо решаемые в визуальной модальности, могут быть существенным образом прояснены при переходе в модальность аудиальную.

Перечисление сущностных различий между зрением и слухом как первичными медиа можно найти в ряде работ по звуковым исследованиям. Здесь мы воздержимся от приведения всего списка⁸ и сосредоточимся на трех свойствах аудиального восприятия, наиболее важных для стоящей перед нами задачи.

Во-первых, благодаря своей всенаправленности слух создает холистическую, целостную картину окружающего мира. Если в зрительной картине мы можем более или менее опреде-

с определенными точками на карте. Впрочем, изменчивость городских звуков налагает ограничения даже на такие подходы.

⁷ Обзор книги на русском языке см. в работе [Логутов, 2016].

⁸ Отсылаем читателя к Введению к хрестоматии [The Sound Studies Reader, 2012] за авторством Дж. Стерна, а также к статье [Логутов, 2014].

ленно вычленишь те или иные объекты, то в звуковом ландшафте звучания часто оказываются неотделимыми друг от друга, особенно если речь идет о средах «низкого разрешения» (*lo-fi*), которые, по Шейферу, характерны как раз для больших индустриальных городов [*Schafer, 1977, p. 43*]. Холистичность аудиального мира означает де-факто отсутствие объективно существующих, независимых от местоположения и слушательских привычек индивида границ между горизонтами разных звуковых событий. Как пишут Карпентер и Маклюэн, «...[а]удиальное пространство не имеет выделенной центральной точки; оно создается самим объектом, а не содержит объект. Оно непохоже на загнанное в рамку изобразительное пространство и пребывает в постоянном динамическом течении, создавая секунда за секундой собственные измерения» [*Carpenter, McLuhan, 1960, p. 67*].

Будет также неверно утверждать, что звук преодолевает границы, приписывая ему тем самым некие трансгрессивные свойства; точнее, само понятие границы трудно сформулировать на основе звуковых данных, так как — в отличие от реальности визуальной — звуковая реальность складывается не из объектов, а из событий⁹.

Второй важный момент заключается в теснейшей связи между аудиальным восприятием и аффектом, в том числе — с комфортом или дискомфортом нахождения в том или ином месте. Это свойство в совокупности с упомянутой уже холистичностью определяет существенную роль звука в создании целостного образа городской среды: «Город, воспринимаемый исключительно через зрение, почти полностью отграничен от индивида и разворачивается перед ним в ограниченном наборе визуальных форм. Все за пределами поля зрения становится неизвестным» [*Southworth, 1969, p. 51*]. В своем классическом опыте по изучению бостонского саундскейпа М. Саутверт использовал три группы испытуемых: члены контрольной группы воспринимали город визуально и аудиально, у членов «аудиальной группы» были завязаны глаза, а в «визуальной группе», наоборот, был заблокирован слуховой канал восприятия. По свидетельству членов «визуальной группы», обеззвученный город произвел на них удручающее впечатление: «...город казался печальным, лишенным всякого контраста местом, почти двумерным. <...> Открытость, бессобытийность, вульгарность, необъятность и монотонность пространства сложились в очень неприятный опыт» [*Southworth, 1969, p. 61*]. Сходная симптоматика — депрессивные расстройства, тревожность, компульсивное поведение, фобии и пр. — сопровождает потерю слуха у взрослых пациентов¹⁰. Важность аудиальной информации для эмоционально-аффективного восприятия городского пространства признается также социологами и географами¹¹.

В-третьих, слуховое восприятие вносит существенный вклад не только в целостность и эмоциональную насыщенность образа города, но и в ощущение включенности индивида в городскую среду: «Аудио-тактильное пространство — это пространство вовлеченности. Без него мы теряем связь с окружающим. Визуальное пространство — это пространство отстраненности и осторожности, составляющих то, что мы называем научным методом, широким кругозором и эрудицией» [*McLuhan, 1970, p. 194*]. По остроумному замечанию поэтессы Сьюзен Стюарт (*Susan Stewart*), слух — это осознание на расстоянии. Действительно, в отличие от света, звук, как и любые другие механические колебания, обладает очевидной для человека материальностью.

Кроме того, звук ассоциативно и перцептивно связан с привычными типами движений объектов и сред, с различными окружающими человека природными и рукотворными процессами (звук ветра и воды, звук трения и т.д.). Звук интерактивен (*responsive* в терминах Саутверта); как заметил Ж. Деррида в «Голосе и феномене», человек дан себе в слухе в значительно большей мере, чем в зрении [*Деррида, 1999, с. 15–136, 98–115*]: мы слышим собственный голос, наше тело способно производить целый ряд как произвольных, так и непроизвольных звуков. Степень интерактивности взаимодействия с окружающим нас саундскейпом, конечно, определяется свойствами последнего: именно в этом ключе Саутверт и Шейфер критикуют шумные городские ландшафты «низкого разрешения», авторитарно экранирующие звуки, издаваемые отдельным человеком. Не намереваясь углубляться в суть этой критики, отметим только,

⁹ Тезис о различии между звуковыми «объектами» и «событиями» до Шейфера разрабатывался Пьером Шаффером и Мишелем Шионом. См. в связи с этим сравнительно позднюю, но исчерпывающую вопрос публикацию [*Chion, 1983*].

¹⁰ См. систематический обзор исследований по теме в работе [*Matthews, 2007*].

¹¹ См. обзор (р. 53–84) и библиографию в работе [*DeFazio, 2011*].

что тема материального присутствия человека в звуковой среде является одним из существенных мотивов звуковой урбанистики.

Материальность

Теперь мы готовы приступить к раскрытию термина «материальность», вынесенного в название нашей статьи. Мы предлагаем понимать материальность как *эффект*, возникающий в точке контакта между индивидом («внутренним» миром) и средой («внешним» миром) в силу динамической неопределенности положения этой точки и природы обеспечиваемого ею контакта. Так как любой контакт такого рода всегда опосредован при помощи первичных или вторичных (технических) медиа, материальность являет собой медийный эффект сродни «эффекту реальности», о котором применительно к литературе писали Р. Якобсон и Р. Барт¹². Материальность возникает не благодаря только лишь установлению контакта между миром внутри и миром снаружи, а благодаря неопределенности этого контакта, благодаря тому сопротивлению, с которым эти два мира встречаются друг друга. Материальность — это эффект «плотности» среды, ее субстанциального нежелания перестать быть собой и одновременно — ее неспособности подчинить себе все остальное. Сходное толкование этого термина мы находим, например, в работе Лейтема и МакКормика: «Мы хотели бы присоединиться к исследователям, определяющим материальность как актуальное, конкретное и реальное, то есть обладающее известной твердостью — в противоположность нематериальному, абстрактному и нереальному» [Latham, McCormack, 2004, p. 704]. Материальность в таком понимании — это эмерджентный феномен, эффект, рождающийся из взаимодействия множества мобильных субъектов со средой, порождаемой этим взаимодействием¹³.

Эффект материальности имеет отношение к переживанию неподручности окружающего мира, его относительной автономии от индивида, и одновременно — постоянной нечеткости границ этой автономии. В этом смысле то сопротивление, которое аудиальная городская среда оказывает визуальному картографированию, есть проявление ее материальности¹⁴.

Разумеется, всякий более или менее нетривиальный материал будет оказывать сопротивление всякой объяснительной модели в силу неизбежной ограниченности последней. Мы далеки от мысли о том, что аудиально ориентированная аналитика будет способна решить все проблемы городских исследований и создать идеально точное, непротиворечивое и избавленное от лакун представление о городе. Кажется реалистичным, однако, что в силу характерных свойств аудиальной модальности, перечисленных в предыдущем разделе, исследователю *выгодно* обращаться к звуковому восприятию и звуковым практикам в тех случаях, когда речь идет об описании динамических, пограничных, «нечетких» процессов, которые плохо поддаются визуальному эксплицированию.

Наше определение материальности влечет за собой еще одно важное следствие: материальность возрастает в ситуации неопределенности границ между взаимодействующими областями. Чем больше «пятно» контакта между ними, чем более подвижны его границы, чем больше «пропускная способность» этих границ, тем больше окажется степень вовлечения индивида в соответствующие медийные практики, потому что именно в них он сможет в наибольшей степени рискнуть своей автономией и одновременно утвердиться в ней. Здесь нам снова хотелось бы сделать отсылку к теории художественного реализма Барта и Якобсона¹⁵, которые указывали на важность избыточности для создания реалистического эффекта. Перенасыщен-

12 Напомним, что и Барт, и Якобсон рассматривали «реализм» как эмерджентное свойство литературного текста, как эффект, возникающий на стыке между письмом и чтением, то есть определяющийся как свойствами укорененного в литературной традиции текста, так и читательскими ожиданиями и стратегиями, свойственными конкретной культурно-исторической формации. См.: [Барт, 1994, с. 392–400; Якобсон, 1987, с. 387–393].

13 См. также сходные размышления в работах [Johnson, 2001; Clark, 2000, p. 12–33; Massumi, 2002].

14 Это понимание, разумеется, слишком широко и выходит далеко за пределы предмета настоящей статьи. Однако нам важно подчеркнуть, что понятие материальности работает и на метауровне, позволяя уподобить взаимодействие между индивидом и городом как средой обитания обращению ученого-урбаниста с городом как научной проблемой.

15 В строгом смысле слова никакой совместной «теории реализма Барта — Якобсона», разумеется, не существует. Мы позволили себе вольность объединить их подходы в одном рассуждении только в силу того, что интересующий нас тезис присутствует в обеих концепциях.

ность «реалистического» текста деталями, не нагруженными никаким однозначным, подлежащим восстановлению «смыслом», как раз и ответственна за характерный «эффект реализма». Похожую мысль мы встречаем у Вальтера Беньямина применительно к фотографии: именно избыточность фотографического изображения придает ему известную документальность.

Предлагаемая нами на суд читателя концепция аудиальной материальности вряд ли поможет нам уточнить определение того, что такое приватное и публичное пространства, взятые в отдельности друг от друга, просто потому, что в звуковых городских практиках их *отдельность* как раз сравнительно редка¹⁶: «Звучные колебания аудиальной материальности расширяют границы между приватным и публичным» [Labelle, 2010]. Мы надеемся не прояснить статус этих сфер как независимых феноменов в логике веберовских идеальных типов, а продемонстрировать продуктивность рассмотрения практик, в которых границы между ними становятся предельно нечеткими.

Технологии XIX–XX вв. существенным образом изменили палитру видов деятельности и значений, привязанных к «дому» как архетипически личному локусу. Захватывая все новые пространства, медиа начали транслировать публичный контент в (некогда) приватные области и наоборот. В следующих разделах мы конспективно рассмотрим два примера звуковых технологий (автомобильный радиоприемник и портативный плеер), которые, на наш взгляд, удачно иллюстрируют размышления о продуктивности концепции аудиальной материальности городской среды¹⁷.

Автомобильное радио

Автомобиль — это, пожалуй, идеальный пример совмещения идей приватности и мобильности. В современных постиндустриальных условиях, когда социальное пространство воспринимается не столько как совокупность различных локусов со свойственными для них практиками и сценариями, сколько как эмерджентный феномен, порожденный сетевыми связями между людьми, материальность автомобиля начинает казаться слишком тяжеловесной, демонстративной и несколько архаичной. Как пишет — впрочем, не без доли иронии — Дж. Джекобс в своей известной книге «Смерть и жизнь больших американских городов», «...[т]ранспортные артерии, парковочные площадки, бензозаправочные станции, магазины и банки для автомобилистов — все это мощные и неутомимые инструменты разрушения городов» [Джекобс, 2011, с. 348]. Отказ от автомобилей, развитие общественного транспорта, велосипедной и пешеходной инфраструктуры находятся в фарватере нынешних урбанистических течений.

С автомобилем связан ряд звуковых практик, каждая из которых заслуживает отдельного разговора; мы же хотели бы кратко остановиться только на одной из них, а именно на прослушивании радио в машине, которое представляется нам тем более интересным, что в эпоху Интернета эфирное радио также воспринимается как определенного рода архаизм. Связь между машиной и радио выражается также в том, что самую большую долю среди современных радиослушателей составляют водители¹⁸. Вместе с тем в своей тяжеловесности и медлительности автомобиль противоположен радио: для его движения нужны специально оборудованные пространства, которые изменяют лицо города; радио же — эфирный медиум, область распространения которого не имеет четких границ. Автомобильный приемник функционирует как ловушка, материализующая бесплотный публичный радиоэфир, захватывающая произведенный в результате этой материализации звук в приватном пространстве салона и отдающая вовне шум двигателя, который, в свою очередь, и составляет основную — поглощающую все и вся — ноту *lo-fi* саундскейпа индустриального города. Автомобиль с включенным радио — это аудиальный интерфейс, в котором из материала публичного радиоэфира производится

¹⁶ Несомненно, существуют и существовали звуковые практики, носящие подчеркнuto публичный или частный характер (например, объявления в транспорте или домашнее музицирование соответственно). Однако в рамках нашего понимания материальности анализ этих практик будет, как представляется, *менее продуктивным* в плане раскрытия динамического единства приватного и публичного в городском сообществе.

¹⁷ Заметим сразу, что мы воздержимся от обсуждения вопроса о порядке взаимовлияния технологического прогресса и социальных изменений: было ли появление новых технологий вызвано возникновением соответствующего запроса в обществе (точка зрения Р. Уильямса) или наоборот (точка зрения М. Маклюэна)?

¹⁸ По данным исследования Ю. Николаевой [Николаева, 2015], в 2014 г. доля радиослушателей в России, слушавших радио за рулем, составляла 33%.

приватность локального приватного пространства (того, что Р.М. Шейфер называет “private bubbles”), а из отходов производства — в силу того, что работа двигателя тратится в том числе на питание радиоприемника, — создается публичный саундскейп улицы, похожий по своим акустическим характеристикам на шум между станциями.

В условиях устойчивого приема сигнала находящееся под постоянным визуальным контролем со стороны водителя передвижение по городу никак не коррелирует с музыкальными и речевыми ритмами, задаваемыми радио. Таким образом, в пределах данного интерфейса приватное пространство организовано визуально, а приватное время — аудиально. При этом — так как радиоэфир одинаков для всех, кто слушает в данный момент данную радиостанцию, — время лишь *кажется* приватным: часы водителей синхронизированы, чего нельзя сказать про их пространственные траектории, рассогласование между которыми проявляется в неравномерности дорожного движения и то и дело возникающих заторах. Тезис Зиммеля о том, что согласованность городской жизни становится возможной благодаря наличию общего для всех времени¹⁹, получает в данном случае материальное звуковое воплощение²⁰.

В своей книге “Turtles, termites, and trafficjams” [Resnick, 1994] Митчел Резник, анализируя вычислительные модели множественных систем с синхронизированным поведением, предлагает термин «массово параллельные микромиры», который, на наш взгляд, мог бы быть успешно использован для описания подобного рода медийных интерфейсов и который способен уточнить и расширить идею *private bubbles* Шейфера. К сожалению, нам не удалось найти работ по влиянию прослушивания радио на психологическое восприятие автомобильных заторов в городе или примеров дизайнерских звуковых решений, которые могли бы, например, облегчить связанный с этим стресс в случае пассажиров общественного транспорта.

Портативный плеер

Портативный плеер *Sony Walkman*, выпущенный на рынок весной 1980 г., произвел революцию в культуре музыкального потребления. Впрочем, революционность этого изобретения не стоит переоценивать; во многом оно стало реинкарнацией уже известных к тому моменту техник индивидуального потребления звуковой продукции, начиная от уже упомянутого нами автомобильного радио и кончая переносными транзисторными приемниками. Если в случае машин степень автономности приватного звукового пространства была величиной относительной, определявшейся в том числе уровнем внешнего шума и качеством звукоизоляции салона, то после изобретения компанией Etymotic первых шумоподавляющих наушников-вкладышей в 1991 г.²¹ создание своего собственного аудиального «пузыря» (*private bubble*) стало доступно рядовому потребителю.

Пожалуй, самым вдумчивым текстом, посвященным культурным и медийным импликациям появления портативного плеера, остается эссе С. Хосокавы “The Walkman effect” ([Hosokawa, 1984, p. 165–180], здесь цит. по [Hosokawa, 2012, p. 167–183]). Изобретение *Sony Walkman*, по мысли автора, есть симптом нарастающей парцилляции общества, превращения его в сообщество «маленьких мобильных единиц» (здесь Хосокава пользуется выражением Р. Фриппа). При этом парцилляция, распадение на части не воспринимается автором как нечто однозначно негативное. Скорее наоборот: портативный плеер символизирует собой стирание границ между «паразитическим» и «симбиотическим» модусами существования. Мечта о всеобщей симбиотической солидарности и проклятие паразитизма, преследующее общество потребления, каждый член которого нацелен на получение личной выгоды за счет других, сливаются здесь в одном сложном слушающем субъекте. Слушание превращается не только в форму сугубо персонализированной рефлексии («я понимаю себя через то, что слушаю»), но и в форму осу-

19 «Если бы все часы в Берлине внезапно стали неверно или разно показывать время, хотя бы в продолжение одного часа, то вся хозяйственная и прочая жизнь этого города была бы надолго расстроена» [Зиммель, 2002, с. 4].

20 Тезис о том, что синхронизация часов (не только материальных, но и внутренних, в смысле бергсоновской «длительности») у водителей связана с тем, что они слушают радио за рулем, не покажется столь уж неожиданным, если обратить внимание на то, как часто в радиоэфире объявляют текущее время. Кроме того, как пишет Р.М. Шейфер в цитированной нами ранее монографии, ключевую роль в обеспечении общности хода времени в европейских городах, начиная со Средневековья, играла аудиальная практика боя башенных часов или колокольного звона [Schaffer, 1977, p. 55–56].

21 Информация с сайта компании etymotic.com/about-us

ществления идеи «общественного театра», в котором каждый человек играет скоординированную с другими роль.

Хосокаву завораживает визуализированная материальность плеера: человек теперь волен не только слушать, что ему вздумается и где ему вздумается, но и предьявлять себя другим как слушателя. Именно здесь и возникает игра между приватным и публичным, между «владельцами» (теми, у кого есть плеер, — holders) и «наблюдателями» (beholders). Эту игру Хосокава пытается описать через логику «тайны» (secret), одновременно объединяющей и разобщающей: все *слушают*, но все слушают *разное*. Форма новой медийной практики объединяет, а ее содержание — разобщает. Это мистическое действие происходит в пространстве города, которое само по себе овеяно тайной, поддающейся разгадке, как подсказывает название “Walkman”, в акте прогулки (здесь вспоминается горизонтальный модус восприятия города, о котором пишет де Серто в упомянутой нами ранее работе).

Таким образом, портативный плеер как аудиальный интерфейс, оперирующий на границе между приватным и публичным, служит, с одной стороны, овнешнению приватного, его демонстративному выставлению напоказ, а с другой, возникновению нового типа коллективной солидарности вокруг парадоксального сочетания общности практики и секретности ее конкретного содержания²². Кроме того, учитывая взаимную связь между музыкой и психологическим состоянием слушателя, сложно не увидеть в портативном музыкальном плеере своеобразный эквивалент «пульта управления» настроением, что удачно вписывается в логику театрализации внутренней жизни, характерной для данного интерфейса.

Заключение

Исходя из мысли о том, что дифференциация между приватной и публичной сферами является существенной частью городской жизни, мы попытались продемонстрировать продуктивность представления о границе между ними как о сложном медийном интерфейсе. Именно нечеткость границ ответственна, на наш взгляд, за создание эффекта материальности городской среды, понимаемой как способность оказывать сопротивление и повседневному действию, и аналитическому усилию со стороны индивида. Мы также выдвинули гипотезу о том, что, обратившись к аудиальной модальности, мы сможем — в силу особых ее свойств — более плодотворно описывать некоторые интерфейсы взаимодействия между публичным и приватным. Кроме того, мы попытались продемонстрировать теоретические построения, предложенные в работе, на примере двух медийных практик, получивших распространение в городах западного типа в XX в.

Хочется верить, что предложенная нами концептуальная рамка позволит поставить задачи и найти решения, выходящие за пределы предмета данной статьи. Так, многообещающими представляются исследования медийных эффектов материальности с привлечением данных ольфакторного, тактильного и проприоцептивного каналов восприятия²³.

Благодаря различного рода интерфейсам между экстремумами абсолютной публичности и абсолютной приватности возникают промежуточные зоны: пространства, в которых приватное может стать предметом коллективного опыта и основой медийной солидарности нового типа. В духе зиммелевской социации (*Vergesellschaftung*) феномены приватного, публичного и городского в целом должны рассматриваться в качестве продуктов дискурсивного и медийного производства — непрерывного и изменчивого. И если шум заводов является признаком нормального течения промышленного производства, то шум и звуки города — это отголосок производства наполняющих его социальных связей, смыслов и ценностей.

²² Заметим, что ровно такая же логика применима к индивидуальному чтению «про себя» в общественных местах, — параллель, которую Хосокава упускает из вида. Чтение «про себя», появление которого Маклюэн связывает с распространением книгопечатания в Европе эпохи Возрождения, может также быть рассмотрено через призму изменения аудиального интерфейса взаимодействия между публичным и приватным — и заслуживает отдельного разговора.

²³ В этих областях существует ряд фундаментальных работ, опирающихся на самые разнообразные теоретические основания. Мы отсылаем заинтересованного читателя к обзорным и библиографическим разделам следующих работ: [DeFazio, 2011; McQuire, 2008; Kang, 2007].

Источники

- Барт Р. (1994) Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 392–400.
- Борхес Х.Л. (2017) Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 1. Произведения 1942–1969 гг. СПб.: Амфора.
- Де Серто М. (2008) По городу пешком // Социологическое обозрение. № 2. С. 24–38.
- Деррида Ж. (1999) Голос и феномен // Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейя. С. 15–136.
- Джекобс Дж. (2011) Смерть и жизнь больших американских городов. М.: Новое издательство.
- Зиммель Г. (2002) Большие города и духовная жизнь // Логос. № 3 (34). С. 1–12.
- Логутов А.В. (2014) Миры звукового воображения // Новое литературное обозрение. №6 (130).
- Логутов А.В. (2016) Mowitz J. Sounds: the ambient humanities // Новое литературное обозрение. No. 138.
- Маклюэн М. (2005) Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М.: Академический Проект.
- Николаева Ю. (2014) Рынок радио в России. TNS.
- Якобсон Р.О. (1987) О художественном реализме // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. С. 387–393.
- Carpenter E., McLuhan M. (1960) Acoustic space // Explorations in communication / E. Carpenter, M. McLuhan (eds). Boston: Beacon Press. P. 67.
- Chion M. (1983) Guide des objetssonores / Préface de P. Schaeffer. Paris: Buchet / Chastel.
- Clark N. (2000) "Botanizing on the asphalt"? The complex life of cosmopolitan bodies // Body and Society. No. 6. P. 12–33.
- DeFazio K. (2011) The city of the senses: urban culture and urban space. N.Y.: Palgrave Macmillan.
- Habermas J. (1991) Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hosokawa Sh. (1984) The Walkman effect // Popular music. No. 4. P. 165–180.
- Hosokawa Sh. (2012) The Walkman effect // The sound studies reader / J. Sterne (ed.). N. Y.: Routledge. P. 167–183.
- Johnson S. (2001) Emergence: the connected life of ants, brains, cities and software. L.: Allen Press.
- Kang J. (2007) Urban sound environment. L., N.Y., Taylor & Francis.
- Kornfeld A., Schiewe J., Dykes J. (2011) Audio cartography: Visual encoding of acoustic parameters // Advances in cartography and GIScience. Lecture notes in geoinformation and cartography. No. 1. P. 13–31. Amsterdam: Springer.
- Labelle B. (2010) Acoustic territories: Sound culture and everyday life. N.Y., L.: Continuum.
- Latham A., McCormack D.P. (2004) Moving cities: Rethinking the materialities of urban geographies // Progress in human geography. No. 28 (6). P. 701–724.
- Massumi B. (2002) Parables for the virtual: movement, affect, sensation. L.: Duke University Press.
- Matthews L. (2007) Hearing loss, tinnitus and mental health. A literature review. L.: The Royal National Institute for Deaf People.
- McLuhan M. (1970) Culture is our business. N.Y.: McGraw-Hill.
- McQuire S. (2008) The media city: Media, architecture and urban space. Los Angeles, L., New Delhi, Singapore: Sage Publications.
- Mowitz J. (2015) Sounds: The ambient humanities. Oakland: University of California Press.
- Resnick M. (1994) Turtles, termites and traffic jams: Explorations in massively parallel microworlds. Cambridge, MA; L.: MIT Press.
- Schafer R.M. (1977) The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. N.Y.: Knopf.
- Southworth M. (1969) The sonic environment of cities // Environment and behavior. No. 1 (49). P. 49–70.
- The Sound Studies Reader (2012) / J. Sterne (ed.). L.; N.Y.: Routledge.

ANDREY LOGUTOV

SONIC PRACTICES AND THE MATERIALITY OF URBAN SPACE

Andrey Logutov, PhD, Associate Professor at the Department of Communication and Discourse Studies, School of Philology, Moscow State University, head of Sound Anthropology Seminar ([facebook.com/soundstudiesmoscow](https://www.facebook.com/soundstudiesmoscow)); 1 Leninskiye Gory, Moscow, 119991, Russian Federation.

E-mail: logutow@mail.ru

Abstract

This paper considers the urban sonic environment in terms of the distinction between the private and the public spheres. Based on ideas put forth by MacLuhan, Schaeffer, Mowitt and others, we suggest rethinking urban auditory practices as media interfaces operating at the borderline between the private and the public. The materiality of such interfaces contributes to the complexity of their theoretical description and mapping. According to one of the hypotheses advanced in the paper, some such issues may be resolved more efficiently if approached from an aural rather than a visual perspective. The point is exemplified by two practices of urban listening.

Keywords: sound studies; anthropology; urban sound; private; public

References

- Barthes R. (1994) Effekt real'nosti [Effect of reality]. Barthes R. *Izbrannie raboty. Semiotika. Poetika*, pp. 392–400. (In Russian).
- Borges J.L. (2017) Sobranie sochineniy: v 4 tomah. T. 1. Proizvedeniya 1942–1969 gg. [Collected writings in 4 volumes. Vol. 1. Works of 1942–1969]. Saint Petersburg: Amfora. (In Russian)
- Carpenter E., McLuhan M. (1960) Acoustic space. Explorations in communication / E. Carpenter, M. McLuhan (eds). Boston: Beacon Press, Pp. 67.
- Chion M. (1983) Guide des objetssonores / Préface de P. Schaeffer. Paris: Buchet / Chastel.
- Clark N. (2000) “Botanizing on the asphalt”? The complex life of cosmopolitan bodies. *Body and Society*, no 6, pp. 12–33.
- De Certeau M. (2008) Po gorodu peshkom [Walking in the city]. *Sociologicheskoe obozreniye*, no 2, pp. 24–38. (In Russian)
- DeFazio K. (2011) The city of the senses: urban culture and urban space. New York: Palgrave Macmillan.
- Derrida J. (1999) Golos i fenomen [Voice and phenomenon]. Derrida J. *Golos i fenomen i drugie raboty po teorii znaka Gusserla*. Saint Petersburg: Aleteja. (In Russian)
- Habermas J. (1991) Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungenzueiner Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hosokawa Sh. (1984) The Walkman effect. *Popular music*, no 4, pp. 165–180.
- Hosokawa Sh. (2012) The Walkman effect. *The sound studies reader* / J. Sterne (ed.). New York: Routledge, pp. 167–183.
- Jacobs J. (2011) Smert' i zhizn' bol'shikh amerikanskikh gorodov [Life and death of great american cities]. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian)
- Jacobson R.O. (1987) O hudozhestvennom realizme [On realism in art]. Jacobson R.O. *Raboty po poetike*. Moscow, pp. 387–393. (In Russian)
- Johnson S. (2001) Emergence: the connected life of ants, brains, cities and software. L.: Allen Press.
- Kang J. (2007) Urban sound environment. L., N.Y., Taylor & Francis.
- Kornfeld A., Schiewe J., Dykes J. (2011) Audio cartography: Visual encoding of acoustic parameters. *Advances in cartography and GIScience: Lecture notes in geoinformation and cartography*. Amsterdam: Springer, no 1, pp. 13–31.
- Labelle B. (2010) Acoustic territories: Sound culture and everyday life. N.Y., L.: Continuum.
- Latham A., McCormack D.P. (2004) Moving cities: Rethinking the materialities of urban geographies. *Progress in human geography*, no 28 (6), pp. 701–724.

- Logutov A. (2014) Miry zvukovogo voobrazhenija [The worlds of sound imagination]. *Novoe literaturnoe obozrenije*, no (6) 130. (In Russian)
- Logutov A. (2016) Mowitt J. Sounds: the ambient humanities. [Mowitt J. Sounds: the ambient humanities]. *Novoe literaturnoe obozrenije*, no 138. (In Russian)
- Massumi B. (2002) *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. L.: Duke University Press.
- Matthews L. (2007) Hearing loss, tinnitus and mental health. A literature review. L.: The Royal National Institute for Deaf People.
- McLuhan M. (1970) *Culture is our business*. N.Y.: McGraw-Hill.
- McLuhan M. (2005) Galaktika Gutenberga. Stanovljenje cheloveka chitajuschego. [The Gutenberg Galaxy: The making of typographic man]. Moscow: Akademicheskij projekt. (In Russian)
- McQuire S. (2008) *The media city: Media, architecture and urban space*. Los Angeles, L., New Delhi, Singapore: SAGE Publications.
- Mowitt J. (2015) *Sounds: The ambient humanities*. Oakland: University of California Press.
- Nikolaeva J. (2014) Rynok radio v Rossii [The radio market in Russia]. TNS. (In Russian)
- Resnick M. *Turtles, termites and traffic jams: Explorations in massively parallel microworlds*. Cambridge, MA; L.: MIT Press, 1994.
- Schafer R.M. (1977) *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. N.Y.: Knopf.
- Simmel G. (2002) Bol'shie goroda i duhovnaja zhizn' [The Metropolis and Mental life]. *Logos*, no 3 (34), pp. 1–12.
- Southworth M. (1969) The sonic environment of cities. *Environment and behavior*, no 1 (49), pp. 49–70.
- The Sound Studies Reader (2012) / J. Sterne (ed.). Routledge: L.; N.Y.

В. КЕЙЛИН

ЗВУКОВАЯ СКУЛЬПТУРА В ПУБЛИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:

*SPEAKER SCULPTURES*¹ БЕНУА МОБРИ

Urban Studies and Practices Vol.2 #4, 2017, 51-58
<https://doi.org/10.17323/usp24201751-58>

Кейлин Вадим, PhD-студент Института культуры и коммуникаций Орхусского Университета, редактор раздела книжных рецензий журнала SoundEffects; Дания, 139 bldg. 1586 Langelandsgade, 8000 Aarhus C.

E-mail: key.linn@gmail.com

Speaker Sculptures – серия звуковых скульптур в общественных пространствах, созданных Бенуа Мобри в 1987–2015 гг. Все они представляют собой сложенные из действующих громкоговорителей крупномасштабные конструкции, часто имитирующие существующие памятники архитектуры или исторические типы зданий. Публика может взаимодействовать с работой, позвонив по определенному телефонному номеру, либо посредством Bluetooth или Wi-Fi. Содержание этих интеракций составляет звуковую часть работы.

Цель данной статьи – рассмотреть реализованную в *Speaker Sculptures* художественную стратегию объединения общественных и частных пространств с помощью акустических медиа и технологий, а также ее гипотетические приложения к акустическому дизайну городских пространств. Следует отметить, что предметом рассмотрения является эта художественная стратегия в целом, а не отдельные работы, поэтому ряд художественных соображений, важных для отдельных скульптур, оставлен за рамками данной статьи. В то же время часть тезисов носит гипотетический характер и, возможно, выходит за рамки того, что было реализовано в конкретных работах. Другими словами, в центре данного текста – возможные эффекты, которые *Speaker Sculptures* могли бы оказать на городское пространство, если бы стали его постоянной частью.

Ключевые слова: звуковая скульптура; саунд-арт; партиципаторное искусство; искусство в городских пространствах

Первой работой серии *Speaker Sculptures* можно считать инсталляцию *Speakers Container*, созданную в 1987 г. для выставки «Искусство в контейнере» во Фрайбурге. Работа представляла собой грузовой контейнер, стены которого были покрыты громкоговорителями. Громкоговорители, в свою очередь, были подключены к автоответчику и телефонным сетям.

В *Speakers Container* уже были заложены три основных принципа, определивших в дальнейшем развитие всей серии:

1. Использование громкоговорителей в качестве скульптурного материала. В первых *Speaker Sculptures* они зачастую монтирова-

лись на уже существовавшие конструкции. Например, в *Speakers Monument* (1991, Рига) основу скульптуры составлял монумент сталинского периода. В более поздних работах (*Speakers Gate*, 2010; *Speakers Wall*, 2011) скульптурная форма сложена уже полностью из громкоговорителей.

2. Взаимодействие с архитектурой. Этот принцип в *Speaker Sculptures* реализуется несколькими способами. Часть скульптур включает существующие архитектурные элементы, как уже упоминавшийся *Speakers Monument*, или *Speakers Wall* (2011, Анже), частью которой был фрагмент Берлинской стены. В других работах скульптурная форма позаимствована

¹ Название серии представляет собой неперевожимую игру слов и потому дано без перевода. *Speaker* в данном контексте может означать как громкоговоритель, так и говорящего, а название в целом отсылает к *Speakers Corner* – «Уголку ораторов» в лондонском Гайд-парке. Для единообразия названия отдельных работ даны также без перевода.

у памятников архитектуры и архетипических зданий. Например, *Temple* (2012, Карлсруэ) представляет собой сложенную из громкоговорителей модель храма Аполлона в Дельфах. *Shrine* (2015, Кобе) имеет форму ритуальных ворот Тории.

3. Интерактивность. Пожалуй, наиболее важный аспект *Speaker Sculptures* — способность публики взаимодействовать со скульптурой. В большей части работ это взаимодействие осуществляется по телефонным сетям. Скульптуре назначается телефонный номер, содержание звонков на который транслируется громкоговорителями. В позднейших работах Мобри расширил интерактивные возможности своих скульптур за счет новых технологий. Так, *Shrine* был оборудован многоканальной системой, к которой до восьми участников могли одновременно подключаться посредством Bluetooth или сетей Wi-Fi.

Благодаря своей интерактивности *Speaker Sculptures* расширяют общественное пространство, делая его доступным и для тех, кто физически присутствует в нем, и для тех, кто находится в других, возможно, частных пространствах. Самое интересное здесь то, что они делают это с помощью электронных медиа, чьи отношения с городским пространством традиционно воспринимаются антагонистически. До массовой медиатизации городские улицы, парки, кафе были основными объектами социальных взаимодействий. Однако в XX в. городские пространства постепенно теряют функцию публичных. С одной стороны, это связано с возрастающей мобильностью и глобализацией: принадлежность какому-либо месту играет все меньшую роль в формировании идентичности. Следствием мобильности является также и потеря потребности в «общественном интересе» — самой цели существования публичного пространства [Паченков, 2012]. Появление онлайн-сообществ, основанных на активном взаимодействии участников, возродило потребность в контакте, но теперь это происходит за пределами физических пространств. Общение «лицом к лицу» теряет актуальность [Sennett 2010, p. 262]. Следствием этого стало обилие городских пространств, которые, номинально являясь общественными, не предназначены для социальной коммуникации, «не-мест» в терминологии Марка Оже [Augé, 1995, p. 77–81].

Создание общественных пространств, которые могли бы функционировать как пуб-

личные, учитывая изменившиеся реалии, становится одним из главных вызовов урбанистического дизайна. Задача современного архитектора — «создание пустоты, в которой общество могло бы себя осознанно конституировать» [Гройс, 2012]. Однако это ведет к парадоксу: для социального взаимодействия необходимо, чтобы публичное пространство было открытым и проницаемым, но строительство чего-либо — это всегда строительство некоей закрытости. Таким образом, по мнению Бориса Гройса, «архитектура, которая пытается создать публичное пространство, в то же время должна стать, так сказать, анти-архитектурой» [Там же].

Звуковые скульптуры и инсталляции часто имеют своей целью оживление «не-мест», поскольку искусство наполняет их утерянной «харизмой» и способствует установлению социальных контактов и связей [Föllmer, 1999, p. 226]. С определенной точки зрения их можно рассматривать именно как подобный синтез архитектуры и антиархитектуры, о котором говорит Гройс. Акустическое пространство звукового искусства непрерывно, у него нет прочерченных границ, как внешних так и внутренних. Однако в то же время звуковая скульптура маркирует это пространство как пространство искусства, выключенное из повседневности. Ее присутствие нарушает привычный ускоренный темп жизни, заставляет горожанина остановиться и обратить внимание на работу, и через нее — на место и людей, собравшихся в нем. Таким образом, звуковые скульптуры способствуют формированию сообщества посредством общего слухового опыта, чувственного и непосредственного. Они возвращают публичному пространству его значение, заново соединяя место с его обитателями, и вместе с тем — с окружающей средой.

Однако *Speaker Sculptures* в этом отношении идут на шаг дальше: транслируя взаимодействия, происходящие в электронных медиа, в городское пространство, они преодолевают антагонизм этих двух модальностей публичности. Коммуникационные технологии, таким образом, не подрывают функции публичного пространства, а дополняют и расширяют их. Складывая громкоговорители в архитектуроподобные формы, Мобри заставляет медиа «сливаться» с городскими пространствами, подчеркивая единство тех и других как пространств коммуникации. Через *Speaker Sculptures* городское простран-

ство становится дополненной реальностью. Оно существует одновременно в физической и виртуальной плоскостях, которые неразрывно связаны между собой социальными отношениями, возникающими между участниками по ту и другую сторону коммуникационных технологий.

* * *

Согласно Ханне Арендт, политика — это то, что происходит в публичном пространстве. Верно и обратное — всякое действие, совершенное в публичном пространстве, автоматически становится политическим [Arendt, 1958, p. 22–78]. Для Арендт такой подход был необходим, чтобы расширить понятие политического за пределы институционализованной политики. Тем не менее акцент на необходимости публичности в то же время служит барьером, лишаящим определенные группы людей доступа к политическому действию. Джудит Батлер в лекции «Переосмысляя уязвимость и сопротивление» отмечает, что «над всяким публичным собранием нависает тень полиции и тюрьмы. И всякое общественное пространство определяется в том числе и теми, кто не смог туда попасть, будь они задержаны на границе, лишены права на свободу собраний или же заключены в тюрьму» [Butler, 2014, p. 9]. В «Теории больной женщины» художница Джоанна Хевда относит к категории тех, кого уравнивание политического и публичного лишает политической субъектности, также людей с физической или ментальной инвалидностью, либо хроническими заболеваниями, мешающими им выйти из дома [Hevda, 2016]. В парадигме Арендт политическое действие требует телесного присутствия в публичном пространстве, однако зачастую именно тело — то, что лишает человека возможности публичного действия.

В этом отношении *Speaker Sculptures* интересны тем, что они позволяют участнику присутствовать в публичном пространстве, не покидая своего дома. Они не только объединяют физическое общественное пространство и пространство электронных медиа, но благодаря этому соединяют публичное пространство с множеством частных пространств. Это создает возможность политического присутствия, которое было бы одновременно воплощенным и анонимным, тем самым раздвигая границы политически возможного. Мобри сравнивает пространство, созданное его скульптурами, с лондонским Гайд-парком,

известным своей историей политических дебатов и демонстраций [Maubrey, 2014]. С конца XIX в. северо-западный угол парка — так называемый «Уголок ораторов» — имеет репутацию места, где каждый может открыто высказать свое мнение, не опасаясь преследования. Однако в отличие от «Уголка ораторов» *Speaker Sculptures* не требуют телесного присутствия говорящего, но дают его голосу быть услышанным из безопасности частного пространства.

В то же время возникает вопрос, обладает ли голос в отсутствие тела достаточным политическим весом. В случае *Speaker Sculptures* ответом на этот вопрос служит осязаемая материальность самих скульптур. Голосу, звучащему отдельно от тела, дается «тело» скульптуры, соизмеримой с ее архитектурным окружением. Таким образом, голос становится единым целым с пространством, которое он заполняет.

Кроме того, *Speaker Sculptures* компенсируют отсутствие телесного присутствия с электронным усилением звука. В любом публичном событии голос, усиленный мегафоном, обладает большим весом, так как может заглушить другие голоса. Интерактивные звуковые скульптуры дают участникам мегафон размером со здание, позволяя быть услышанными тем, кого личные обстоятельства лишили доступа к публичному дискурсу.

На более глубоком уровне можно утверждать, что присутствие говорящего в публичном пространстве не совсем эфемерно, а воплощено. В своем анализе телефонной коммуникации Ролан Барт отмечает, что «способ слушания, учреждаемый ей, побуждает Другого собрать все свое тело в голосе» [Barthes, 1991, p. 252], которое затем по телефонному кабелю достигает слушателя (или в случае *Speaker Sculptures* — передается в городское пространство). Исследовательница Фрэнсис Дайсон называет это явление телеприсутствием. Физически говорящий не находится в пространстве слушания, но его телесность воплощается в «зерне голоса» — тоне и cadенции речи, характерных шумах, дыхания — переданному по коммуникационным каналам и материализующемуся посредством звуковых волн [Dyson, 2009]. Звуковые скульптуры предоставляют говорящему возможность дистанционного, но тем не менее воплощенного взаимодействия с пространством и теми, кто физически присутствует в нем. Иными словами, они позволяют осу-

шествовать политическое действие — действие в публичном пространстве — из безопасности частного пространства. Тело говорящего присутствует в голосе, но отсутствует в пространстве, и потому не может быть изгнано или подвергнуто насилию. Анонимность телеприсутствия в общественном пространстве делает возможной коммуникацию поверх классовых, расовых и гендерных барьеров (по крайней мере до определенной степени), в то же время не требуя от говорящего отказа от собственной идентичности.

Кроме того, для аудиотехнологий нет разницы между голосом и другими источниками звука. *Speaker Sculptures* выносят в публичное пространство новую модальность самопрезентации, опирающуюся на слуховой и музыкальный опыт. Музыкальные вкусы и предпочтения так же отражают личность слушающего, как и элементы визуального облика. Тем не менее возможность самопрезентации посредством музыкальных вкусов, как правило, ограничена рамками частных пространств. Иногда даже слишком частных, как, например, пространство внутреннего слуха, огороженное наушниками.

Музыка, звучащая в наушниках, служит тому, чтобы отделить слушающего от окружающего пространства, оградить его от взаимодействия с незнакомцами, тем самым ускоряя процесс превращения публичного пространства в «не-место». *Speaker Sculptures* позволяют участникам публично поделиться тем, что обычно распространялось частным образом, через микстейпы и онлайн-плейлисты. Музыка контекстуализирует голос таким же образом, как одежда контекстуализирует тело. Тем самым самопрезентация посредством «телеприсутствия» обретает полноту физического присутствия в публичном пространстве.

Понятие политического у Арендт можно дополнить трактовкой Бартом политики «как совокупности человеческих связей, образующих реальную социальную структуру, способную творить мир» [Барт, 1989, с. 112]. В позднейших исследованиях городское пространство как место человеческих отношений было переопределено не в терминах физической структуры пространства, а как структура отношений, формирующих и наполняющих его, как «пространство потоков» [Castells, 2004]. Учитывая реляционную природу звука [LaBelle, 2015, p. xi-xiii], эта структура отношений находит параллель в определенном виде

социальности, характерной для звукового искусства и основанной на свойстве звука быть услышанным. *Speaker Sculptures* выступают в качестве хабов, где отношения, формирующие публичное пространство, пересекаются с отношениями, осуществляемыми в электронных медиа. Таким образом, формируется новый тип реляционной топографии, выходящей за границы физического пространства.

В этом отношении звуковые скульптуры можно рассмотреть с позиций реляционной эстетики Николя Буррио. Для Буррио произведение искусства обладает ценностью лишь в той мере, в которой оно служит катализатором для формирования определенной социальной общности. Материалом реляционного искусства становится та система отношений, которая возникает между участниками в результате этой специфической общности [Bourriaud, 2002, p. 107]. *Speaker Sculptures* достаточно легко вписываются в этот нарратив. Несмотря на внушительные размеры, их основная функция — способствовать формированию социальных контактов в расширенном, публично-медийном пространстве. Таким образом, вырисовывается еще одна политическая функция звуковых скульптур. Как утверждает Буррио, целью реляционного искусства является более не «создание воображаемых или утопических реальностей, а выработк[a] способов существования или моделей действия внутри реальности наличной, на различных ее уровнях, избираемых художниками» [Буррио, 2016]. *Speaker Sculptures* предлагают новые способы социального взаимодействия и соединяют многие частные и общественные пространства в реляционную структуру, тем самым позволяя преодолеть атомизацию городской жизни.

* * *

Тем не менее, чтобы в полной мере оценить потенциал такого рода скульптур для акустического дизайна городских пространств, следует отметить и их возможные недостатки. Критикуя концепцию публичного пространства как открытого для всех, Батлер указывает на существование посредников, контролирующих доступ к нему: полиции и властей [Butler, 2014, p. 9]. *Speaker Sculptures* создают технологический канал доступа к публичному пространству, что делает сами технологии подобными посредниками. Несмотря на мощь, которую усиление

звука придает голосу, исходящему из громкоговорителей, говорящий не может контролировать их громкость. Таким образом, значительная власть оказывается в руках тех, кто управляет технологиями, — власть не только контролировать громкость, но и полностью «выключить» говорящего. Возможно, подобную власть могла бы ограничить автоматизация контроля за аудиотехнологиями, опирающаяся на распределенные вычисления, наподобие технологии блок-чейна.

Однако помимо этого идея технологического расширения публичного пространства в сферу виртуального не учитывает доступность самих технологий доступа, тем самым создавая классовый и имущественный барьер для возможного политического действия. Голоса, наиболее отчаянно нуждающиеся в том, чтобы быть услышанными, зачастую не имеют доступа не только к публичному пространству, но и к технологиям коммуникации. В этом случае *Speaker Sculptures* никак не могли бы повлиять на их положение.

Необходимо учитывать и не всегда позитивный эффект, который звуковые скульптуры оказывают на ежедневное функционирование звуковых ландшафтов. Здесь возникает своеобразная диалектика. С одной стороны, функция звукового искусства в общественных местах состоит в том, чтобы нарушить

привычный ритм повседневности, заставляя горожан взаимодействовать с городским пространством и друг с другом. То же самое можно сказать о политических действиях, таких как демонстрации или протесты: чтобы быть услышанными, необходимо произвести достаточно шума. С другой стороны, демонстрации и проекты звукового искусства имеют конец, в то время как долгосрочный эффект от постоянного прерывания привычных звуковых ритмов неизвестен. Вероятно, экология городских пространств должна будет каким-то образом приспособиться к новым звуковым условиям, и не всегда эти изменения будут носить позитивный характер. Опасность джентрификации и геттоизации сопутствует акустическому дизайну в той же мере, как и любым другим преобразованиям городских пространств.

Для описания того, как публика взаимодействует с его работами, Мобри использует метафору «звуковых граффити» [Maubrey, 2014]. Подобно стенам домов, служащих холстами для художников-граффитистов, интерактивные звуковые скульптуры служат средством анонимного акустического самовыражения в городском пространстве. И точно так же, как граффити, результат этого самовыражения может быть искусством в той же мере, в какой и вандализмом.

Источники

- Барт Р. (1989) «Миф сегодня» // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс.
- Буррио Н. (2016) Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Гройс Б. (2012) Публичное пространство: от пустоты к парадоксу. М.: Институт «Стрелка».
- Паченков О. (2012) Публичное пространство города перед лицом вызовов современности: мобильность и «злоупотребление публичностью» // Новое литературное обозрение. № 117. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2638> (дата обращения: 24.06.2017).
- Arendt H. (1958) *The Human Condition*. Chicago: Chicago University Press.
- Augé M. (1995) *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. N. Y.; L.: Verso.
- Barthes R. (1991) *Responsibility of Forms*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Bourriaud N. (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel.
- Butler J. (2014) *Rethinking Vulnerability and Resistance*. Madrid: Instituto Franklin. Режим доступа: <http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/Rethinking%20Vulnerability%20and%20Resistance%20Judith%20Butler.pdf> (дата обращения: 30.01.2017).
- Castells M. (2004) *An Introduction to the Information Age* // *The Information Society Reader* / F. Webster, R. Blom, E. Karvonen, H. Melin, K. Nordenstreng, E. Puoskari (eds). L.; N. Y.: Routledge. P. 138–149.
- Dyson F. (2009) *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. (Berkeley – Los Angeles: University of California Press). Kindle edition.
- Föllmer G. (1999) *Klangorganisation im öffentlichen Raum* // *Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume* / H. de la Motte-Haber (ed.). Laaber: Laaber-Verlag. P. 191–228.
- Hevda J. (2017) *Sick Woman Theory* // *Mack Magazine*. 2016 (January). Режим доступа: <http://www.mask>

- magazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory (дата обращения: 02.02.2017).
- LaBelle В. (2015) Background Noise. Perspectives on Sound Art. 2nd ed. L.; N. Y.: Bloomsbury.
- Maubrey В. (2017) Speaker Sculptures. Режим доступа: <http://www.benoitmaubrey.com/wp-content/uploads/2014/11/SculpturesOct14.pdf> (дата обращения: 25.01.2017).
- Sennett R. (2002) The Fall of Public Man. L.: Penguin Books.
- Sennett R. (2010) The Public Realm // The Blackwell City Reader / G. Bridge, S. Watson (eds). Malden, MA: Blackwell Publishers. 2nd ed. P. 261–272.

VADIM KEYLIN

SOUND SCULPTURES IN PUBLIC SPACES: SPEAKER SCULPTURES BY BENOÎT MAUBREY

Vadim Kejlin, PhD student, School of Communication and Culture, Aarhus University; book review editor of *SoundEffects*; 139 bldg. 1586 Langelandsgade, 8000 Aarhus C, Denmark.

E-mail: key.linn@gmail.com

Abstract

Speaker Sculptures is a series of works by Benoît Maubrey, created 1983–2015. They are all large-scale architectural constructions (often modeled after existing historical buildings or building types) built of recycled loudspeakers. The public connected to the works by calling a designated number, or using Bluetooth or WiFi. The content of these interactions comprises the sonic component of the work.

This article investigates the artistic strategy of connecting public and private spaces via acoustic media, realized in Speaker Sculptures, and its applicability to urban sound design. It discusses this artistic strategy in general rather than particular artworks, therefore a number of artistic considerations important for Speaker Sculptures are outside the scope of the paper. Further, a number of claims are hypothetical and may go beyond what was realized in these particular artworks. In other words, this article is focused on the possible effects Speaker Sculptures could have on urban life, should they become a permanent feature of the cityscape.

Key words: sound sculpture; sound art; participatory art; art in public spaces

References

- Arendt H. (1958) *The Human Condition*. Chicago: Chicago University Press.
- Augé M. (1995) *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. New York; London: Verso.
- Barthes R. (2016) *Mif segodnja [Myth today]*. Barthes R. *Izbrannije raboty. Semiotika. Poetika*. M.: Ad Marginem Press.
- Barthes R. (1991) *Responsibility of Forms*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Bourriaud N. (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel.
- Burrio N. (2016) *Relyacionnaja estetika. Postprodukcija [Relational aesthetics. Postproduction]*. M.: Ad Marginem Press. (In Russian)
- Butler J. (2014) *Rethinking Vulnerability and Resistance*. Madrid: Instituto Franklin. Available at: <http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/Rethinking%20Vulnerability%20and%20Resistance%20Judith%20Butler.pdf> (accessed 30.01.2017).
- Castells M. (2004) *An Introduction to the Information Age. The Information Society Reader / F. Webster, R. Blom, E. Karvonen, H. Melin, K. Nordenstreng, E. Puoskari (eds)*. London and New York: Routledge, pp. 138–149.
- Dyson F. (2009) *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. (Berkeley – Los Angeles: University of California Press). Kindle edition.
- Föllmer G. (1999) *Klangorganisation im öffentlichen Raum. Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume / H. de la Motte-Haber (ed.)*. Laaber: Laaber-Verlag, pp. 191–228.
- Groys B. (2012) *Publichnoje prostranstvo: ot pustoty k paradoksu [Public space: from emptiness to paradox]*. Moscow: Strelka Press. (In Russian)
- Hevda J. (2016) *Sick Woman Theory*. *Mack Magazine*, January. Available at: <http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory> (accessed 02.02.2017).
- LaBelle B. (2015) *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, 2nd ed. London – New York: Bloomsbury.
- Maubrey B. (2017) *Speaker Sculptures*. Available at: <http://www.benoitmaubrey.com/wp-content/uploads/2014/11/SculpturesOct14.pdf> (accessed 25.01.2017).

- Pachenkov O. (2012) Publichnoje prostranstvo goroda pered licom sovremennosti: mobil'nost' i zloupotreblenije publichnost'ju [Urban public space in the face of modern challenges: mobility and "abuse of publicity"]. *Novoje literaturnoje obozrenije*, no 117. Available at: <http://www.nlobooks.ru/node/2638> (accessed 24.06.2017).
- Sennett R. (2002) *The Fall of Public Man*. London: Penguin Books.
- Sennett R. (2010) The Public Realm. *The Blackwell City Reader* / G. Bridge, S. Watson (eds). Malden, MA: Blackwell Publishers, 2nd ed., pp. 261–272.

Н.А. КОСОЛАПОВ

ОБЗОР АКТУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ЗВУКА В ГОРОДЕ

Urban Studies and Practices Vol.2 #4, 2017, 59-68

<https://doi.org/10.17323/usp24201759-68>

Косолапов Никита Алексеевич, магистрант Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ; Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 13, стр. 4.

E-mail: nakosolapov@gmail.com

Статья посвящена описанию научных работ, выполненных в области исследований звука в городе в 2015–2018 гг. Отправной точкой для анализа послужил архив междисциплинарного журнала “Sound Studies”, однако помимо этого в обзоре подробно описаны научные статьи, опубликованные в других журналах за тот же период. Особое внимание уделяется постановке исследовательских вопросов в работах, подходам к их решению и сравнению полученных результатов.

Ключевые слова: исследования звука; исследования города; междисциплинарные исследования; научные журналы

Классические определения города, как правило, отталкиваются от противопоставления города и деревни (см., например, [Вебер, 2001; Вурт, 2005] или [Mumford, 1938]). При этом базовые признаки города всегда остаются более или менее общими: границы, численность и плотность населения, сложные экономические связи. С 1930 – 1950-х годов, когда эти определения были даны, города обросли некоторым количеством других присущих им черт. Одной из них является звук города. Шум автомобилей, игра уличных музыкантов, звонки мобильных телефонов, аудиореклама и музыка в общественных пространствах — все это является неотъемлемой частью городской жизни, а порой — навязчивым ее атрибутом. В течение длительного времени звук в городе оставался объектом исследования лишь как физическое явление, в контексте безопасности или экологии (см., например, [Bullen, Fricke, 1976]). Только с середины 1970-х годов, после выхода в свет работы канадского музыканта и педагога Рэймонда Мюррея Шейфера “The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World” [Schäfer, 1977] звук как таковой и звук в городе в частности стал рассматриваться как явление социальное.

Институционализация sound studies — исследовательской области, посвященной изучению звука во всей его сложности (как физического, социального, музыкального, психологического явления), связана с появлением междисциплинарного журнала “Sound Studies”, первый номер которого вышел в 2015 г. В описании журнала на сайте издательства Taylor & Francis¹ сказано, что издание «поощряет исследования в области звука, публикуя междисциплинарные, теоретические, эмпирически обоснованные и критические работы». Значительную часть архива журнала составляют статьи, посвященные звуку в контексте города и архитектуры. Кажется важным сделать подробный обзор этих работ и попытаться понять, каким образом изучение звука в городской среде обогащает наше знание о городе и его жителях. Какой потенциал для развития urban studies и практик городского планирования и управления содержат в себе исследования звука. При этом наша картина едва ли будет полной без описания исследований по теме, опубликованных за время существования журнала “Sound Studies” в других изданиях.

¹ Taylor & Francis Online. Sound Studies: An Interdisciplinary Journal. См.: <https://www.tandfonline.com/loi/rfso20>.

Приступая к работе, мы определили алгоритм выбора статей. В первую очередь в перечень анализируемых научных работ вошли статьи из архива журнала “Sound Studies”, так или иначе связанные с городскими исследованиями. В ходе работы стало очевидно, что развитие области исследований звука в городе отнюдь не ограничено этими статьями. Отбор исследований, опубликованных в других изданиях, был ограничен двумя критериями. Во-первых, научные журналы, в которых выпущены эти статьи, находятся в первом или втором квартале рейтинга Scimago по urban studies (среди них — журналы *Cities, Journal of Urban and Regional Research, Landscape and Urban Planning* и др.). Во-вторых, работы относятся к периоду издания журнала “Sound Studies” (и, как следствие, институционализированного существования этой исследовательской области) — 2015–2018 гг. Необходимо сказать, что эти ограничения были достаточно условными, потому как некоторые статьи, кажушиеся нам важными и необходимыми для этого обзора, опубликованы в журналах по политической науке или *cultural studies*. Работа структурирована следующим образом. В первой части мы уделим внимание исследованиям городского звука, опубликованным в журнале “Sound Studies”. Во второй части текста будет показано, как развивалась эта исследовательская область в публикациях других журналов.

Журнал “Sound Studies” — *An Interdisciplinary Journal* выпускается издательством Taylor & Francis дважды в год с 2015 г. К настоящему времени вышли в свет пять номеров. Журнал позиционирует себя как площадку для развития исследований в области звука и публикует работы на стыке нескольких дисциплин. Среди 52 статей из архива журнала работы о звуке в городе занимают примерно пятую часть, и их описанию мы хотели бы посвятить первую часть нашей работы.

Первая из них — “*Landscapes and gimmicks from the ‘sounded city’: listening for the nation at the sound archive*” [Madrid, 2016] — является не столько статьей, сколько эссе. Автор рассматривает опыт создания фонотеки Института национальной антропологии и истории в Мехико в 1964 г. Привлекательная черта этого проекта состоит в стремлении не только сохранить и систематизировать аудиозаписи звуковых фрагментов, отражающих национальную идентичность мексиканцев, но и применить их в образовательных и куль-

турных инициативах. С темой города связан один из проектов фонотеки — звуковая карта Мехико, создание которой было инициировано в 2010 г. как попытка привлечь внимание аудитории на повседневный городской звуковой фон. К концу 2015 г. участники проекта — горожане и сотрудники фонотеки — загрузили на интерактивную карту более 380 звуковых файлов совершенно разного происхождения: это были звуки природы, шумы местных традиционных праздников, рынков. Автор эссе рассматривает этот проект и фонотеку в целом в контексте идеи о звуке как эпистеме [Foucault, 1970]. Развивая понятие эпистемы, концепция “lettered city” утверждает, что литературная деятельность и владение печатным словом вообще являются отличительным признаком привилегированной социальной группы, создающей культурный капитал. Звук же, в понимании автора, представляет собой более непосредственный способ создания этого культурного капитала, потому как он универсален и не требует знания определенного кода как для создания, так и для освоения созданного. В этом смысле создание подобных архивов-фонотек — необходимая практика, позволяющая решить проблему сохранения и воспроизводства национальной идентичности, например, через образовательные и культурные проекты.

Работы по истории повседневности занимают значительное место среди исследований в социальных науках в целом, и наиболее надежным источником для автора здесь становятся документы, относящиеся к изучаемой эпохе. Когда дело касается изучения звука, такими документами в первую очередь являются архивные аудиофрагменты. Проект *The Roaring Twenties* — это и есть такой архив, своего рода медийное приложение и продолжение книги “*The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*” американского историка Эмили Томпсон [Thompson, 2004]. Морат [Morat, 2016] в своей работе описывает это собрание аудиозаписей звукового ландшафта Нью-Йорка первой трети XX в. как уникальный результат кропотливой работы: каждый отрывок сопровождается кратким описанием и комментарием. Пользователю доступна навигация по типу шума, времени и месту записи. Мысль о том, что разнообразный шум явился неотъемлемым атрибутом урбанизации, кажется очевидной, однако частью научного дискурса она может стать

лишь в том случае, если у нее есть некоторое материальное подтверждение. Подобного рода звуковой архив играет в том числе и такую роль. Более того, опубликованные аудиозаписи зафиксировали и реакцию горожан на какофонию городской жизни, и неоднозначность восприятия горожанами явлений, которые возникли вследствие роста городов, таких как строительство небоскребов, развитие общественного транспорта, по сути, показывает неоднозначность самого процесса урбанизации.

Диджитальные академические исследования звука представлены проектом “Provoke! Digital Sound Studies”, описанным в статье Герлофа [Gerloff, 2016]. Аспиранты Duke University продолжили традицию архивирования звуков, используя цифровые технологии. Подобрать совершенно разные по своей природе материалы — оборудование для усиления и обработки звучания музыкальных инструментов, звуковые и материальные артефакты, собранные на острове Гаити в 2010 г., за три дня до землетрясения, исследователи задались вопросом, что можно узнать о звуке, используя исключительно звук. Автор обзорной статьи утверждает, что этот и подобные проекты в целом важны по двум причинам. Во-первых, такой формат расширяет возможности для презентации академических исследований. Больше того — эти инновации позволяют исследователю стереть границы между привычной формой академического исследования, научно-популярной литературой и журналистской работой — просто потому, что выполненный в определенном стиле письменный текст здесь не является ключевым элементом в изложении результатов проведенной работы.

Статья Гэллуэя [Galloway, 2016] описывает перформанс “The Harbour Symphony”, ежегодно проводимый на острове Ньюфаундленд с 1983 г. Замысел этого экспериментального музыкального произведения заключается в том, что основными «инструментами» в нем становятся гудки стоящих в порту кораблей и другие естественные для этого места звуки. По словам создателей, этот перформанс призван объединить город, природу и общество, а также подчеркнуть уникальную физическую и акустическую среду, созданную в гавани. Авторами музыкальных произведений, исполняемых в ходе действия, являются профессиональные композиторы. Слушателями симфонии становятся все жители горо-

да. Проведя серию интервью со слушателями симфонии, автор делает следующее заключение: опыт слушателей зависел от того, в какой части города они слушали симфонию; респонденты отмечали, что изменяющаяся окружающая среда, как физическая, так и звуковая (например, шум проезжающих машин), влияли на восприятие ими произведения.

Некоторые статьи из архива журнала Sound Studies, посвященные звуку в городе, не содержат эмпирического исследования как такового. На наш взгляд, такие работы требуют меньшего внимания, однако не могут быть исключены из обзора, претендующего на некоторую полноту и обстоятельность. В эту категорию можно отнести эссе Ньергеса [Nyerges, 2016], посвященное анализу поэмы “Voyages” американского поэта Харта Крейна и тому, какое место городской звук Нью-Йорка занимает в ней. Шум Нью-Йорка 1920-х годов был частью того культурного ландшафта, который поэты-модернисты пытались осмыслить и запечатлеть в своей поэзии. Автор пытается показать на этом примере, как в поэзии данного направления отражены пространство и звук: они тесно переплетены друг с другом, более того — время от времени звук как бы обретает форму, становясь частью физического ландшафта.

К этой же категории относятся рецензии на события, так или иначе связанные со звуком в городе, — работа Катрин Дрекманн [Dreckmann, 2017] описывает выставку, посвященную музыкальным традициям Рейнской области, а статья Переведенцевой и Гарсиа [Perevedentseva, Garcia, 2016] — экспозицию коллекции виниловых пластинок чикагского диджея Фрэнки Наклза.

Начиная работу над этим обзором, мы полагаем необходимым ограничиться описанием статей из архива журнала “Sound Studies”. Однако уже на этапе беглого ознакомления с содержанием архива стало понятно, что работы чаще всего лишены значимой эмпирической составляющей, и по крайней мере в части изучения звука в городе журнал не выполняет задачи институционализации исследовательской области. Изученная нами часть портфолио издания может быть охарактеризована как популярная наука, эссеистика, но не как строгое научное знание о звуке в городе. Именно в связи с этим было принято решение рассмотреть ведущие издания в области городских исследований и смежных дисциплин, чтобы составить более полную

и объективную картину того, как развивались исследования звука в городе в последние годы. Далее мы разберем последовательно кейсы, эмпирические качественные и количественные исследования, а затем отдельно работы, относящиеся к тематике звука в городском планировании.

В 2004 г. на публичных слушаниях в католическом городке Хамтрак, штат Мичиган, обсуждался вопрос о возможности звучания на улицах азана — публичного призыва мусульман к молитве. Эта инициатива вызвала противоречивую реакцию городского сообщества: для одной части населения она показала удачным инструментом интеграции меньшинства, в то время как для другой символизировала захват города мусульманами (после 9/11 прошло всего три года). В результате общественного обсуждения мусульманские призывы к молитве все же зазвучали на улицах города. Одновременно власти предложили проводить открытые религиозные мероприятия, чтобы побудить людей различной религиозной принадлежности включаться в прежде эксклюзивные духовные практики отдельных конфессий и таким образом расширять свои культурные границы. Статья Перкинс [Perkins, 2015] подробно описывает ход публичной дискуссии по этому вопросу и аргументацию сторон. Помимо того что этот кейс являет собой случай цивилизованной процедуры общественного выбора, и уже одно это делает его ценным, он позволяет через феномен звука в городе по-новому посмотреть на привычные для городских исследований понятия. Вроде бы кажется очевидным, что пресловутое «право на город» касается преобразования не только физического пространства, но и других составляющих публичных пространств. Однако чаще этот термин возникает именно в контексте обсуждений градостроительных инициатив. Кроме того, случай иллюстрирует менее радикальное, подразумевающее применение так называемой мягкой силы, но по-прежнему продуктивное воплощение права на город, по сравнению с тем, которое предлагает один из авторов термина Дэвид Харви [Harvey, 2003].

Столкновение интересов разных групп городского населения в контексте звука обсуждает и работа “If I Was King Of India I Would Get All The Horns Out Of Cars”: A Qualitative Study of Sound In Delhi [Patsarika, Schneider, Edwards, 2018]. Процесс урбанизации в стра-

нах глобального Юга привлекает гораздо меньший интерес академического сообщества, чем вопросы развития европейских или американских городов. Между тем африканские, азиатские и латиноамериканские страны сталкиваются с проблемами, аналогичными европейским: перенаселение, социальная дифференциация, загрязнение воздуха, воды и, в частности, звуковой среды городов. В статье Патсарики, Шнайдер и Эдвардса речь идет об индийском городе Дели. Знаковая составляющая его звукового ландшафта — сигнал автомобильного гудка. С одной стороны, социальные и культурные нормы культивируют лояльное отношение к громкому звуку, с другой — будучи воспроизводимым тысячами машин, звук подвергает опасности здоровье тех, кто живет поблизости от крупных магистралей и работает на улице (продавцы, перевозчики и проч.). Авторы статьи описывают подходы к решению проблемы, к которым прибегало городское сообщество. Один из них — кампания “Do Not Honk”, направленная на использование менее шумных транспортных средств и развитие культуры сравнительно тихого пользования автомобилем. Неудачу инициативы авторы объясняют тем, что в ее реализацию были вовлечены только новый средний класс и состоятельное население, остальные жители не имели возможностей поучаствовать в кампании. В исследовании приняли участие 75 информантов: они прослушали ряд аудиофрагментов из повседневного звукового контекста в разных частях города, а затем в рамках глубинного интервью описали свое впечатление от услышанного. Отвечая на вопрос о пользовании автомобилем сигналом, они говорили о том, что, с одной стороны, это воплощение власти и богатства: только состоятельный человек может позволить себе владеть машиной; с другой стороны, гудок автомобиля привычен как для тех, кто его производит, так и для тех, кто его слышит. Описанный кейс позволяет сделать два общих вывода. Во-первых, для горожан звук может быть маркером социально-экономического статуса. Во-вторых, в отдельных случаях звук становится частью идентичности горожанина и образа города.

Работа Мерилл “The Life of a Gunshot: Space, Sound and the Political Contours of Acoustic Gunshot Detection” [Merrill, 2017] не затрагивает проблему звукового ландшафта города непосредственно. Тем не менее тема звука в городе в ней фигурирует; кроме того, пред-

ставленный анализ дает возможность через звук и запись звука взглянуть на взаимоотношения гражданина и государства — тема, для городских исследований не новая. В некоторых городах США внедрена система ментальной звуковой фиксации выстрелов. Она позволяет не только отслеживать уровень преступности, но и контролировать, насколько быстро полиция реагирует на происшествия. В 2007 г. в Вашингтоне полицейский, не находящийся на службе, застрелил чернокожего подростка, пытавшегося угнать его мопед. Во время погони полицейскому показалось, что преступник вооружен и собирается стрелять по догоняющим. Данные системы фиксации выстрелов легли в основу исследования и помогли оправдать полицейского. Однако в отчете компании-производителя CCTV-системы упомянуто, что архитектурные сооружения, расположенные на аллее, где был убит подросток, помешали датчикам, и полученные для анализа данные были записаны с помехами. Поэтому есть стороны, полагающие, что полицейский применил оружие необоснованно, и описанный случай есть проявление структурного расизма. Описанный кейс автор рассматривает в терминах паноптикума, в котором у государства есть монопольное право на насилие, и роль городского пространства в этом процессе.

Этот кейс демонстрирует, что на работу таких систем, как фиксация выстрелов, надо смотреть не только и не столько через призму приватности/прозрачности. Автор приходит к выводу, что такие системы используют и трансформируют логику и практики управления и господства, через которые часто рассматриваются, например, CCTV-камеры в городе. В работе приводятся ссылки на исследования, которые показывают, что внедрение систем фиксации выстрелов влечет за собой рост агрессии со стороны полицейских. Остается не вполне ясным, как именно собираются и анализируются эти данные, но очевидно, что они могут быть использованы ксенофобами и расистами для оправдания агрессии со стороны представителей власти, как в случае с убийством чернокожего подростка в Вашингтоне.

Немалая часть эмпирических работ о звуке в городе посвящена изучению восприятия горожанами окружающего звукового ландшафта (далее мы приводим описание нескольких количественных исследований на эту тему). Работа “A grounded theory approach to the

subjective understanding of urban soundscape in Sheffield” [Liu, Kang, 2016] примечательна с точки зрения метода, который выбран авторами — это так называемая обоснованная теория (grounded theory approach). В отличие от большей части качественных методов этот подход предлагает вывести теоретические заключения на основе эмпирических данных, иначе говоря, является индуктивным. Ключевой вывод исследования, который позволяет получить выбранная методика, заключается в том, что, оценивая звук, индивиды зачастую опираются не на его физические характеристики, а на собственный положительный или негативный опыт, с ним связанный.

На примере нескольких работ мы уже выяснили, как звук может стать причиной конфликта в городском сообществе. В качестве предыстории к статье “Parenting and neighbouring in the consolidating city: The emotional geographies of sound in apartments” [Kerr, Gibson, Klocker, 2018] приводится случай, когда причиной конфликта — на этот раз между жителями одного дома — стал детский крик. Высокая плотность населения является одним из неотъемлемых атрибутов города; это, в свою очередь, влияет на стоимость земли и стоимость недвижимости. В результате домохозяйства все чаще склонны отказываться от отдельного дома в пользу апартментов в многоквартирных домах. Авторы этой статьи выбрали предметом своего исследования эмоциональный опыт членов семей, живущих в апартментах с детьми. В ходе исследования в глубинном интервью поучаствовали 17 домохозяйств, проживающих в Сиднее и его пригородах: исследователей интересовали мотивы выбора именно этого вида жилья, а также опыт, который переживают люди, вынужденные делить жилое пространство как с близкими, так и с соседями по дому. Проблемы, связанные с шумом, стали центральными в ответах информантов. Желая оставаться одновременно хорошими родителями и хорошими соседями, все они так или иначе выработали ряд практик по «управлению звуком» в своей квартире в любое время суток. Их можно условно разделить на две категории. Прежде всего, это выработанные в каждой семье практики жизни с ребенком. Так, одна из молодых мам отметила, что они с мужем научились максимально быстро реагировать на ночной плач сына. Другие респонденты ограничивали время шумных игр ребенка. Вторая категория таких практик связана

с преобразованием пространства. Пары обращали внимание на материал стен при выборе квартиры, а после рождения ребенка старались максимально изолировать детский шум в помещении, покрывая пол ковром, затворяя окна или отводя для детских занятий комнату, не граничащую с другими квартирами.

Эффективность жилищной политики, как правило, оценивается с помощью формальных количественных показателей (доступность жилья, количество жилой площади в расчете на единицу численности населения и т.д.). Работы, подобные этой, отражают мнение отдельных владельцев или нанимателей жилья; в данном случае такой подход позволяет выявить отдельные недостатки жилищной политики в рамках города и трансформации практик горожан, к которым эти недостатки приводят.

Количественные исследования городского звука, в отличие от всех описанных выше работ, носят сугубо прикладной характер и по своей тематике ближе скорее к urban planning, чем к urban studies. Поэтому нам показалось важным представить их в отдельном разделе обзора.

В статье “Green and calm: Modeling the relationships between noise pollution propagation and spatial patterns of urban structures and greencovers” [Sakieh et al., 2017] описана попытка смоделировать зависимость между уровнем шумового загрязнения и количественными характеристиками городской среды. Данные для исследования собирались в иранском городе Кередж. По ряду причин в течение последних десятилетий город пережил стремительный рост населения (по словам авторов, в среднем до 3,1% в год). Это обусловило развитие как экономики города, так и городской среды. Вместе с развитием пришли и стандартные проблемы крупных городов: в частности, продуктом развития транспортной системы стал достаточно высокий уровень шума в городе. В течение одного сезона исследователи измеряли уровень шума в тридцати точках города, а затем с помощью ГИС и стандартных статистических методов — корреляционного и регрессионного анализа — протестировали гипотезу о зависимости этих показателей от плотности и размеров площади застройки и зеленых насаждений, плотности и протяженности улично-дорожной сети, интенсивности транспортных потоков и других измерений. Вывод работы относительно очевиден: связанные тер-

ритории с высокой плотностью озеленения поблизости от значимых источников шума помогают снизить их воздействие. В районах жилой застройки уровень шума в среднем ниже в кварталах со сравнительно низкой плотностью застройки и зелеными зонами.

Зеленые насаждения не только снижают воздействие внешнего шумового загрязнения — об этом пишут [Aletta et al., 2016] в своей работе “Differences in soundscape appreciation of walking sounds from different footpath materials in urban parks”. С 2002 г. в городах стран Евросоюза ведется политика выявления и сохранения «тихих зон». Зачастую такими становятся парки. Таким образом, у городских управленцев в сфере благоустройства возникает задача не только измерять уровень шума в парках, но и управлять им. Одним из источников звука в этих локациях выступает покрытие пешеходных дорожек. В рамках лабораторного эксперимента 88 респондентов протестировали четыре наиболее популярных материала для устройства парковых дорожек: дерево, гравий, камень и траву. Отдельный интерес представляет дизайн эксперимента: в течение единицы времени респонденты слушали музыку через наушники, в то время как вокруг них постоянно прогуливались 12 человек. Затем информантов просили оценить, насколько их раздражала окружающая звуковая среда. Во второй части эксперимента сами респонденты во время пешей прогулки оценивали акустический фон, создаваемый разными типами покрытий. Таким образом, исследование позволило сравнить, насколько по-разному участники воспринимают один и тот же звук, когда его издают окружающие и когда они производят его сами. Выяснилось, что восприятие в этих двух ситуациях действительно отличается: существенно меньше информантов раздражал звук, издаваемый ими самими во время прогулки. Что касается непосредственно материалов, то выше всего пользователи оценили травяное покрытие дорожек, наиболее неудовлетворительное же качество звука, по их мнению, создает гравий.

Проблему перехода от измерения уровня шума к управлению им продолжает работа “Soundscape assessment of a monumental place: A methodology based on the perception of dominant sounds” [Pérez-Martínez, Torija, Ruiz, 2018]. Цель исследования состояла в том, чтобы выяснить, как пользователи определенных городских пространств реагируют

на звуки среды в зависимости от того, что является их источником. Для изучения был выбран комплекс исторических памятников на о. Гренада. В опросе о восприятии окружающей звуковой среды поучаствовали 400 респондентов, при этом было выбрано двадцать точек для проведения опросов, различных с точки зрения интенсивности дорожного движения и пешеходных потоков, наличия источников воды и птиц. Результат исследования совпадает с ожиданиями: субъективно наиболее приятными посетители называли звуки природы, тогда как более всего их раздражал шум толпы. В случаях, когда более 50% опрошенных идентифицировали звук как антропогенный, общая удовлетворенность звуковым ландшафтом значительно снижалась.

В городской среде в целом значимых источников шума куда больше, нежели в парке или в пределах туристического центра. Однако едва ли архитекторы учитывают это при проектировании общественных пространств. Статья “On the ability to correlate perceived sound to urban space geometries” [Calleri et al., 2016], как и многие, описанные здесь, вновь обращается к специфике восприятия городской среды. Отличие ее состоит в том, что предметом исследования здесь выступает не звук, а его «контейнер» — городское пространство, а именно геометрия пространства. Цель работы заключалась в том, чтобы понять, воспринимают ли участники эксперимента окружающую городскую среду аудиально, не имея возможности ее увидеть. Если да, то насколько детально является это восприятие и какие факторы на него влияют? Участникам интервью были предложены аудиозаписи звукового ландшафта трех городских пространств: переулка, широкой улицы и городской площади. Во всех случаях звуковые фрагменты записывались ночью, чтобы сохранить возможность изучить только геометрию пространства, вне зависимости от ее наполнения. В рамках эксперимента было необходимо сопоставить услышанные звуки с пространствами, в пределах которых они могли быть записаны. Затем был проведен базовый статистический анализ полученных ответов. Обобщая результаты, исследователи утверждают, что статистически значимая разница в восприятии звука обнаруживается только в сравнении улицы и площади. В остальных случаях респонденты, как правило, не могли сопоставить изменение звука с изменением пространства. Однако стоит

сказать, что авторы несколько более позднего исследования — “Using Virtual Reality for assessing the role of noise in the audio-visual design of an urban public space” [Sanchez et al., 2017] — более уверенно говорят о влиянии звуковой составляющей на общее восприятие среды. Дизайн этого исследования в целом схож с предыдущей работой, с той лишь разницей, что в последнем эксперименте была использована технология виртуальной реальности. Она позволяла оценивать восприятие изменений как визуальной, так и звуковой среды города. Итоги работы показывают, что жители замечают изменение звука, в частности уровня шума, однако доминирующим фактором при определении общей оценки изменений все же является визуальная сторона: привлекают внимание появление/изменение объектов и зеленые насаждения.

Пример исследований звука в городе и научного журнала “Sound Studies” опровергает наше первоначальное предположение о том, что появление академического издания, посвященного некоторой исследовательской области, априори становится драйвером ее развития. В данном случае, напротив, журнал не отражает развитие профильной области знания: наиболее яркие, на наш взгляд, исследования звукового ландшафта городов за весь рассматриваемый период появлялись в журналах, не связанных с изучением звука. Тем не менее эти работы дают читателю возможность по-новому взглянуть на весь предшествующий опыт исследования и проектирования городов. В нашем обзоре мы постарались показать, как в контексте звука по-новому раскрываются, казалось бы, уже привычные проблемы и концепты urban studies, такие как право на город, социально-пространственная дифференциация населения, общественный выбор и т.д. Авторы используют для ответа на поставленные исследовательские вопросы методы интервью, анализ кейсов, картографирование, статистический анализ. Не менее важной тематика звука оказывается и в публикациях по городскому планированию, и здесь исследователи при помощи примерно того же набора инструментов отвечают на вопросы об оптимальной, с точки зрения восприятия звука, планировке пространств или таком феномене, как управление звуковой средой в городе. Так или иначе, проанализированные работы презентуют отдельные кейсы или готовые подходы планирования и управления городами, приводящие к росту

благополучия горожан. Уже одно только это легитимирует и обосновывает необходи-

мость существования такой научной области, как исследования звука в городе.

Источники

- Вебер М. (2001) История хозяйства. М.: КАНОН-ПРЕСС.
- Вирт Л. (2005) Урбанизм как образ жизни // Вирт Л. Избранные работы по социологии. М.; СПб. С. 93–118.
- Aletta F., Kang J., Astolfi A., Fuda S. (2016) Differences in soundscape appreciation of walking sounds from different footpath materials in urban parks // *Sustainable Cities and Society*. No. 27. P. 367–376.
- Bullen R., Fricke F. (1976) Sound propagation in a street // *Journal of Sound and Vibration*. Vol. 46 (1). P. 33–42.
- Calleri C., Astolfi A., Armando A., Shtrepi, L. (2016) On the ability to correlate perceived sound to urban space geometries // *Sustainable Cities and Society*. No. 27. P. 346–355.
- Dreckmann K. (2017) The pop cultural materialization of sound in the museum: Exhibition “Rock und Pop im Pott”, Essen/Germany, Ruhr Museum // *Sound Studies*. Vol. 3 (1). P. 88–90.
- Foucault M. (1970) *The Order of Things*. N. Y.: Vintage Books / Random House.
- Gerloff F. (2016) Adventures in sonic publishing: Provoke! *Digital Sound Studies* / Whitney Anne Trettien, Darren Mueller, Mary Caton Lingold (eds). *Sound Studies*. Vol. 2 (1). P. 101–103.
- Galloway K. (2015) Materiality and aural memory in the Harbour Symphony (St. John’s, Newfoundland) // *Sound Studies*. Vol. 1 (1). P. 118–143.
- Harvey D. (2003) The right to the city // *International Journal of Urban and Regional Research*. Vol. 27 (4). P. 939–941.
- Kerr S.M., Gibson C., Klocker N. (2018) Parenting and neighbouring in the consolidating city: The emotional geographies of sound in apartments // *Emotion, Space and Society*. No. 26. P. 1–8.
- Liu F., Kang J. (2016) A grounded theory approach to the subjective understanding of urban soundscape in Sheffield // *Cities*. No. 50. P. 28–39.
- Madrid A.L. (2016) Landscapes and gimmicks from the “sounded city”: listening for the nation at the sound archive // *Sound Studies*. Vol. 2 (2). P. 119–136.
- Merrill A. (2017) The Life of a Gunshot: Space, Sound and the Political Contours of Acoustic Gunshot Detection // *Surveillance & Society*. Vol. 15 (1). P. 42.
- Morat D. (2016) The Roaring Twenties online: The Roaring Twenties. An interactive exploration of the historical soundscape of New York City / E. Thompson, designed by Scott Mahoy // *Sound Studies*. Vol. 2 (1). P. 98–100.
- Mumford L. (1938) *The Culture of cities*.
- Nyerges A. (2016) Hearing Hart Crane: in the shape of New York’s noise // *Sound Studies*. Vol. 2 (2). P. 107–118.
- Patsarika M., Schneider T., Edwards M. (2018) ‘If I was King of India I would Get All the Horns Out of Cars’: A Qualitative Study of Sound in Delhi // *International Journal of Urban and Regional Research*. Vol. 42 (1). P. 74–89.
- Perevedentseva M., Garcia L.M. (2016) Chicago house music, from dance floor to museum: the Frankie Knuckles Vinyl Collection: The Frankie Knuckles Vinyl Collection at the Stony Island Arts Bank, 6760 South Stony Island Avenue, Chicago // *Sound Studies*. Vol. 2 (1). P. 95–98.
- Pérez-Martínez G., Torija A.J., Ruiz D.P. (2018) Soundscape assessment of a monumental place: A methodology based on the perception of dominant sounds // *Landscape and Urban Planning*. No. 169. P. 12–21.
- Perkins A. (2015) Muslim sound, public space, and citizenship agendas in an American City. *Citizenship Studies*. Vol. 19 (2). P. 169–183.
- Sakieh Y., Jaafari S., Ahmadi M., Danekar A. (2017) Green and calm: Modeling the relationships between noise pollution propagation and spatial patterns of urban structures and green covers. *Urban Forestry & Urban Greening*. No. 24. P. 195–211.
- Sanchez G.M.E., Van Renterghem T., Sun K., De Coensel B., Botteldooren D. (2017) Using Virtual Reality for assessing the role of noise in the audio-visual design of an urban public space // *Landscape and Urban Planning*. No. 167. P. 98–107.
- Murray Schafer R. (1977) *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Vancouver: Destiny Books.
- Thompson E.A. (2004) *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933*. MIT Press.

NIKITA KOSOLAPOV

THE CUTTING-EDGE: A REVIEW OF RECENT ACADEMIC PAPERS ON URBAN SOUND STUDIES

Nikita Kosolapov, Master's student, Vysokovsky Graduate School of Urbanism, HSE; 13 bldg. 4 Myasnitskaya Street, Moscow, 101000, Russian Federation.

E-mail: nakosolapov@gmail.com

Abstract

This article describes a number of research papers in the field of urban sound studies 2015–2018. The interdisciplinary journal *Sound Studies* was taken as a point of departure, however, papers from several other journals are also discussed. The manner of posing questions and research approaches are the main focus of the paper.

Key words: sound studies; urban studies; interdisciplinary research; academic journals

References

- Aletta F., Kang J., Astolfi A., Fuda S. (2016) Differences in soundscape appreciation of walking sounds from different footpath materials in urban parks. *Sustainable Cities and Society*, no 27, pp. 367–376.
- Bullen R., Fricke F. (1976) Sound propagation in a street. *Journal of Sound and Vibration*, vol. 46 (1), pp. 33–42.
- Calleri C., Astolfi A., Armando A., Shtrepi L. (2016) On the ability to correlate perceived sound to urban space geometries. *Sustainable Cities and Society*, no 27, pp. 346–355.
- Dreckmann K. (2017) The pop cultural materialization of sound in the museum: Exhibition “Rock und Pop im Pott”, Essen/Germany, Ruhr Museum. *Sound Studies*, vol. 3 (1), pp. 88–90.
- Foucault M. (1970) *The Order of Things*. New York: Vintage Books / Random House.
- Gerloff F. (2016) Adventures in sonic publishing: Provoke! Digital Sound Studies / Whitney Anne Trettien, Darren Mueller, Mary Caton Lingold (eds). *Sound Studies*, vol. 2 (1), pp. 101–103.
- Galloway K. (2015) Materiality and aural memory in the Harbour Symphony (St. John's, Newfoundland). *Sound Studies*, vol. 1 (1), pp. 118–143.
- Harvey D. (2003) The right to the city. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 27 (4), pp. 939–941.
- Kerr S.M., Gibson C., Klocker N. (2018) Parenting and neighbouring in the consolidating city: The emotional geographies of sound in apartments. *Emotion, Space and Society*, no 26, pp. 1–8.
- Liu F., Kang J. (2016) A grounded theory approach to the subjective understanding of urban soundscape in Sheffield. *Cities*, no 50, pp. 28–39.
- Madrid A.L. (2016) Landscapes and gimmicks from the “sounded city”: listening for the nation at the sound archive. *Sound Studies*, no 2 (2), pp. 119–136.
- Merrill A. (2017) The Life of a Gunshot: Space, Sound and the Political Contours of Acoustic Gunshot Detection. *Surveillance & Society*, vol. 15 (1), p. 42.
- Morat D. (2016) The Roaring Twenties online: The Roaring Twenties. An interactive exploration of the historical soundscape of New York City / E. Thompson, S. Mahoy (designer). *Sound Studies*, vol. 2 (1), pp. 98–100.
- Mumford L. (1938) *The Culture of cities*.
- Nyerges A. (2016) Hearing Hart Crane: in the shape of New York's noise. *Sound Studies*, vol. 2 (2), pp. 107–118.
- Patsarika M., Schneider T., Edwards M. (2018) ‘If I was King of India I would Get All the Horns Out of Cars’: A Qualitative Study of Sound in Delhi. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 42 (1), pp. 74–89.
- Perevedentseva M., Garcia L.M. (2016) Chicago house music, from dance floor to museum: the Frankie Knuckles Vinyl Collection: The Frankie Knuckles Vinyl Collection at the Stony Island Arts Bank, 6760 South Stony Island Avenue, Chicago. *Sound Studies*, vol. 2 (1), pp. 95–98.
- Pérez-Martínez G., Torija A.J., Ruiz D.P. (2018) Soundscape assessment of a monumental place: A methodology

- based on the perception of dominant sounds. *Landscape and Urban Planning*, no 169, pp. 12–21.
- Perkins A. (2015) Muslim sound, public space, and citizenship agendas in an American City. *Citizenship Studies*, vol. 19 (2), pp. 169–183.
- Sakieh Y., Jaafari S., Ahmadi M., Danekar A. (2017) Green and calm: Modeling the relationships between noise pollution propagation and spatial patterns of urban structures and green covers. *Urban Forestry & Urban Greening*, no 24, pp. 195–211.
- Sanchez G.M.E., Van Renterghem T., Sun K., De Coensel B., Botteldooren D. (2017) Using Virtual Reality for assessing the role of noise in the audio-visual design of an urban public space. *Landscape and Urban Planning*, no 167, pp. 98–107.
- Murray Schafer R. (1977) *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Vancouver: Destiny Books.
- Thompson E.A. (2004) *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933*. MIT Press.
- Weber M. (2001) *History of economy*. Moscow: Kanon-Press.
- Wirth L. (2005) Urbanism as a way of life. *Selected texts of sociology*, pp. 93–118.

ЗАРЯДЪЕЛОГИЯ

М. МУРАВСКИ ЗАРЯДЬЕЛОГИЯ¹

Urban Studies and Practices Vol.2 #4, 2017, 71-77
<https://doi.org/10.17323/usp24201771-77>

Муравски Михал, антрополог (PhD), стипендиат Фонда Леверхульма, доцент Школы славяноведения и востоковедения Университетского колледжа Лондона (Великобритания), научный сотрудник (2017–2018 гг.) Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ (Российская Федерация); Gower Street, London WC1E 6BT, UK.

E-mail: m.murawski@ucl.ac.uk

Эта статья написана вместо введения в политическую эстетику парка «Зарядье». Примыкающий к Кремлю статусный проект стоимостью 300 млн долл., спроектированный архитекторами манхэттенского парка Хай-Лайн на руинах грандиозной гостиницы «Россия» брежневской эпохи и открытый Владимиром Путиным под звуки фанфар в сентябре 2017 г. парк «Зарядье» – флагманский проект мэрии Собянина, стирающей неуютное советское наследие и «дикий капитализм» мэрии Лужкова (1991–2010 гг.) из ткани города. Но «Зарядье», получившее прозвище «путинский рай», как пишут критики, также является главным примером того, что преобразование Москвы больше похоже на представление, чем на реальность: косметическая ретушь «поверхности» города (и его центра), а не существенный ремонт ветхой социальной инфраструктуры (и периферии). Какова связь между представлением и сутью, симуляцией и реальностью, суперструктурами и инфраструктурой, государством и искусством внутри «путинского рая» и вокруг него? Как осуществляются, реализуются и раскрываются преемственности и разрывы – экономические, политические, эстетические – между социализмом и постсоциализмом, между эпохами Лужкова и Собянина?

Эта статья написана по итогам годовой полевой работы, проводимой в сотрудничестве со студентами Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского. Мы изучаем инфраструктуру и суперструктуры Зарядья, представления и реалии через множество призм, среди которых: фундаментальные мифы, логика дара, бриколажи сложных тендерных процессов, патриотические спектакли, контroversии звуковых ландшафтов, конкурирующие претензии на авторство, сталкивающиеся культуры (не)личности. Кроме того, в духе «этнографического концептуализма» мы сознательно внедряем представление и спектакль в качестве метода исследования. В итоге наше исследование напрямую вылилось в содержание «Портала Зарядье»² – выставки, которая проводилась в Государственном музее архитектуры имени А.В. Щусева с 25 июля по 12 августа 2018 г. и кураторами которой стали я и Дарья Кравчук.

Ключевые слова: урбанизм; архитектура; экология; постсоциализм; Москва; постколониализм; политика; Зарядье

Сейчас политико-эстетический Новый порядок постлужковской Москвы переживает расцвет. Несмотря на сомнения скептиков, парк «Зарядье» был открыт на День города в сентябре 2017 г. «Моя улица», проект реконструкции улиц и пешеходных зон, достиг невиданного прежде размаха, центробежно двигаясь в другие округа и даже в спальные районы. Город проводит один громкий конкурс за другим, чтобы определить содержание самой масштабной программы сноса и строительства домов в современной европейской истории.

Как отмечает географ Наталья Зубаревич, в 2016 и 2017 гг. Москва потратила неслыханные средства на благоустройство – более 15% муниципального бюджета. Это в 3 раза больше, чем потрачено во времена Лужкова, и в 16–17 раз больше в реальном выражении, чем тратит сегодня любой другой город или регион России. С точки зрения размаха, усилий и затрат Москва находится, возможно, в самом разгаре важнейшей трансформации центра со времен Сталина и самой бескомпромиссной реконструкции его внутренней и внешней периферии после массового жилищного строительства в эпоху Хрущева.

¹ Перевод выполнен Екатериной Кондратьевой и Артемом Гитлюшкой.

² См.: bit.ly/zbuklet

Политики, инноваторы, архитекторы, дизайнеры и бизнесмены, которые принимали участие в процессах трансформации Москвы, в частности Илья Ценципер, Григорий Ревзин, Сергей Капков, Варвара Мельникова, Сергей Гордеев и Сергей Кузнецов, рассказывают о трансформации Москвы как о проекте «социальной инженерии», используя язык, напоминающий советскую риторику 1920–1930-х годов. Реконструкция столицы — это не только украшение центра города, развитие транспортной системы и заработок для девелоперов, конструкторских бюро (и консультантов-урбанистов), но и внедряемое сверху созидание нового, более «цивилизованного» типа москвичей.

Кроме того, проект трансформации с большим рвением, чем когда-либо, экспортируется за пределы Москвы на всю Россию и постсоветское пространство в целом. В консалтинговом бюро КБ «Стрелка», где сейчас работают более 300 человек, московская модель проецируется на 400 муниципалитетов — от Грозного до Свободного, а «мутации» и «клоны» Парка Горького и «Зарядья» возникают от Краснодара до Баку. В 1990-х и 2000-х годах Манежная площадь и «Охотный ряд» со стеклянными куполами Посохина — Церетели и бронзовым скульптурным безумством были основными архитектурными проектами, транслируемыми за пределы Москвы и «самовоспроизводящимися» в Раменском, Киеве, Минске и Улан-Баторе. Сегодня, как отмечают в разных контекстах эксперты Никита Асадов, Сергей Медведев и Куба Снопек, новой «Манежкой»³ стал парк «Зарядье».

Ученые, изучающие русское пространство, пространственную историю и пространственную политику, часто указывали на очарование централизацией (и, соответственно, перифериями), проходящее сквозь российскую и советскую культуру, общество и искусство (см., например, [Medvedev, 1997]). Кремль и Красная площадь образуют вечный центр Москвы и Русского мира, но разные исторические эпохи имели и свои центры «второго уровня», тесно связанные с ними. У каждой эпохи есть своя «Красная площадь».

Андрей Монастырский писал, что ВДНХ была центром и идеальным символическим выражением возведенного советского космоса (занимая место непостроенного Дворца Советов). Ее упадок во время хаоса 1990-х и нынешнее возрождение в качестве пространства неосталинского символического порядка и централизованности — также симптоматичные явления. Храм Христа Спасителя, даже в большей степени, чем «Манежка», был, очевидно, символическим центром лужковской Москвы, тщеславной попыткой создать единый порядок из разобленного общества 1990-х.

Парк «Зарядье» находится в физическом, символическом и идеологическом центре нового, постлужковского порядка Москвы. Это идеологическая мировая ось (*axis mundi*) города собянинской эпохи, окно в его видение мира, но также и пространство, в котором его противоречия обнажаются и сгущаются в одном месте. Если ВДНХ, по мысли Монастырского, была в советские времена местом, предназначенным для критической, концептуальной художественной работы и рефлексии, как и Храм Христа Спасителя во времена Лужкова, то теперь это место занимает парк «Зарядье». «Зарядье» — «Красная площадь» собянинской Москвы.

Ось мира (*axis mundi*)

В ходе пятого зарядьелогического семинара (семинары были организованы мной и моими студентами из Высшей школы урбанистики в 2017–2018 гг. — М. М.) культуролог Антон Кальгаев утверждал, что историю России после 1991 г. можно разделить на несколько фаз. Каждая фаза определяется специфическим речевым оборотом. 1990-е были периодом «как бы», означавшим «тотальную неуверенность масс по поводу того, что происходит в стране». 2000-е годы были временем «на самом деле», в чем выражалось, возможно, движение к новой стабильности. Сегодняшняя эпоха — самая странная. Мы живем во времена «не только, но и», «когда любое перечисление превращается в дополнение... не только хорошо, но и плохо», и наоборот.

«Зарядье», по мнению Кальгаева, является самым ярким выражением противоречивости и сложности нашего времени. Уже в первом ТЗ для архитектурного конкурса, составленном «Стрелкой» в 2013 г., парк позиционировался как «не только место притяжения, но и зона от-

3 В ходе шестого зарядьелогического семинара эти наблюдения были высказаны Никитой Асадовым, а во время пятого — Сергеем Медведевым. Расшифровки всех зарядьелогических семинаров доступны по ссылке bit.do/Zaryadyology. Комментарии Кубы Снопек были даны в ходе личной беседы в 2018 г.

чуждения», «новый взгляд на старую Москву», даже как «зеленая альтернатива Красной площади». Эта любопытная противоречивость искусно выражена в концепции «дикого урбанизма», которая является ключевым идеологическим принципом проекта-победителя, выполненного модным нью-йоркским бюро Diller Scofidio + Renfro. Как заявил в своем выступлении на открытии парка «Зарядье» Чарльз Ренфро, «дикий урбанизм» (wild urbanism) нацелен на создание «пространств, где природа и город встречаются крайне неожиданным образом». Дикий урбанизм, как постоянно подчеркивают Ренфро и его коллеги, — это «возможность и покинуть город, и в то же время быть ближе к нему». «Дикий урбанистический парк» является «посредником между близким и далеким, созданным руками человека и природным, объединяя разнообразные типы окружающей среды в знакомый, но неизвестный парк».

Многие эксперты отмечают, что соединение природы и города — не радикальное и не слишком инновационное предложение. То, чем поражает парк «Зарядье» и «дикий урбанизм», — беспрестанное превращение разнородности и самоуверенной контринтуитивности в высокую идеологию. Это, конечно, можно интерпретировать как позитивное, плюралистическое явление или, возможно, это просто «обычное» постмодернистское требование «сложности и противоречий» в архитектуре, выдвинутое Робертом Вентури. Но, по мнению Кальгаева, есть и нечто зловещее в таком типе надоедливой фетишизации сложности, возможно, это просто симптом нашего времени и отношения к реальности, когда мы находим себя «в мире *постправды*». Правительство Москвы взяло «на вооружение», полагает Кальгаев, «эту удобную формулу» не только в случае с парком «Зарядье», но и в отношении так называемой программы реновации жилья — «...это как бы не только снос, но и стройка», однако «это не только стройка, но и снос».

Другими словами, под формулой «не только, но и» скрывается факт, кто-то все же контролирует ситуацию. Это создание ложной иллюзии множественности или тотальности, тогда как на самом деле речь идет об одногословье и единовластии. Кальгаев продолжает: «...это смешно и забавно, но все это открыло какой-то портал в ад». В этот момент его прервал архитектор Тимур Башкаев, дизайнер интерьеров Медицентра и Заповедного посольства. Он парировал утверждение Кальгаева каламбуром: «Не только в ад, но и в рай».

Замечание Башкаева схватывает и сложность, и противоречия «Зарядья», равно как и степень его *централизованности*, проявляющуюся сразу на двух уровнях: локально-городском и геополитическом, на самой границе между этими двумя пространствами существования.

Гибрид: Культура Tree

Парк «Зарядье», часто подаваемый в СМИ и официальных заявлениях как «дар» Путина и/или Собянина Москве, разработан модными манхэттенскими архитекторами, хорошо разбирающимися в критической теории и позиционирующими себя «инакомыслящими» и «диссидентами». Их эстетика — глобальная, ультрасовременная, космополитичная, экофутуристичная, что идет вразрез с вертикальным блеском эпохи Лужкова. Это, в терминах Паперного, скорее «Культура Один», чем «Культура Два». Однако такая «Культура Один» позволяет совмещать впечатляющие массивы национальных образов, идеологий и символик. Это «Культура Два», маскирующаяся под «Культуру Один»; не только «Культура Один», но также «Культура Два». Это не «Культура Три» (Culture Three), а гибрид. Это — «Культура Tree» (Culture Tree).

Другими словами, политико-эстетические противоречия и сложности нового московского порядка и вообще Новой России проявились здесь с большей ясностью, чем где-либо еще. «Ландшафтные типы» — тундра, тайга, степь и прибрежные леса — собраны в парке «Зарядье» так же, как народы Советского Союза были собраны на ВДНХ. Парк «Зарядье», как сказал Сергей Медведев на Зарядьелогии #5, — это «разновидность российской внутренней колонизации». Здесь же, в местном пышно спроектированном (но наделенном приземленной эстетикой) фудкорте — «Гастрономическом центре» — представлены национальные кухни всей России и постсоветского пространства. Еще более широкий и дорогой ассортимент постсоветской кулинарии (вкупе с возвышенной эстетикой) представлен в монументальном неофутуристском ресторане «Восход», оформленном в космической тематике — по существу, ожившем художественном произведении (то ли Арсения Жилиева, то ли Алексея Беляева-Гинтовта). Левитирующие горшки с растениями, цветочные вазы в виде космонавтов, из которых торчат красные гвоздики, барельефы демиургических рабочих и колхозниц (как если бы Вера Мухина повстречалась с Микеланджело), люстры в виде солнечной системы. Потолок напоминает бывший

ресторан «Космос» в отеле «Россия», в который добавили органоподобную трубчатую структуру из аэропорта Шереметьево.

После еды посетителям парка предлагается полетать над Москвой в экстравагантном «четырехмерном» симуляторе — по существу, обновленной версии полета над столицей из сталинского фильма «Светлый путь» (1940) Григория Александрова («Алиса в Стране чудес “Культуры Два”»)⁴. Другой 4D-аттракцион под названием «Машина времени» — цифровая панорама истории Зарядья, Красной площади и Кремля (своего рода Бородинская панорама периода последних сроков правления Путина). Дети могут завершить свое зарядьелогическое воспитание в научно-познавательном центре «Заповедное посольство», прослушав там лекции по этноботанике и генетике, а также сходяв на экскурсию по «Флорариуму» — миниатюрной башне Татлина, на которой расположен 141 вид российской флоры.

По завершении всех этих (и многих других) платных аттракционов («Полет над Москвой» стоит 790 руб. за 20 минут) посетители могут полюбоваться прекрасным видом на старую Москву, Кремль и Собор Василия Блаженного, а также на сталинскую высотку на Котельнической набережной с двух главных смотровых площадок (предназначенных также для селфи): холма тундры на вершине Медиацентра и «Парящего моста», выступающего над Москвой-рекой. Вскоре можно будет посетить и концерты Валерия Гергиева в новой филармонии. Сейчас же посетители могут подняться на травяной холм над филармонией — он увенчан гигантской стеклянной «шляпой» и оснащен сложной технологией «аккумуляции климата», задача которой состоит в обеспечении тепла зимой и прохлады летом. Лето теперь — не только лето, но и зима; зима — не только зима, но и лето.

Из-под гигантской «шляпы» все еще можно увидеть остатки строительного городка, пространство-трущобу, где строители парка разместили свои склады и офисы и где рабочие живут по три-четыре человека в контейнерной бытовке. Большинство из них — гастарбайтеры из отдаленных уголков России и бывшего Советского Союза, работающие по ненадежным (precarious) контрактам: они — низший класс, строящий Новую Москву. В своем городке эти рабочие из Узбекистана, Украины, Дагестана и российской глубинки готовят на временном мангале шашлык, похожий на тот, что подается в ресторанах «Зарядья», в которых централизованной силой собрано все разнообразие национальных кухонь. Здесь к рабочим относятся не так плохо, как на других стройплощадках. Один мужчина сказал мне: «Вот там Путин за стеной! Здесь нас не обманывают».

Дар, или авторитарная машина свободы

На пятом зарядьелогическом семинаре географа Ольгу Вендину спросили, может ли вообще демократическая программа развития города реализовываться авторитарными средствами. Она ответила утвердительно: «Здесь создана искусственная среда, которая освобождает. А когда такое пространство свободы возникает рядом с сакральными пространствами власти и закрытости, это означает только одно — десакрализацию власти». Этот механизм функционирует, по мнению Вендиной, «в духе социальной инженерии, когда с помощью организации пространства... можно формировать поведение людей, формировать их представления».

С точки зрения Вендиной, парк «Зарядье» буквально является архитектурным инструментом для проектирования свободы людей. Это более или менее полно характеризует подход КБ «Стрелка» к общественному пространству, сформулированный его главным идеологом Григорием Ревзиным, который на том же семинаре назвал «Стрелку» «генштабом колониальных войск, который в настоящий момент завоевывает Россию», а себя — «Гейббельсом <...> идеологом этого процесса колониального». Это кажущееся напряжение между вертикальными и горизонтальными политическими и архитектурными способами организации подчеркивается еще больше в одновременно ироничном и искреннем высказывании: «Конечно, [программа «Моя улица»] сделана абсолютно авторитарным способом и с неверием в какую-то низовую активность граждан», — признает Ревзин. Но он верит, что «этот западный демократический образ» будет постепенно обживаться.

«Зарядье» в официальных заявлениях и СМИ характеризуется как дар: щедрость государя по отношению к благодарным подданным (или, как в случае печально известного воровства

⁴ По словам Владимира Паперного, произнесенным в личной беседе.

растений в первые дни открытия «Зарядья», *неблагодарным*). Социальные антропологи, начиная с Марселя Мосса, описывают дар как нечто, что сразу же погружает получателя в крайне неравные властные отношения с дарящим; но, с другой стороны, он имеет потенциал для создания далеко идущего единства, которого лишены общества, основанные на коммерческом товарообмене. Сама идея общественного пространства, особенно в контексте такого города, как Москва, наполнена логикой именно этого определения дара.

Легко было забыть о публичности как идеологической составляющей «Зарядья» в первые месяцы работы парка, когда он был окружен высоким забором и туда можно было попасть только после прохождения через рамки металлодетектора, после обыска вооруженными сотрудниками Росгвардии. Потом, довольно неожиданно, забор исчез, и декларируемая «Зарядьем» открытая публичность воплотилась в жизнь. Но парк «Зарядье» — весьма странный вид публичного пространства: структура его собственности и аренды, его политэкономический фундамент крайне размыты и труднораспутываемы. Право аренды и управления различными частями этого пространства постоянно переходит от государства (в виде различных государственных, муниципальных или правительственных органов) к более или менее сомнительным частным операторам, владельцам, подрядчикам и субподрядчикам, и обратно.

Парк «Зарядье» многогранен. Это парк, но и не настоящий парк: сложно возведенная структура с растениями на крышах, огромная подземная автопарковка, не говоря уже о мифическом комплексе таинственных ядерных бункеров. Это дар, но также и товар. Это общественное пространство, но также и личное. Это «дикая» зона-экспромт, свободная, но также контролируемая, охраняемая и срежиссированная территория только для хороших манер и послушных граждан. Это парк для Москвы, но и парк России (даже больше: всего бывшего Советского Союза, Евразии, Америки и космоса). Это пространство ностальгии по былому, интенсификации настоящего и фантомов будущего.

Заключение. Не совсем органическая империя цветущей сложности

Историк культуры Мария Энгстрем ссылается на неоконсервативного философа Александра Секацкого, по мнению которого России нужна новая «национальная идея»: «более соблазнительная, яркая и эстетически притягательная, чем скромное обаяние шопинга». Иными словами, Секацкий предлагает превратить Россию в «органическую империю», основанную, подчеркивает Энгстрем, на современном прочтении понятия Леонтьева о «цветущей сложности».

«Манежка» была местом предыдущей «гнилой» постмодернистской эпохи, когда всем управляло «обаяние шопинга». Энгстрем утверждает, что естественная империя, исповедуемая консервативным авангардом, решительно не является постмодернистской, но воплощением определенного типа постсоветского *метамодернизма*, ностальгирующего по атрибутам высокого модерна: достоверности, централизации, монументальности и героизму.

Разве не «Зарядье» — и вся эпоха «не только, но и» — именно то, чего хотят консервативные авангардисты: органическая империя цветущей сложности? Зеленое и цветущее место для гармоничного (но жестко иерархического) сосуществования людей (и растений) в общем дикурибанском оркестре? Именно такое полуобвинение высказал Сергей Медведев на пятом семинаре по зарядьелогии: парк является дугинским инструментом, который «конструирует постимперскую евразийскую идентичность».

Однако сами консерваторы не согласны. На шестом семинаре основатель «Архнадзора» Рустам Рахматуллин назвал парк «Зарядье» примером архитектурного «ячества», «догоняющего западничества, превращающего город в природу, дезурбанизирующего исторические структуры, вмещающегося в диалоги». Эту позицию поддержал другой докладчик, театральный режиссер Эдуард Бояков, который в настоящее время разрабатывает вместе с архитектором Никитой Асадовым (сыном Александра Асадова, московского архитектора, занимавшегося оттачиванием и реализацией дизайнерских решений Диллера, Скофидио и Ренфро) концепцию парка Коктебель, своего рода крымского анти-«Зарядья». По словам Боякова, «Зарядье» — «это действительно западный подход, в плохом смысле этого слова, — подход “яческий”, подход, нарушающий правила города, правила среды».

«Зарядье», таким образом, почти, но *не совсем* «органическая империя цветущей сложности». Сакральный центр собянинской Москвы — этот (как говорит Кальгаев) «не только путинский подарок, но и американский проект», не только город-дар, но и товар, произведение

не только Беляева-Гинтовта, но и Жилыева, — пытается охватить собой противоречий больше, чем может вместить, чем может приемлемо контролировать или радовать. С точки зрения Бояковых и Секацких, «Зарядье» — повторяя слова Маши Энгстрем, произнесенные в личной беседе, — «органическая империя времен Упадка».

Источники

- Зубаревич Н. (2017) Чем Москва Собянина отличается от Москвы Лужкова // Ведомости. Режим доступа: <https://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2017/10/27/739584-moskva-luzhkova-sobyantina> (дата обращения: 20.08.2018).
- Монастырский А. ВДНХ — столица мира. Шизоанализ. Режим доступа: <http://conceptualism.letov.ru/Andrey-Monastyrsky-VDNH.html> (дата обращения: 20.08.2018).
- Паперный В. (1996) Культура Два. М.: Новое литературное обозрение.
- Engström M. (2018) Daughterland: Contemporary Russian Messianism and Conservative Visuality // *Russia: Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist* / L. Johnson, A. Erofeev (eds). L.: Routledge.
- Medvedev S. (1997) A General Theory of Russian Space: A Gay Science and a Rigorous Science // *Alternatives: Global, Local, Political*. Vol. 22. No. 4. P. 523–553.
- Venturi R. (1966) *Complexity and Contradiction in Architecture*. N. Y.: Museum of Modern Art.

MICHAŁ MURAWSKI

ZARYADYLOGY

Michał Murawski, PhD in Anthropology, Leverhulme Trust Early Career Fellow, Assistant Professor, School of Slavonic and East European Studies, University College London, UK; Research Fellow, Vysokovsky Graduate School of Urbanism, HSE (2017–2018), Russian Federation; Gower Street, London WC1E 6BT, UK.

Email: m.murawski@ucl.ac.uk

Abstract

This paper is written in lieu of an introduction to the political-aesthetics of Zaryadye Park, a \$300 million, Kremlin-abutting prestige project, designed by the architects of Manhattan's High Line on the ruins of the gargantuan Brezhnev-era Hotel Rossiya; which opened with fanfare by Vladimir Putin in September 2017. Zaryadye Park is the flagship of the Sobyenin Mayorality's ongoing campaign to erase the troublesome legacies of the Soviet era and the 'wild capitalist' Luzhkov Mayorality (1991–2010) from its urban fabric. But Zaryadye – nicknamed 'Putin's Paradise' – is also a prime exemplar, critics say, of the manner in which Moscow's makeover has more to do with performance than reality: a cosmetic retouching of the city's surface (and center), rather than a substantive repair of its dilapidated social and infrastructural fabric (and peripheries).

The relationship between performance and substance, simulation and reality, superstructure and infrastructure, state and art, in and around 'Putin's Paradise' is discussed. How the continuities and ruptures – economic, political, aesthetic – between socialism and post-socialism, between the Luzhkov and Sobyenin eras, are performed, implemented and revealed there.

This paper was written towards the end of twelve months of fieldwork, carried out in collaboration with students at Moscow's Vysokovsky Graduate School of Urbanism. We explore Zaryadye's infrastructure and superstructure, performances and realities, through numerous prisms, among these: foundation myths, gift logic, bricolages of nested tendering processes, patriotic spectacles, soundscape controversies, competing authorship claims, clashing cults of (non-)personality. Furthermore, in an 'ethnographic conceptualist' vein, we consciously use performance and spectacle as a research method and output – our research fed directly into the substance of "Portal Zaryadye", an exhibition, curated by the author and Daria Kravchuk, held at the Schusev State Museum of Architecture 25th July – 12th August 2018.

Key words: urbanism; architecture; ecology; post-socialism; Moscow; postcolonialism; politics; Zaryadye

References

- Engström M. (2018) Daughterland: Contemporary Russian Messianism and Conservative Visuality. *Russia: Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist* / L. Johnson, A. Erofeev. London: Routledge.
- Medvedev S. (1997) A General Theory of Russian Space: A Gay Science and a Rigorous Science. *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 22, no 4, pp. 523–53.
- Monastyrsky A. VDNH – stolica mira. Shizoanaliz. [VDNH is the world capital. Schizoanalysis]. Available at: <http://conceptualism.letov.ru/Andrey-Monastyrsky-VDNH.html> (accessed 20.08.2018).
- Papernyj V. (2016) Kul'tura Dva. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Venturi R. (1966) *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art.
- Zubarevich N. (2017) Chem Moskva Sobyanina otlichaetsya ot Moskvyy Luzhkova [What's the difference between Sobyenin's and Luzhkov's Moscows]. *Vedomosti*. Available at: <https://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2017/10/27/739584-moskva-luzhkova-sobyanina> (accessed 20.08.2018).

М.А. ЧУБУКОВА

«САРКОФАГ ГОСТИНИЦЫ “РОССИЯ”»:

К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ ГОРОЖАНАМИ ПРОСТРАНСТВА «ЗАРЯДЬЯ»

Urban Studies and Practices Vol.2 #4, 2017, 78-84

<https://doi.org/10.17323/usp24201778-84>

Чубукова Маргарита Андреевна, магистр градостроительства (ВШУ имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ), магистр антропологии (ЕУСПб), независимый исследователь; Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20;

E-mail: mchubukova@gmail.com

В эссе, посвященном парку «Зарядье», который был открыт осенью 2017 г., зафиксирован ряд наблюдений, сделанных в ходе работы одной из исследовательских групп, участвовавших в антропологическом семинаре Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ «Московские метаморфозы?». Просуммированные высказывания экспертов и неискушенных горожан о новом столичном общественном пространстве позволяют сделать предварительные выводы о типологии и накапливаемой символической ценности «главного парка страны».

Ключевые слова: парк «Зарядье»; программирование пространства; восприятие пространства; городская антропология

Осенью 2017 г. завершилась реализация значимого для Москвы урбанистического проекта: в День города открылся парк «Зарядье», задуманный еще в начале 2010-х. Новое общественное пространство, созданное «с нуля» в самом центре столицы и выполненное «по мировым стандартам», сегодня претендует на роль национального символа.

Теперь, когда строительные работы в основном позади (на момент написания этого текста в первой половине 2018 г. все еще не открыто здание Московской филармонии), жизнь нового «Зарядья» только начинается. Вольно или невольно инициаторы проекта, его идейные вдохновители, спонсоры, сотрудники местной дирекции и посетители продолжают задавать *вопрос о типологической принадлежности созданного пространства*, пытаются объяснить себе его *место в городской топографии и ценность для города*.

На вышеперечисленных неоднозначных моментах, связанных с определением статуса пространства и его восприятием горожанами, в каждом из разделов своего эссе так или иначе стараюсь сконцентрироваться и я. Вынесенная в заголовок яркая цитата об образе и назначении паркового пространства — «саркофаг гостиницы “Россия”» — раскрывает лишь одну из его многочисленных ипостасей. Подробнее я прокомментирую ее позже, дополнив ряд и другими примерами функционального и смыслового назначения пространства «Зарядья».

В этом тексте я опираюсь на наблюдения, сделанные во время работы антропологического семинара «Московские метаморфозы?»¹, проходившего в Высшей школе урбанистики НИУ ВШЭ в 2017/2018 учебном году. Используемые источники — экспертные и персональные высказывания, озвученные в средствах массовой коммуникации и во время «зарядьелогических» круглых столов, а также интервью и опросы, проведенные в самом парке в период с ноября 2017 по апрель 2018 г. Надо отметить, что эта работа представляет собой не исчерпывающее описание социального и физического пространства «Зарядья», но намечает возможные исследовательские траектории и призвана способствовать постановке более узких проблемных вопросов.

¹ Для удобства описания самого рекреационного пространства разговор об исследовании «Зарядья» социальный антрополог Михал Муравски, куратор семинара, предлагает вынести в отдельную «микродисциплину» — Зарядьелогию [Муравски, 2018]. Это эссе продолжает серию тематических аналитических публикаций, инициированную М.Муравски.

«Зарядье» — «парк», а не исторический район

Зарядье как локус уже было неоднократно описано и проанализировано представителями из разных областей: историками и археологами (к примеру, последние популярные, а не узкоспециальные публикации можно найти в тематическом номере журнала, издаваемого Департаментом культурного наследия города Москвы [*Московское наследие*, 2017]), краеведами и картографами (см. дипломный проект выпускника МИИГАиКа 2011 г., картографа Александра Иванова, создавшего 3d-модель «исчезнувшего» Зарядья [*Ivanov 2011*]), социальными исследователями (например, [*Куприянов, Садовникова, 2009*]). Авторы из перечисленных сфер, изучая Зарядье, всегда хотя бы отчасти занимались ретроспективным анализом, это связано с тем, что вплоть до недавнего времени за топонимом скрывалось только название существовавшего здесь района. Сегодня все большее число горожан и гостей Москвы, произнося слово «Зарядье», подразумевают именно парк, а не исторический район. Высокая популярность нового столичного рекреационного пространства «перекрывает» исконное значение и, как можно судить, начинает доминировать в массовом восприятии. Одна из информанток поделилась своим наблюдением:

Я, кстати, поняла, что многие вообще не знают, что это за слово — «Зарядье». Один человек, который за границей живет... Она говорит: «А хуже слова нельзя было для названия парка выбрать? Что оно такое агрессивное? З-Р-Д... Просто кошмар». Я поняла, что люди, которые вне контекста, которые не понимают, что в Москве был такой район, историческое место... Для них это просто катастрофа.

— Женщина, 32 года

Знакомство с современным «Зарядьем» может провоцировать вопросы в том числе и этимологического свойства, что возвращает месту первоначальный смысл («с XVI века находилось за рядами <торговых> лавок, тянувшихся по нынешней Москворецкой улице от улицы Варварки до Москворецкого моста» — цит. по [*Сытин, 2008*]). История района остается за рамками этого текста, в то время как в центре внимания оказывается современность, то есть жизнь самого парка.

Парк ли «Зарядье»?

Строго говоря, словосочетание *парк «Зарядье»* уже вошло в широкое употребление, но при должной степени остранения правомерность подобной типологизации пространства может вызывать вопросы. Эксперты из профессиональных областей, связанных с градостроительством и культурологией, полемизируют на эту тему.

Архитектор и урбанист Андрей Иванов замечает, что «Зарядье» — «это вовсе не “парк культуры”, но маркировка привычным словом связывает, по словам Елены Трубиной, «незнакомый опыт со знакомым» и придает этому новому знаковому объекту один из важнейших атрибутов места — поименованность, встроенность в городской язык» (цит. по [*Иванов, 2017*]). Из этого высказывания следует, что парком «Зарядье» должно было стать не по своему образу, а по функциональному подобию. К сожалению, дальше автор не развивает свой тезис, но можно предположить, что улавливаемое несоответствие «Зарядья» «парку культуры» видится в расхождении организации режимов функционирования пространств. «Зарядье» — не классический постсоциалистический московский парк, а, по определению Г. Ревзина, — «современный парк», основа которого — «игра с оппозициями искусственное — естественное и реальное — виртуальное, и на этом там все выстроено» (цит. по [*Ревзин, 2017*]).

То, что было «игрой» в широком смысле слова для самих многочисленных авторов и реализаторов² проекта на уровне программирования и проектирования пространства, впослед-

2 Как известно, по заказу правительства Москвы пространство было запрограммировано консалтинговой фирмой КБ «Стрелка» (результат этой работы — техническое задание для международного конкурса), а затем спроектировано и реализовано консорциумом Diller Scofidio+Renfro, Hargreaves Jones и Citymakers, при участии российских архитектурных, ландшафтных и строительных бюро — соавторов и адаптеров зарубежных проектов, в том числе — ТПО «Резерв», ландшафтной компании ARTEZA, МАХПИ имени ак. Полянского, ГБС имени Н.В. Цицина, Мосинжпроекта и др.

ствии превратилось в неоднозначный «аттракцион»³ для посетителей. Если обобщить многочисленные высказывания, то можно заметить, что, несмотря на многоплановость и сложность «Зарядья» как объекта, наиболее часто в нарративах об этом пространстве повторяются два мотива. Один из них связан с его нарочитой «современностью», а второй с тем, что можно определить как «воплощение национального характера»⁴.

«Современное» общественное пространство

Воплощенная «новизна» как программная черта была закреплена еще в техническом задании на проектирование парка, составленном в эпоху «капковских» перемен⁵. В силу объективных причин четко задокументированного представления о том, что считать «современным», существовать не может, однако, судя по откликам посетителей, инициаторам и исполнителям проекта удалось разрушить шаблонной образ постсоветского парка.

Во многом ориентиром стали «зарубежные практики». Авторы конкурсного брифа восстановили мировой контекст, в который должен был вписаться новый парк⁶, обозначив ряд примеров, сопоставимых по значимости и/или по площади: Центральный парк Нью-Йорка, лондонский Гайд-парк, сингапурские Сады у залива (Gardens by the Bay), барселонский Парк Гуэля, Миллениум-парк в Чикаго, из российских — Парк Горького. В то же время не только содержание технического задания, но и международная экспертиза участников проекта оказала свой эффект.

В результате наблюдаемая палитра эмоций, испытываемых сегодня посетителями, достаточно широка: от очарованности и восторга до неприязни. Так или иначе, считывание «нерусского», синонимичного «современному», происходит моментально, в связи с этим горожане начинают размышлять о стилевом колониализме и современном «западничестве».

В случае с горожанами-обывателями механизм социального программирования часто действует безотказно: положительные эмоции, как и было задумано, конвертируются в гордость за столицу. Хвалебные высказывания профессионалов в основном составлены в жанре апологии.

Критическая оценка действительности чаще присуща искушенным посетителям. Возвращаясь к размышлениям о «современном», можно привести в пример реплику Никиты Асадова, указывающую на некоторую абсурдность сложившейся ситуации (Зарядьелогический круглый стол № 6 «Эстетика, ландшафт, ощущение», 16 декабря 2017 г.):

Чувствуется, что это западная архитектура, чувствуется, что она вторична. Причем даже на момент возникновения проекта — это не хорошо и не плохо, ну, как некая данность. На мой взгляд, сейчас уже... даже чуть-чуть неприлично делать такие проекты: излишне в какой-то степени дорогие, слишком фигуративные... бионическая архитектура все-таки уже лет пять как непопулярна.

В подобной интерпретации событий погоня за «неродным», «современным» и «модным» не оправдала себя: архитектура парка будто бы успела устареть еще до его открытия; впрочем, «ландшафтной» части это замечание не касается.

3 В определенном смысле можно провести параллель между открытием парка «Зарядье» и открытием реконструированного музея-заповедника «Царицыно». О переформатировании социокультурного ландшафта и «аттракционности» массовой культуры в постсоветской, «лужковской» Москве см. рассуждения Н. Самутиной и Б. Степанова на примере Царицыно [Самутина, Степанов, 2014, с. 10].

4 Ср. с исходным текстом «Приглашения к участию» в конкурсе: «Конкурсный проект должен усилить идентичность территории с учетом ее значимости для города и страны. <...> Это будет главный парк Москвы и России. Это должно быть прибрежное общественное пространство мирового класса с индивидуальным характером. Необходимо создать ландшафтные темы, уникальные именно для этого участка. При этом проект Парка должен содержать предварительные элементы брендинга и идентифицироваться с Россией, избегая прямых ассоциаций» (цит. по [Парк «Зарядье», 2013], курсив мой. — М. Ч.).

5 Стоит помнить, что на этой же волне, также не без участия «Стрелки», происходила «перезагрузка» и Парка культуры и отдыха им. Горького; начала развиваться и популяризироваться практика благоустройства общественных пространств Москвы.

6 И формально вписался: парк стал победителем международного конкурса архитектурного портала ArchDaily — “Building of the year’18” в номинации “Public Architecture” [Zaryadye Park, 2017].

Иной пласт критики лежит в области идеологии постдевелопмента [Bawtree, 1997]. О нарушении «генетической» логики пространства и «перечеркивании» прошлого говорят градозащитники, в частности, один из лидеров движения «Архнадзор» Рустам Рахматуллин (Зарядьелогический круглый стол № 6 «Эстетика, ландшафт, ощущение», 16 декабря 2017 г.):

Это <реализованный проект> — неверие в то, что у Москвы есть замысел, что у Москвы... Что над Москвой надстоит какая-то проформа, и, наоборот, убежденность в том, что человек здесь абсолютно свободен. Если угодно, это петербургская форма творчества, архитектурного творчества на чистом листе, на белом листе или опять-таки на том же самом болоте. То есть здесь утвердился вот этот тип «ячества», противоположность которому — это средневековый принцип «грешного аза».

Сама по себе риторика Рахматуллина о городской метафизике и ее игнорировании современным градостроительным режимом не нова [Рахматуллин, 2008], имеет широкую огласку и поддержку. Но в случае «Зарядья» особенно интересна тем, что использовалась командой соавторов конкурсного проекта, бюро “Citymakers”, на уровне его «легализации» как аргумент в пользу реализации парка не «вопреки», а «благодаря». Предполагалось, что работа по формированию сообщества «Друзей “Зарядья”» (см. [Друзья Зарядья]), заблаговременно начатая “Citymakers” еще в 2012 г., превратится в начинание, аналогичное по содержанию деятельности “Friends of the High Line” («Друзья Хай-Лайна» — низовая некоммерческая инициатива). На сайте провозглашенного сообщества «Друзей “Зарядья”» озвучены претензии к конкурсному проекту, в том числе и «архнадзорские». Однако в силу того, что воспроизводятся они именно под заголовком «Друзья “Зарядья”» и сопровождаются комментариями об устойчивом развитии при участии горожан, проект должен восприниматься как приемлемый для города.

Таким образом, можно заметить, что отчасти «новаторство» проекта лежит и в плоскости управления его реализацией. Отлаженная коммуникация⁷, в том числе с горожанами, считается хорошим тоном современных городских градостроительных инициатив и, вероятно, залогом лояльности по отношению к городской власти.

«Национальный» ландшафт «Зарядья»

Нервом нарративов о «Зарядье» часто становятся рассуждения о созданном ландшафте. В ходе обсуждения безобидного вопроса о тематическом зонировании пространства посетители и создатели парка очень легко переходят в плоскость политических высказываний. Так, обсуждая с коллегой реализованный проект, я стала адресатом довольно емкой ремарки, дающей представление о современном московском градостроительстве:

Ты же знаешь, что в «Зарядье» нет ни зоны болот, ни тундры? <Это еще почему? Разве нет?> Проверь, нет. Ну, чтобы ни с Болотной, ни с мэром⁸ ассоциаций не было...

— Мужчина, 34 года

Подобная очевидная, но нетривиальная реплика об отсутствии⁹ некоторых зон, запланированных консорциумом *Diller Scofidio* и *Renfro* (см. [Фролова, 2017]), свидетельствует о том, что

7 Задачи, которые преследовали фасилитаторы диалога «друзей»:

«Мы хотим помочь всем сторонам услышать друг друга и найти решения, которые позволят создать в “Зарядье” качественно новую городскую среду, открытую для всех.

Мы хотим, чтобы концепция, выигравшая в конкурсе, была реализована максимально полно и в ходе детализации сохранила все свои особенности и качественные характеристики.

Наше сообщество не является юридическим лицом, не выдает членских удостоверений и не обещает привилегированных прав. Но оно гарантирует, что все мнения будут опубликованы, а предложения донесены до тех, кто принимает решения» [Друзья Зарядья].

8 Речь идет, во-первых, о массовом гражданском протесте 2012 г., проходившем на Болотной площади, а во-вторых — присутствует указание на происхождение нынешнего мэра Москвы — не вполне политкорректное, но популярное среди горожан.

9 Действительно, в навигационном разделе красочного буклета или в соответствующем разделе на официальном сайте парка перечислены следующие зоны: Северные ландшафты, Хвойный лес, Прибрежный лес, Луг, Березовая роща, Степи, Смешанный лес.

сегодня в сложившихся социально-политических условиях реализация проектов городского (или даже странового) масштаба происходит не без использования политтехнологических механизмов.

Кроме уже обозначенной выше команды, в запуске «Зарядья» приняли участие и продолжают участвовать в его жизни Департамент культуры города Москвы, Департамент информационных технологий города Москвы, Правительство Москвы по вопросам жилищно-коммунального хозяйства и благоустройства, Объединенная дирекция «Мосгорпарк», Комплекс градостроительной политики и строительства города Москвы, Комитет по архитектуре и градостроительству города Москвы, СК «Мосинжстрой», Музейное объединение «Музей Москвы» и другие организации. Это многообразие агентов прямо указывает на коллективную ответственность за итоговый результат¹⁰ или — ситуативно — на ее отсутствие. Действительно: однозначно определить авторство имиджевой инициативы невозможно. Однако при этом главная цель достигнута: каждый посетитель понимает, что парк олицетворяет природное и климатическое многообразие России.

Антрополог Сергей Штырков, изучая устойчивые черты русского пейзажа в массовой культуре, предлагает использовать понятие «пейзажный национализм». Его исследователь определяет как «практики дискурсивного и визуального выражения особой связи между человеком как представителем нации или этнической группы и определенным культурно канонизированным ландшафтом. При этом часто последний воспринимается в качестве естественной и изначальной, но утраченной в силу обстоятельств, понимаемых как нарушающие нормальное течение дел (модернизация, миграция), среды обитания этнической группы, и в таких случаях мы имеем дело с сентиментальным пейзажным национализмом» [Штырков, 2016]. Это понятие и вкладываемый в него смысл неплохо соотносятся с содержанием всего проекта «Зарядье».

Как можно заметить, национальные черты в «Зарядье» утверждаются и на визуальном уровне, и дискурсивно. Помимо Кремля на фоне «русских» берез здесь можно увидеть «церквушку над тихой рекой» — храм Зачатия Анны Праведной, что в углу, костюмированное представление с «нашими» боярами в День народного единства и многое другое. Восстанавливая подобную пейзажную идиллию, создатели парка преодолевают мотив тоски по воображаемому исконному прошлому, и вышеупомянутая проблема «нарушения нормального течения дел» становится менее актуальной.

Примечательно, что получившийся ландшафт не имеет зримой преемственности с предыдущей советской эпохой, память о гостинице «Россия» уже почти похоронена, и новое значение пространства как парка доминирует. В этом смысле неслучайным оказывается то, что для описания современного «Зарядья» один из моих собеседников в ходе интервью выбирает выражение «саркофаг гостиницы “Россия”», мотивируя резонность сноса «первой среди равных» тем, что «она устарела». Между тем, вероятно, во многом благодаря центральному местоположению это пространство, как и четыре десятилетия назад, привлекает иностранцев и россиян, радуя и удивляя их, а свое политическое значение вновь усиливает за счет проведения статусных международных мероприятий.

Новое общественное пространство, быстро ставшее популярным в основном среди туристов, с легкостью присвоило себе исторический топоним Зарядье. Зеленая рекреационная зона «нового» типа, площадки для официальных мероприятий и городских празднеств имеют не рядовое значение в топографии города, что, очевидно, обусловлено градостроительным контекстом. Сказывается близость к Кремлю: несмотря на существующую точку зрения о том, что «генетический код» пространства утерян, его «центральное» значение выходит на первый план. В том числе это происходит и благодаря социальному программированию территории. Новаторство масштабного проекта должен определять и способ его реализации: нельзя отрицать, что была предпринята попытка сформировать образ прецедента создания парка с учетом мнения горожан — в духе демократии и с интенцией пробуждать гражданскую сознательность.

¹⁰ О столкновении ожиданий горожан, обещаний, которые дает государство в лице градостроителей и менеджера состава города, и реальных последствиях см. в предисловии к сборнику Симоны Абрам и Гисы Вешкальных «Туманные обещания» [Abram, Weszkalnys, 2013].

Однозначного понимания, восприятия и безоговорочной оценки парка посетителями на данный момент нет и в широком кругу не может быть в силу того, что в нем представлен целый спектр задумок заказчиков, проектировщиков и исполнителей проекта. Сделанные наблюдения показывают, что в реализованном проекте в той или иной мере воплотилось, во-первых, представление о мировых стандартах «современных» проектов, а во-вторых, черты «национального» ландшафта. «Зарядье», преодолевшее устойчивые постсоветские схемы развития, продолжает формироваться на стыке «международного» и «российского» и рождает специфический дискурс, в котором можно заметить столкновение на ценностном уровне. Тем не менее об открытом противостоянии речь не идет.

Осмысление пространства как культурного феномена — нетривиальная задача, требующая конкретизации. Парк «Зарядье» — источник богатого этнографического материала, описание различных аспектов которого способно показать, как сегодня происходит трансформация современной Москвы.

Источники

- Друзья Зарядья. Режим доступа: <http://www.zaryadye.org/> (дата обращения: 29.06.2017).
- Иванов А. (2017) Место З. // Архи.ру. Режим доступа: https://archi.ru/russia/77008/mesto-z#_ftnref2 (дата обращения: 23.05.2017).
- Зарядьелогический круглый стол № 6 «Эстетика, ландшафт, ощущение». 16 декабря 2017 г. // Официальный сайт Михала Муравски. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/17-12-2017_zaryadye_6b_2301.pdf (дата обращения: 06.07.2017).
- Куприянов П.С., Садовникова Л. В. (2009) Место памяти в памяти местных: культурные смыслы городского пространства (по материалам интервью жителей московского Зарядья) // Антропологический форум. № 11. С. 370–407.
- Московское наследие (2017) № 3 (51).
- Муравски М. (2018) Зарядьелогия // Диалог искусств. № 2. С. 48–53.
- Парк «Зарядье»: Приглашение к участию (2013) Международный конкурс на ландшафтно-архитектурную концепцию парка «Зарядье». Приглашение к участию. Ч. 1. 22 апреля 2013. Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».
- Рахматуллин Р. (2008) Две Москвы, или метафизика столицы. М.: АСТ.
- Ревзин Г. (2017) Григорий Ревзин о парке «Зарядье» // Архсовет. Режим доступа: <http://archsovet.msk.ru/article/ot-pervogo-lica/grigoriy-revzin-o-parke-zaryad-e> (дата обращения: 24.05.2017).
- Самутина Н., Степанов Б. (2014) О значении аттракционов и о нашей истории // Царицыно: аттракцион с историей. М.: Новое литературное обозрение. С. 9–18.
- Сытин П. (2008) Зарядье // Из истории московских улиц. М.: АСТ. С. 88.
- Фролова Н. (2017) Чарльз Ренфро: «Мы хотели создать парк, где одновременно можно находиться на природе и заново открыть для себя Москву» // Архи.ру. Режим доступа: <https://archi.ru/russia/74671/charlz-renfro-my-khoteli-sozdat-park-gde-odnovremenno-mozhno-nakhoditsya-na-prirode-i-zanovo-otkryt-dlya-sebya-moskvu> (дата обращения: 01.04.2018).
- Штырков С. (2016) «Церквушка над тихой рекой»: русское классическое искусство и советский пейзажный патриотизм // Этнографическое обозрение. 2016. № 6. С. 44–57.
- Abram S., Weszkalnys G. (2013) An Introduction // Elusive promises: planning in the contemporary world. Vol. 11. Berghahn Books. P. 1–33.
- Ivanov A. (2011) Повторение лекции-экскурсии по Зарядью! // Блог Александра Иванова в livejournal.com. Режим доступа: <https://alex-i1.livejournal.com/79214.html> (дата обращения: 23.05.2017).
- Bawtree V. (1997) The post-development reader / M. Rahnema (ed.). L.: Zed Books.
- Zaryadye Park (2017) / Zaryadye Park / Diller Scofidio + Renfro // ArchDaily.com. Режим доступа: <https://www.archdaily.com/883201/zaryadye-park-diller-scofidio-plus-renfro> (дата обращения: 23.05.2017).

MARGARITA CHUBUKOVA

“THE SARCOPHAGUS OF HOTEL ROSSIYA”: CITIZENS’ PERCEPTIONS OF ZARYADYE PARK

Margarita Chubukova, MA in Urban Planning, MA in Anthropology, independent researcher; 20 Myasnitskaya Street, Moscow, 101000, Russian Federation.

E-mail: mchubukova@gmail.ru

Abstract

This essay, about the newly-opened Zaryadye Park, traces how “the main park of the country” appropriates its spatial typology and accumulates its symbolic value. The outcomes presented were discussed during the anthropological workshop “Moscow Metamorphoses”, conducted at the Graduate School of Urbanism, NRU HSE, and is based on the arguments of experts and citizens.

Key words: Zaryadye park; programming of public space; space perception; urban anthropology

References

- Abram S., Weszkalnys G. (2013). An Introduction. *Elusive promises: planning in the contemporary world*. Vol. 11. Berg-hahn Books, pp. 1–33.
- Ivanov A. (2011) Povtoreniye lektsiy-ekskursii po Zaryad'yu! [A repetition of the lecture-excursion to Zaryadye!]. *Lichnyy blog Aleksandra Ivanova v livejournal.com* [Alexander Ivanov's personal blog in livejournal.com]. Available at: <https://alex-i1.livejournal.com/79214.html> (accessed 23.05.2017).
- Bawtree V. (1997) *The post-development reader* / M. Rahnama (ed.). London: Zed Books.
- Kupriyanov P., Sadovnikova L. (2009) Mesto pamyati v pamyati mestnykh: kul'turnyye smysly gorodskogo prostranstva (po materialam interv'yuu zHITELEY moskovskogo Zaryad'ya) [Memory Locus in the Memory of the Locals: Cultural Meanings of the Urban Space (Based on Interviews with Moscow Zaryadye Inhabitants)]. *Anthropological Forum*, no 11, pp. 370–407. (In Russian)
- Moskovskoye naslediyе (2017) [Moscow heritage], vol. 3 (51). (In Russian)
- Murawski M. (2018) Zaryadyeologia [Zaryadeology]. *Dialogue of Arts*, no 2, pp. 48–53. (In Russian)
- Rakhmatillin R. (2008) Dve Moskvy, ili metafizika stolitsy. Moscow: AST. (In Russian)
- Samutina N., Stepanov B. (2014) O znachenii attraktsionov i o nashey istorii [On the meaning of attractions and on our history]. *Tsaritsyno: attraktsion s istoriyey* [Tsaritsyno: Attractions with History]. M.: New Literary Observer, pp. 9–18. (In Russian)
- Shtyrkov S. (2006) “Tserkvushka nad tikhoy rekoi”: russkoe klassicheskoye iskusstvo i sovetskii peizazhnyi patriotizm [“A Church over a Quiet River”: The Russian Classical Art and the Soviet Landscape Patriotism]. *Etnograficheskoye obozrenie*, no 6, pp. 44–57. (In Russian)
- Sytin P. (2008) Zaryadye. *Iz istorii Moskovskikh ulic* [From history Moscow streets]. (In Russian.) Moscow: AST, p. 88. (In Russian)

Д.В. ВОЛКОВА

МИФОЛОГИЯ «ЗАРЯДЬЯ»¹

Urban Studies and Practices Vol.2 #4, 2017, 85-92

<https://doi.org/10.17323/usp24201785-92>

Волкова Дарья Викторовна, магистрант Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ; Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 13, стр. 4.

E-mail: antigenius8@gmail.com

В статье описываются составляющие мифа о Новой России, представленного в парке «Зарядье». С помощью круглых столов, интервью, включенных наблюдений и анализа социальных сетей было выяснено, как парк описывает Россию с помощью несвязных исторических событий, фрагментов России и направленной в будущее бионической архитектуры. Такие контексты позволяют говорить о метамодернистских началах парка.

Ключевые слова: парк «Зарядье»; городское пространство; мифология пространства; Москва

Введение

Исторически район Зарядье ассоциировался с мрачным местом, где живут торговцы, скрываются преступники. Отношение к этому месту меняется в 1930-е годы, когда из центра Москвы, вернувшей столичные функции, начинает вытесняться жилая застройка; центр города превращается в единый комплекс административных зданий-монументов, что ставит перед этим местом новую задачу — репрезентировать образ страны. В этой логике предлагались и осуществлялись все последующие проекты, связанные с Зарядьем. В советское время на этом месте собирались возвести то второй дом Совнаркома², то еще одну сталинскую высотку³, на которую смотрел бы Дворец Советов и которая собирала бы на себя все остальные высотки, а в итоге была построена громадная гостиница «Россия». Зарядье своей центральностью и пустотой становится предназначенным для проектов, чья цель — донести какое-то важное сообщение, что-то обозначить, предстать особой логической связкой для окружающего пространства.

Современный парк поддерживает традицию этих проектов, с одной стороны, своей монументальностью, с другой стороны — репрезентацией образа России: ее ландшафтов, культуры, истории. Образ, транслируемый парком, неоднозначен: это и собирательный образ России, который открывается взору туристов, и одновременно парк будущего, сосредоточение передовых технологий, призванных вызывать восхищение. Образ России, представленный в Зарядье, можно рассматривать с точки зрения мифологичности. Согласно Р. Барту [Барт, 1989, с. 72–130], миф — это понятное изображение ситуаций, где содержание полностью определяется формой. Внутренние коннотации в мифе не имеют значения, содержание игнорируется ради внешней знаковости. Тот же феномен можно наблюдать в парке «Зарядье»: важный не только по своему местоположению, но и по своей предназначенности, парк так или иначе сосредоточен на главных темах, событиях, образах, которые рассказывают о Новой России как внутреннему, так и внешнему зрителю. По Р. Барту любой элемент может быть «носителем мифического слова», поскольку в разных ситуациях любой материал может быть произвольно наделен особым значением. Описание этих элементов (по Барту — означаемых и означающих,

¹ Текст написан на основе исследования, выполненного в проектной группе. Авторы исследования: Екатерина Третьякова, Глеб Ябчанка и Дарья Волкова.

² По проекту архитекторов Весниных. См., например: Проект Советская архитектура: <http://www.sovarch.ru/gallery/6-449>

³ По проекту архитектора Д.Н. Чечулина. См., например: Великанов А.Г. Творчество культуры // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 370.

совокупных знаков) и их отношений, способов комбинаций поможет объяснить образ России (структуру мифа), который представляет парк.

Целью данного исследования является описание образа России, который транслирует парк «Зарядье». Для этого были проведены круглые столы с экспертами, проанализирован текст аттракциона — «Машины времени» — и «Книги отзывов и предложений» парка «Зарядье». Также проведен анализ образа парка «Зарядье» в социальных сетях.

Смыслы парка

Парк настоящего будущего (*рис. 1*); подарок для жителей города⁴; парк, которого так не хватало в центре Москвы⁵; парк, каждый квадратный сантиметр которого должен удивлять⁶. Парк и его атрибуты представляют собой фрагментарную мозаику образов, которые призваны олицетворять Россию, причем как ее прошлое, так и настоящее и даже будущее. Парк «Зарядье», как и другие исторические монументальные проекты данной территории, задуман для того, чтобы поражать — своими технологиями (мост, экран, купол, камеры), цифрами (количество посетителей) и, главное, — своим разнообразием (разные ландшафты, виды русской кухни). Парк — это амбициозный международный проект, который должен вызывать отклик в душе жителей города и страны. При таком нагромождении смыслов и намерений парк представляет собой набор зачастую несвязанных между собой предметов, событий, отсылок к разным эпохам. Поэтому мифология парка «Зарядье» разрознена и не объясняется одной главной идеей, например, современной России, обращенной лицом к жителям. Можно выделить три больших смысловых «кита», на которых держится «Зарядье».

Российскость

Центральность — главный образующий элемент парка «Зарядье» в том виде, в каком этот парк получился. Зарядье до парка многим представляется пустырем, не имеющим особого значения и истории⁷. Все проекты, задумываемые на этой территории, так или иначе были монументальными и основательными. После сноса исторической застройки пустырь Зарядье задумывали преобразить в «дом, куда переедет Сталин вместе со всем аппаратом правительства, а под ним будет огромное газово-атомное убежище, где можно будет прятаться»⁸. Затем наступил черед проектов, которые должны были захватить опустошенное пространство целиком: гигантское здание Наркомата тяжелой промышленности, монументальный Второй дом Совнаркома. Эти проекты подразумевали, что вся площадь, освобожденная от старой застройки, будет подчинена одной цели: масштабное строение должно символизировать власть. То есть пространство района Зарядье и город кругом — это чистый лист, в центр которого следует поместить важный знак.

Именно центральность местоположения обуславливает не только монументальность масштаба, но и замысла. Место притяжения часто становится ареной для воплощения идей власти и скрадывает на себя городское пространство — как, например, произошло с выбором места для сталинской высотки в Варшаве [*Murawski, 2019*]. Поскольку парк «Зарядье» задуман не только для внутренней аудитории, он должен создать впечатление о всей стране: «Столица как бы принимает в себя страну и репрезентирует ее для всей страны»⁹.

4 Парк «Зарядье» — главный подарок Москве на юбилей. Режим доступа: <https://moscowchanges.ru/moscow/park-zaryade-glavnyj-podarok-moskve-na-yubilej/> (дата обращения: 15.08.2018).

5 Путин В.В.: «...в центре Москвы за предыдущие десятилетия практически уничтожены все парковые объекты» // Вести.ru. 2012. 20 января. Режим доступа: <https://www.vesti.ru/doc.html?id=692167&cid=7> (дата обращения: 15.08.2018).

6 Симакова Т. «Зарядье» — главный подарок Путина Москве // Афиша. Режим доступа: <https://www.the-village.ru/village/city/picture-story/282650-zaryadie-opened> (дата обращения: 15.08.2018).

7 Некоторые работники парка даже считают, что и раньше, «в древние времена», в Зарядье был парк, где «могли гулять бояре».

8 Куприянов П. Материалы круглого стола. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/zaryadology_4_transcript.pdf (дата обращения: 15.08.2018).

9 Вендина О. Материалы круглого стола. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/zaryadye5_transcript_final23jan.pdf (дата обращения: 15.08.2018).

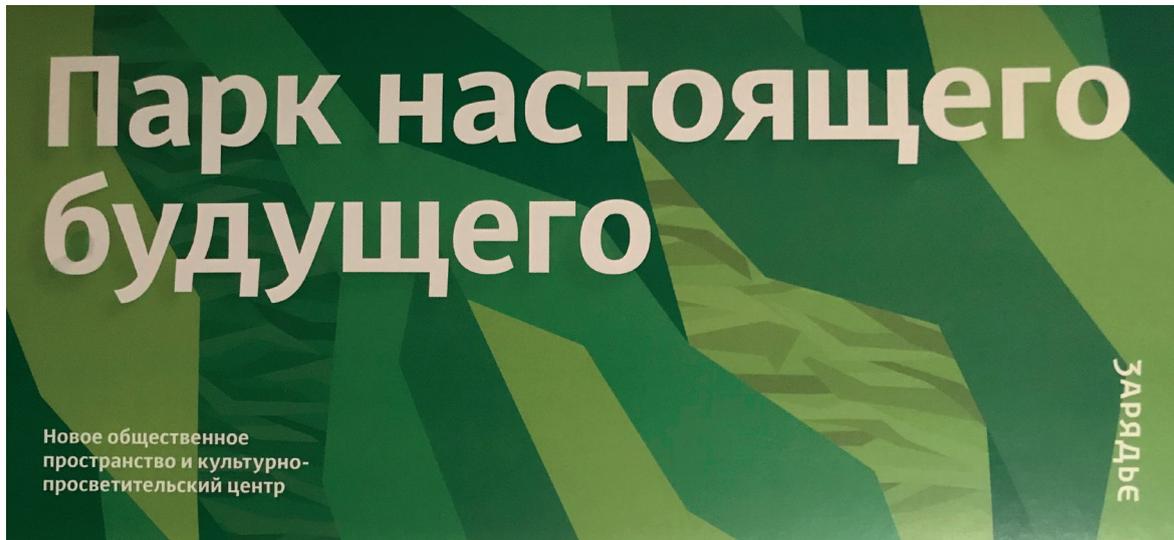


Фото © Дарья Волкова

Рис. 1. Русскоязычный лифлет парка «Зарядье»

Попытки отразить именно Россию в парке и то, что это место предназначено для всероссийского замысла, можно наблюдать и в открытом конкурсе на проект парка, который по новой российской традиции проводился перед профессиональным конкурсом. В конкурсе мог участвовать любой желающий — это далеко не первый случай в российской проектной практике, подобное происходило, например, с предложениями по перестройке недостроенной телевизионной башни в Екатеринбурге¹⁰. Поскольку такое предложение не имело технического задания, а условиями были лишь границы территории, «ни одно уважающее себя бюро не стало участвовать в этой профанации, зато талантливые граждане со всей страны понапридумывали такого безумия»¹¹. И в большинстве проектов, предложенных гражданами, так или иначе важность места обыгрывалась за счет представлений о том, что такое Россия и как эту идею России можно выразить в пространстве. Рассказывает Михаил Алексеевский: «Мой любимый проект — две аллеи крест-накрест, аллея Величия России и аллея Героев России. Русский крест. <...> Опять же, про это мало кто помнит, но в свое время этот парк должен был называться “Парк Россия”. В этом была некоторая логика. На этом месте была гостиница “Россия”, и как бы “Парк Россия” — достойный наследник гостиницы. С другой стороны, я думаю, что <...> все прекрасно понимают, что по определению ничего хорошего под названием “Парк Россия” спроектировать и построить нельзя. Только вот, действительно, Величие России и Слава России [показывает руками скрещенные аллеи]. Вот это хороший проект для такого парка»¹².

Близость к центральному смысловому ядру, Кремлю, обуславливает стремление представить пустое пространство Зарядья как монументальное и российское. Центральность присутствует как в прошлых проектах, предназначенных для этого места, так и в проектах парка. В мифе Зарядья расположение и связь с Россией — один из важных смыслообразующих элементов.

Гигантомания и вау-эффект

Гиперболизированность и желание показать порядком цифр, насколько велик и масштабен замысел и его воплощение, — черта, присущая проектам, для которых важно оперировать не столько фактами и смыслами, сколько поражать количеством и убеждать размерами. В современных городах и представлениях о них числа, статистика и экономическая составляющая проектов становятся операциональным инструментом, при помощи которого можно описать

¹⁰ Екатеринбургцы решат судьбу телебашни // E1.RU. 2013. 1 июля. Режим доступа: https://www.e1.ru/news/spool/news_id-390803.html (дата обращения: 15.08.2018).

¹¹ Алексеевский М. Материалы круглого стола. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/zaryadology_4_transcript.pdf (дата обращения: 15.08.2018).

¹² Там же.

любое строение и составить о нем впечатление [Martin, 2011, p. 60–79]. Во времена Советского Союза аргументы «широты, высоты и масштаба» были одними из фундаментальных основ при обосновании качества и смысла проекта. Например, сталинская высотка в Варшаве поражает своей неписанностью в город именно по масштабу и отношению пропорций к окружающим городским элементам [Murawski, 2016, p. 81–101]. Сила, представленная этим зданием, описывается именно в числах: в высоте здания, шпиля, площади и др.

Информацией о количестве завлекает и сайт парка «Зарядье»¹³, где рассказывается, например, об оснащении аттракциона «Машина времени»: четырехобъективной камере, зале с интерактивным полом, круговом экране высотой 5 метров, 32-канальной звуковой системе, 300 актерах, 500 достоверных исторических костюмах и 300 предметах реквизита. При этом не важно, какой именно смысл несут эти цифры — в «Книге отзывов и предложений» посетитель-физик пишет о том, что в ролике используются неправильные физические термины. Помимо цифр описываются сложные новейшие технологии, позволившие создать чудо-аттракцион (в том числе хромакей). 200 тысяч свечей, энергия, равная половине секунды работы атомной электростанции. И все это для создания «самого невероятного мультимедийного шоу о российской истории».

«Зарядье» задумано властью как подарок жителям и гостям столицы — своеобразный аттракцион, открывающий сокровища страны, показывающий прорывные технологии, достижения архитектурной мысли. Его сравнивают с другими парками мегаполисов, выполняющими сходные функции: «“Зарядье” придумано как набор аттракционов и увлекательных фонов для селфи. Из аналогий можно вспомнить сингапурский Gardens by the Bay — не столько по размаху, сколько по подходу»¹⁴.

Одним из важнейших аттракционов парка «Зарядье» является парящий мост. Это диковинное сооружение нельзя назвать мостом в полной мере, поскольку оно не соединяет берега реки. Тем не менее с точки зрения смысловой нагрузки мост — это не только сооружение, но и головокружительные технологии чуда: «Зарядье вызывает вау-эффект. Поэтому нет особой надобности в мосте, только эмоции: ты выходишь на него и понимаешь это»¹⁵. Другим чудом «Зарядья» становятся растения, привезенные из всех уголков страны: «Это действительно футуристический парк-диковинка, в связи с этими ландшафтами и всякими чудесами, растительными чудесами»¹⁶. При этом чудо оказывается настолько пленительным, что посетители парка вероломно уносят его частички с собой: резонансным событием в дискурсе о «Зарядье» становятся варвары, которые за три дня успевают разбить стеклянный чудо-купол, украсть и вытоптать 10 тыс. растений¹⁷.

Такой ажиотаж — тоже часть мифологии парка «Зарядье». Открытие было запланировано именно таким — резонансным и масштабным: «Это было политическое решение, открывать именно таким образом»¹⁸. Открытие диковинного парка практически в самом центре страны привлекло большое количество посетителей: «Это — центральная точка страны. <...> Москва хочет встроиться в какие-то мировые процессы и, безусловно, этим парком она это сделала. Цифру нужно было создать. 150 тысяч (количество посетителей в день открытия. — *Примеч. авт.*). Огромная цифра. И это попадает в новости мира»¹⁹.

Стиль повествования о «Зарядье» predetermined и форсированное триумфальное открытие. «Зарядье» должно было стать событием, гигантским инфоповодом: «Многие люди хотели,

13 Аттракцион «Машина времени» // Официальный сайт парка «Зарядье». Режим доступа: <http://www.zaryadyepark.ru/services/mediatsentr/#mashina-vremeni> (дата обращения: 15.08.2018).

14 Как выглядит и что означает парк «Зарядье» — для Москвы и России // Афиша Daily. 2017. 11 сентября. Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/cities/6777-kak-vyglyadit-i-chno-oznachaet-park-zaryade-dlya-moskvy-i-rossii/> (дата обращения: 15.08.2018).

15 Башкаев Т. Материалы круглого стола. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/zaryadye5_transcript_final23jan.pdf (дата обращения: 15.08.2018).

16 Алексеевский М. Материалы круглого стола. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/zaryadology_4_transcript.pdf (дата обращения: 15.08.2018).

17 Владимирова В. Три дня после открытия «Зарядья»: разбили купол и фонари, украли и вытоптали 10 тысяч растений // Snob. 2017. 13 сентября. Режим доступа: <https://snob.ru/news/151417> (дата обращения: 15.08.2018).

18 Сафиуллин И. Материалы круглого стола. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/zaryadology_4_transcript.pdf (дата обращения: 15.08.2018).

19 Ирбитская И. Материалы круглого стола. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/zaryadology_4_transcript.pdf (дата обращения: 15.08.2018).

чтобы этот проект как-то триумфально захлебнулся и нахлобучился. С другой стороны, люди... хотели максимально показать, какой он успешный и как там здорово. И вот... Интернет и медиа стали полем битвы»²⁰. В социальных сетях событие нашло отклик у огромного количества пользователей: в сентябре 2017 г. «Зарядье» было упомянуто около 300 тыс. раз²¹. «Зарядье» выиграло на поле битвы и вписало себе еще одну триумфальную статистику в копилку.

Историзм и антилокальность

«Зарядье» по своей конструкции и смыслам — это и отрицание, и игнорирование исторического и архитектурного контекста. Отрицание проявляется, например, через выбор холмистого ландшафта: «Фактически это самое радикальное переделывание городского ландшафта в истории: там, где была низина, теперь вырастают горы»²². По словам некоторых экспертов, на этом месте никогда и не было исторической идентичности, так как это место было «полем для архитектурных упражнений»²³ и экспериментов со времен Сталина. В их лагере и Р. Рахматуллин: «Зарядье сейчас застраивается в той традиции, которая относилась к Москве, как к чистому листу, когда можно было снести часть Кремля в XVIII или в XX в. Но подлинного Зарядья давно нет, и идеальным оно кажется лишь на фотографиях, и не парк “Зарядье” убил его»²⁴. Поэтому проекты, связанные с парком, почти всегда игнорируют локальную историю места: как то, что это место предназначалось для жилья и торговли, так и то, что на улице Варварка сохранились уникальные постройки, не интегрированные в парк (и не относящиеся к нему юридически).

Об истории места и истории вообще говорят несколько аттракционов в парке: «Машина времени», «Полет над Москвой» и Подземный музей. Записи в «Книге отзывов и предложений», а также разговоры с работниками Медиацентра дают основания полагать, что аттракцион «Полет над Москвой» пользуется большей популярностью у посетителей по сравнению с «Машиной времени». «Полет над Москвой» является в чистом виде аттракционом со всеми необходимыми составляющими: адреналином, техникой безопасности, красивыми видами, новыми ощущениями. Во время полета зрители видят наиболее знаковые места Москвы: высотки, Москва-Сити, Парк Победы, Триумфальную арку, Крымский мост, Храм Христа Спасителя, Большой театр, здание МГУ, ВДНХ, Останкинскую телебашню, усадьбу «Кусково» и Петровский путевой дворец в Петровском парке. Аттракцион распространяет на всю Россию, посетители смогут увидеть самые дальние и красивые уголки страны. В парке ходят слухи, что это было запланировано изначально.

«Машина времени» — это фильм в панораме 360°. Его создатели хотели сделать зрителя «свидетелем всей истории Москвы от древнейших времен до наших дней»²⁵. Предваряет просмотр дополнительный фильм о процессе создания «Машины времени», не уступающий основному аттракциону по длительности. Создатели (в том числе «Первый канал») рассказывают не только о технических достижениях, но и об исторической достоверности съемок, которая достигается значительным количеством участников массовки, размахом процесса и внимательностью к деталям. Авторы перечисляют детали, которые будут с достоверностью представлены в основном фильме и позволят почувствовать шум времени: русский островерхий шлем, защищающий от стрел и ударов сверху, радиола, которая появлялась в каждом советском фильме, меч — главный союзник русского витязя, и приближенный к настоящему Гагарин со сложным пластическим гримом и трепетным настроением. Главная идея сумбурного предфильма — «точно такое же».

После просмотра краткой справки о значимости фильма зрителей приглашают в основной круглый зал, где за 10 минут вместе с дым-машиной создатели рассказывают о важных вехах в истории Москвы (и России): от Юрия Долгорукого до встречи Гагарина на Красной площади и появления парка для жителей. У панорамы есть центральная зона, но из-за большого

20 Алексеевский М. Там же.

21 На основе анализа упоминаний слова «Зарядье» в СМИ и социальных сетях, проведенного по базе данных YouScan с ноября 2016 по ноябрь 2017 г.

22 Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/cities/4892-zaryade-kak-nyu-yorkskaya-utopiya-prevratilas-v-park-naparkovke/> (дата обращения: 15.08.2018).

23 Режим доступа: <http://www.istpravda.ru/pictures/6118/> (дата обращения: 15.08.2018).

24 Рахматуллин Р. Материалы круглого стола. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/17-12-2017_zaryadye_6b_2301.pdf (дата обращения: 15.08.2018).

25 Из фильма к фильму «Машина времени».



Фото © Екатерина Осокина

Рис. 2. Метафорическая компиляция мифологии о «Зарядье»

2. Очень быстрые слайды в «Машине времени», не запоминается то, что было на предыдущем, скучно.
3. На «Полете над Москвой» не хватило мест в камере хранения.
4. Хорошая работа администратора около двери.
5. «Машина времени» — адский отстой. Стыдно продавать такое за такие деньги (600 руб. стоит билет для взрослых).
6. Хорошие визуальные эффекты, однако не нравится простота изложения. Для тех, кто учился в школе не на тройки, делать нечего. Много ошибок: например, вместо «мощности» в тексте пишут «энергия».

Основную мысль происходящего на экране не могут объяснить и работники Медицентра, которые пропускают зрителей в зал по билетам. По их мнению, это фильм об «основных датах Москвы», и зрители часто спрашивают у работников: «И это все?»

Заметно, что парк «Зарядье» — не про само место, не про локальность, а про полное переосмысление и создание с чистого лица: «Зарядье абсолютно не вписано ни в исторический, ни в культурный, ни в природный ландшафт нашей 55-й параллели. Бессмысленность моста, который не имеет функций, кроме как делать селфи, подчеркивает символичность всего парка, его неписанность ни в культурный, ни в исторический ландшафт»²⁶.

В парке «Зарядье» мы видим, с одной стороны, оторванность от локального исторического контекста, а с другой — мифотворчество на тему России и российскости, собранное из важных исторических вех, которые в представленном контексте не стремятся обнаружить между собой сильной логической связи; таким же способом «Зарядье» преподносит и свой «российский ландшафт» четырех климатических зон и одной Арктической пустыни.

масштаба изображения и эффектов зрителям сложно следить за сюжетом. А сюжет, начинающийся словами «с чего начиналась история “Зарядья”», все больше отходит от места как такового и устремляется в перечисление всего, что происходило когда-либо рядом, в самом центре Москвы и России.

Зрители не совсем понимают, что именно пытаются сказать создатели «Машины времени». В основном все замечания в «Книге отзывов и предложений» сводятся к критике аттракциона и восторженным отзывам о «Полетах над Москвой». «Книга отзывов и предложений» — единая для всего парка, включая Подземный музей и Медицентр. Книга не находится в свободном доступе, ее приносят по просьбе посетителей, причем фотографировать ее нельзя, предыдущие книги также нельзя прочитать. За все время существования парка было всего три «Книги», мы посмотрели последнюю, в ней было лишь пять записей. По словам администрации, отзывы читаются всеми вплоть до директора, и уже внесены изменения в соответствии с высказанными пожеланиями.

Выдержки из книги (отредактированы авторами. — *Примеч. авт.*):

1. Очень понравился «Полет над Москвой», масса положительных впечатлений. Хочется выразить благодарность.

²⁶ Медведев С. Материалы круглого стола. Режим доступа: https://www.michalmurawski.net/uploads/4/4/5/2/44528969/zaryadye5_transcript_final23jan.pdf (дата обращения: 15.08.2018).

Метамодернизм в Зарядье

Мифология новой России, собранная в парке «Зарядье», представляет собой набор сюжетов, между которыми нет особой логической связи, помимо того, что все они относятся так или иначе к российской истории и «российскости». Образы и смыслы новой России, переданные через флору разных зон страны, собранную в парке, куски исторических фактов, бионическую архитектуру как символ связи с международным сообществом, вау-эффекты, которые, по сути, продолжают советскую традицию — опираться на цифры, удивлять, гиперболизируя; все эти элементы не находятся ни в противоречии, ни в согласии друг с другом. Мифология Новой России в «Зарядье» складывается из обрывков фактов прошлого и задумываемого, представляя собой «парк настоящего будущего» (см. рис. 1).

В таком виде мифология «Зарядья» представляется метамодернистской. Метамодернизм — это баланс между модернистским устремлением в будущее модерна и иронией постмодерна; это решение, но не компромисс [Vermeulen, Van Den Akker, 2010, p. 5677]. Метамодернизм — термин, позаимствованный из сферы архитектуры и искусства: Вермюлен и Ван Ден Аккер, например, называют метамодернистским здание Эльбской филармонии в Гамбурге авторства бюро Herzog & de Meuron. Архитектура не просто нацелена на реконструкцию и переосмысление огромного старого кирпичного склада: этот проект — буквально состыкование, которое не может быть осмыслено в логике оптимистичного модерна и ироничного постмодерна. Это не ирония и не насмешка, это попытка сопоставить смыслы без компромиссов и переосмыслений.

Понятие метамодернизма описывает *состояние*, которое совмещает в себе как черты модернистского стремления к будущему, так и постмодернистскую иронию; надежду и меланхолию; тотальность и фрагментированность. Важно отметить, что это стремление находится «между» никак не означает компромисс: это, скорее, поиск нового смысла посредством комбинации старых. Эту же тенденцию можно наблюдать и в «Зарядье»: парк и подарок для жителей города, и архитектурный проект международной значимости; и рассказывающий о прошлом, и направленный в будущее.

Прошлое, представленное в парке, не осмысливается, а представляется как данность, предшествующая этому моменту; локальное соединяется с глобальным. В этой фрагментарности нет компромисса: скорее это переговоры между различными кусками российской истории, российской протяженности. Префикс «мета» подходит «Зарядью»: метамост, зацикленный на самом себе, не имеющий особого смысла, но встреченный с энтузиазмом; метаистория, собранная из чего-то значимого и отмеченного в памяти, достоверная, но не выстроенная в отдельную логику повествования и не являющая собой ничего нового, помимо известных фактов.

Источники

- Барт Р. (1989) Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с франц., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс. С. 72–130.
- Martin R. (2011) Financial Imaginaries: Toward a Philosophy of the City // Grey Room. P. 60–79.
- Murawski M. (2016) Big Affects: Size, Sex and Stalinist 'Architectural Power' in Post-socialist Warsaw // Elements of Architecture. Routledge. P. 81–101.
- Murawski M. (2019) The Palace Complex: A Stalinist Skyscraper, Capitalist Warsaw and a City Transfixed. Bloomington: Indiana University Press (Forthcoming).
- Vermeulen T., Van Den Akker R. (2010) Notes on Metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. Vol. 2. No. 1. P. 5677.



Фото © Herzog & de Meuron

Рис. 3. Herzog & de Meuron, здание Эльбской филармонии в Гамбурге

DARIA VOLKOVA

THE MYTHOLOGY OF ZARYADYE

Daria Volkova, Master's student, Vysokovsky Graduate School of Urbanism, HSE; 13 bldg. 4 Myasnitskaya Street, Moscow, 101000, Russian Federation.

E-mail: antigenius8@gmail.com

Abstract

This paper describes the myth of the New Russia which is represented and constructed in Zaryadye Park. Roundtables, interviews, observations and social network analysis show that the park describes Russia using logically disconnected historical facts, "fragments of Russia" and futuristic bionic architecture. Such contexts reveal the meta-modernism of Zaryadye.

Key words: Zaryadye; park; urban space; Moscow

References

- Barthes R. (1989) *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika* [Select works: Semiotics: Poetry]. Moscow: Progress, pp. 72–130. (In Russian)
- Martin R. (2011) *Financial Imaginaries: Toward a Philosophy of the City*. Grey Room, pp. 60–79.
- Murawski M. (2016) Big Affects: Size, Sex and Stalinist 'Architectural Power' in Post-socialist Warsaw. *Elements of Architecture*. Routledge, pp. 81–101.
- Murawski M. (2019) *The Palace Complex: A Stalinist Skyscraper, Capitalist Warsaw and a City Transfixed*. Bloomington: Indiana University Press, Forthcoming.
- Vermeulen T., Van Den Akker R. (2010) Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, no 1, pp. 56–77.

ИДЕОЛОГИЯ, КУЛЬТУРА И ВЛАСТЬ В ПОСТЛУЖКОВСКОЙ МОСКВЕ^{1, 2}

Urban Studies and Practices Vol.2 #4, 2017, 93-104
<https://doi.org/10.17323/usp24201793-104>

13 декабря 2017 г.
 Галерея «Триумф»

Модератор:

Грозовский Борис Владимирович, экономический и политический обозреватель.

Участники:

Башкаев Тимур Истанович, архитектор, руководитель Архитектурного бюро Тимура Башкаева (АБТБ).

Вендина Ольга Ивановна, кандидат географических наук, геоурбанист, ведущий научный сотрудник Института географии РАН.

Заливухин Илья Вячеславович, архитектор, генеральный директор градостроительной компании «Яузaproект», член Общественной палаты Московской области.

Кальгаев Антон Александрович, культуролог, куратор.

Малинин Николай Сергеевич, архитектурный критик, куратор программы Arhiwood.

Медведев Сергей Александрович, кандидат исторических наук, политолог, журналист, профессор факультета социальных наук НИУ ВШЭ.

Ревзин Григорий Исаакович, историк архитектуры, профессор Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ, партнер КБ «Стрелка».

Что такое парк «Зарядье» с исторической точки зрения? Какие смыслы он несет? Как вписывается в идеологический, политико-экономический, эстетический и культурный контекст современной Москвы? Иконический это проект или созданный наряду с другими изменениями, которые претерпевает Москва? Проект парка «Зарядье» вызывает множество вопросов.

Парк «Зарядье» можно рассматривать в сравнении с ВДНХ как проект, олицетворяющий могущество власти. Своей грандиозностью парк стирает из памяти города все предыдущие этапы преобразования этого места, создавая историю новой Москвы. С другой стороны, это консолидирующий проект, репрезентирующий российскую идентичность. Место, где каждый может найти часть своей личной истории.

Данная дискуссия проходила в рамках исследования парка «Зарядье» Михалом Муравским совместно с Высшей школой урбанистики имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ. Эксперты обсудили не только архитектурный и урбанистический аспекты парка «Зарядье», но и его значение в контексте Москвы Сергея Собянина.

Ключевые слова: урбанизм; архитектура; экология; постсоциализм; Москва; постколониализм; политика; Зарядье

- 1 Материалы всех публичных мероприятий, проводимых в рамках исследования Зарядья, можно найти по ссылке <https://www.michalmurawski.net/zaryadyology>
- 2 Транскрипт публикуемой дискуссии прошел редакционную обработку.

Борис Грозовский: Если попытаться посмотреть на парк «Зарядье» глазами инопланетянина, который заранее не знает целей, смыслов, ограничений, в рамках которых этот проект реализовывался, вообще не знает городского, странового контекста, как можно было бы реконструировать смысл того, что создано?

Во-первых, это центр столицы, два шага до Кремля — многовекового символа власти в России. Во-вторых, считается, что у этого места очень плохая история, во многом благодаря, наверное, всеми признанным неудачным проекту гостиницы «Россия», которая долгие годы там располагалась.

Для проектировщиков, мог бы подумать условный реконструктор, в принципе неважно: Зарядье — не Зарядье, Кремль — не Кремль, пока это бессмысленное пространство в самом центре, где люди могли бы делать много полезного и интересного. Гулять, встречаться, слушать музыку в филармонии, в музей ходить, смотреть на разные интересные штуки. Давайте сделаем на месте промышленной площадкой такой вот город-сад. И все критики, а критиков у этого проекта довольно много, начинают возражать насчет того, что если бы это было не Зарядье, если бы это была какая-нибудь московская окраина или даже ЗИЛ, то и вопросов бы не было. Проблема именно в том, что это не осколки промзоны, а Зарядье — место, наполненное смыслами, памятниками, подавляющая часть которых не сохранилась. Были промышленные развалины, есть желание сделать удобное, интересное, насыщенное для разных активностей место, куда люди будут ходить.

Сказано — сделано. Цена неважна, поскольку это символический проект. Хотели создать интересное место? Получилось. Все очень спорно с точки зрения вписанности в историческую среду, с точки зрения сохранения исторического наследия, но нельзя спорить с тем, что место вернулось к горожанам, это надо признать.

Если же обратиться к символическим смыслам, то не воспринимать парк как символический жест невозможно в силу близости Кремля и его значения для российской жизни, поэтому нельзя просто сказать о том, что это было пустое, заброшенное, отделенное от горожан место, а теперь оно стало доступным, интересным и насыщенным. Ограничиться этим совершенно невозможно в силу близости Кремля, а тут едва ли был какой-то специальный замысел. Никто из админи-

страции президента не уполномочивал архитекторов, тем более американских, какие-то смыслы и политические жесты проявлять и реконструировать. Но само собой получилось вот что. Можно вспомнить каток и светящийся чемодан Louis Vuitton. Это попытка показать, что Кремль на самом деле не чужой, не недоступный Олимп, а место, в двух шагах от которого возможны самые простые человеческие активности: купить дорогую вещь, привести ребенка на коньках покататься и т.д. И это оказывается возможным рядом с таким сакральным местом, олицетворением власти. Но при этом понятно, что если каток и светящийся чемодан — это какие-то совсем карикатурные попытки приблизить власть к народу, то парк, как он реализован, — это, наверное, попытка примерно такая же, но намного более просвещенная, культурная. Все-таки старались вписаться в органику исторической среды, да, какими-то панорамными пожертвованиями, но зато другие панорамы сохранены, не все же испортили.

Я предлагаю обсудить, что представляет собой парк «Зарядье» с точки зрения города, горожан, и каковы его символические значения, смыслы, если вы их видите.

Илья Заливухин: Скажу, что с моей, градостроительной, точки зрения хотелось бы, чтобы такие проекты шли не совсем сверху, указанием, а все-таки являлись предметом комплексного проекта или обсуждения — мастер-плана.

Исходя из того, кто задействован в проектной работе, — власть, которая ее организует, различные департаменты, представители общественных групп, специалисты, бизнес, — и анализируя множество разных параметров: социология, экономика, экология, инженерия существующих условий, градостроительные регламенты, планы по развитию общественных пространств, — возникают определенные решения о том, что делать на конкретном месте.

Так делаются проекты, насколько мне известно, во всем мире. У нас, может быть, такое невозможно. О всех решениях мы узнаем внезапно: «В Москве появится то или другое». В пример можно приводить и парк «Зарядье», и реновацию, и московские центральные диаметры, которых не было, а потом они откуда-то появились. Эти проекты не остановить, они возникают так неожиданно, потому что решения у нас в стране принимает один человек — президент. Может быть, это и хорошо,

потому что иначе мы не приняли бы никакого решения, мы смотрели бы на это то с одной стороны, то с другой стороны, и в итоге ничего бы у нас не получилось, стояла бы яма.

В своей заявке я все время говорил, что в Зарядье нужен мост. Продолжение пешеходной зоны в сторону Замоскворечья вроде бы вполне логично. Но так как проект был сделан очень хорошо, но локально, то мост нельзя было соорудить, потому что там другой департамент и нельзя воткнуться в ТЭЦ, которая пока еще работает. А из нее можно было бы сделать, например, Tate Modern Gallery или русский музей чего-то там. Но есть ощущение, что Москва-река — это федеральная граница и нельзя через нее перейти, поэтому мы со своей территории начали и на свою же вернулись. Это вопросы юридические и вопросы землепользования, и все эти вопросы объединяет мастер-план, который изначально для такой территории разрабатывается.

Еще один момент. По этому поводу можно бесконечно говорить — это транспортный вопрос, потому что эта набережная постоянно стоит. Мне всегда казалось, что надо разделить городские улицы на скоростные дороги, гибридные системы никому не нужны. Сейчас магистраль представляет собой абсолютно гибридную систему, где надо сделать больше светофоров и нормальных пешеходных переходов-зебр. Если бы, скажем, этот технологический принцип был принят на набережной, тогда бы вы спокойно, не спускаясь под землю, просто переходили на другую сторону, и не надо ничего рыть.

Все эти решения вытекают из мастер-плана и основных стратегий, которые обычно разрабатываются и взвешиваются. В том числе и экономика. 14 млрд — это не мало и не много, но надо считать, что могла бы дать городу с экономической точки зрения территория. Мы это обычно вообще в городах не рассматриваем, города у нас постсоветские, куда президент или, не знаю, ЦК КПСС или еще кто-то дают деньги, мы их тратим, как бы советуясь с жителями.

Сергей Медведев: Я хочу рассмотреть этот проект не с точки зрения урбанистики, не с точки зрения соответствия, так сказать, канонам градостроительства, не с точки зрения его эстетики, даже не с точки зрения его прагматики. Для меня здесь важнее всего философия, даже экология этого проекта. Я его считаю принципиально антиэкологичным,

особенно учитывая, что он заявляется как некий экологический жест: мы вам привезли разные ландшафты, посмотрите, как живет наша большая страна. Для меня это логика колониализма. Вещь, которая совершенно не вписана ни в исторический, ни в культурный, ни в природный ландшафт нашей 55-й параллели. Это как зоопарк — идешь по Красной Пресне и думаешь, что на Красной Пресне делает слон? Такие абсолютно модернистские аттракционы из эпохи зверинцев, человеческих зверинцев. То же самое хочу спросить: что делает тундровая растительность в окрестностях Кремля? Если человек хочет знакомиться с тундрой, он едет в тундру. А тундру в Москву везти не надо, и оленя в Москву везти не надо. С одной стороны, это модернистский аттракцион, вся эта этика кунсткамеры, с другой стороны — это разновидность российской внутренней колонизации. Тундра не эндемична для Москвы и Подмосковья.

И мне кажется, что варварство, расхищение всех этих растений идет именно отсюда. Потому что когда люди приходят, они даже не воспринимают это как парк, а воспринимают это как развлекуху. Вот это примерно то же самое, что зверинец в торговом центре. Тот же самый аттракцион, импорт внешних смыслов. Чужие ландшафты, чужие смыслы. Это, в каком-то смысле, вариант так называемой «Манежки». Была площадь, вписанная в историю места, в некое пространство власти, где собирались демонстрации, где шли полки, где было выстроено огромное каре, а вместо этого пришел Церетели, и это все заставили бронзулетками и куполами, и на «Манежке» появилась соответствующая публика. Какое пространство построили, так себя люди и ведут. Тот же феномен массового варварства мы наблюдали после открытия парка «Зарядье». Он определяется тем, что люди вообще не воспринимают природу в сочетании с пикселями шестигранной плитки. Это не имеет отношения ни к природе, ни к цивилизации.

«Крылатские холмы» — крупнейшая овражно-балочная система на всей Русской равнине. Сейчас там предлагается строить «Этномир». Это значит, что берется парк со своими уникальными растениями, зайцами, лисами, и там будут положены, вымощены дорожки, там будет поставлено 600 фонарей, где-то 200 скамеек и павильоны — белорусский, молдавский, чукотский, — там будут песни и пляски народов СССР. Существует

уникальный природный объект, а туда привезут внешние смыслы и скажут: «Вот вам аттракцион». Это отношение к людям, как к каким-то детям, которые не умеют ценить собственное пространство. Это одна из главных проблем России, мы не умеем ценить собственное пространство, понимать, из чего оно состоит, и извлекать из него собственные смыслы.

Между тем в Зарядье были фантастические собственные смыслы. Это только в последние сто лет Зарядье было градостроительной катастрофой. До этого это был совершенно уникальный московский район. Это был спуск от огромного торгового района, который шел к набережной Москвы-реки. Посмотрите любите гравюры XVII–XIX вв.: Москва-река судоходная, к ней причаливают лодки, баржи, там был очень интересный этнический квартал, там были еврейские кварталы, две синагоги, там были мусульманские и лютеранские кварталы.

Первое, что мы потеряли, — вписанность в исторический ландшафт. Второе — вписанность в природу. У нас есть парки, у нас прекрасно растут липы, тополя, у нас в Москве прекрасно уже много сотен лет высаживаются определенные деревья и составляют определенный ансамбль парка. Почему у Кремля я должен видеть этот аттракцион? Около Букингемского дворца я вижу совершенно прекрасный Гайд-парк с вековыми платанами, которые вошли в энциклопедию, прекрасный Сент-Джеймс парк с нормальной и эндемичной для Лондона флорой. Почему нельзя было сделать историко-археологический музей или нормальный человеческий парк по типу того же Сент-Джеймс парка в Лондоне, с маленьким прудиком, с дорожками, усыпанными гравием, с нормальными деревьями.

Здесь две вещи для меня сочетаются: это логика постмодерна, логика такой иконической архитектуры, логика символизма. Мост, который не имеет функций, кроме как делать селфи на фоне Кремля, такой русский жанр селфи, который так любят в соцсетях. Я думаю, что «Зарядье» — это одно из мест для делания селфи на фоне Кремля. Бессмысленность этого моста еще раз подчеркивает абсолютную символичность и его, и парка. Невписанность ни в культурный ландшафт, ни в исторический, ни в природный. И вот это моя проблема с парком «Зарядье». Мне кажется, это во многом объясняет отношение первого посетителя и то, как все было расхищено.

Борис Грозовский: Спасибо огромное, Сергей. Это, наверное, квинтэссенция политического отношения к этому проекту. Самое главное, что хочется, чтобы осталось в мыслях, — это высказывание про абсолютное неумение работать с теми смыслами, которые уже в это пространство заложены его историей, с естественными для него органичными формами.

Николай Калинин: Меня позвали сюда сказать про гостиницу «Россия». Гостиницу «Россия» никто никогда не любил, ее снесли, и все ее уже забыли. Я думаю, среди нас половина присутствующих даже ее не застала. Казалось бы, что и зачем про нее говорить, когда здесь теперь такой вот парк.

В октябре на экраны вышел телесериал «Гостиница “Россия”». В нем гостиница показана как царство проституции, блата, в общем всего самого ужасного, такой абсолютнейший гадюшник, который надо было снести. Меня не покидало ощущение наличия определенного заказа, и даже странно, что этот сериал вышел с опозданием и не успел к открытию парка «Зарядье», чтобы москвичи лишний раз посмотрели и убедились, как правильно сделали, что снесли этот кошмар, эту ужасную гостиницу, в которой столько всего чудовищного происходило. Смотрел я этот сериал, переполнялся каким-то возмущением по поводу одномерности и однозначности той истории. Приведу цитату из кинофильма «Мимино». Фильм снимался в гостинице Россия и ее, как никто другой, прославил: «Валик-джан, когда я умру и апостол Пётр спросит меня: “Куда ты хочешь, Хачикян?”, я скажу: “Никуда не хочу. Посели меня гостиница “Россия”. Западный корпус. Любой этаж...». Эта фраза в фильме не вошла, но она есть в сценарии.

Есть три главных мифа, которые я бы хотел развенчать. Первый миф о том, что эта ужасная гостиница была построена исключительно для делегатов партийных съездов, потому что в Кремле построен Дворец съездов, и такого же размера та самая гостиница. На самом деле первый проект гостиницы «Россия» был опубликован в 1957 г. В этот момент еще не было Дворца съездов. Более того, местом для партийных сборищ должен был стать Дворец советов, который уже проектировался на Ленинских горах, довольно далеко от центра. И гостиница, на первом эскизе 1957 г., уже такая же примерно по форме, такая же по объему, но на тот момент еще нет Дворца

съездов, он появится только спустя два года. На судьбоносном XX съезде делегатов было всего 1400 человек, а в гостинице 5 тыс. мест. Поэтому тезис, что количество мест в гостинице соответствует количеству мест во Дворце съездов, — тоже довольно странный. Правда, количество делегатов возрастает и, действительно, доходит до 4800 к XXIII съезду, но все подстраиваются под эти сложившиеся стереотипы, потому что гостиница строится долго, 10 лет — с 1957 по 1967 г. Исходя из того, что я сказал, понятно, что гостиница «Россия» в некотором смысле провоцирует строительство в Кремле Дворца съездов, а не наоборот. Если мы эту связь отменяем, то что же тогда было импульсом для гостиницы «Россия»? И тут ответ лежит на поверхности, потому что в 1957 г. Москва принимает Фестиваль молодежи и студентов, на него приезжают 35 тыс. гостей. Такого количества иностранных людей в Москве не было со времен нашествия Наполеона. А в Москве в 1948 г. только 12 гостиниц. Потом строится «Украина», строится «Ленинградская», в которой 450 мест. Но гостиница «Ленинградская» строится в первую очередь как градостроительная доминанта, а не как что-то насущное. То есть мест в Москве нет. И поводом строительства такого большого здания стал, конечно, этот самый фестиваль. Я хочу сказать, развенчивая этот тезис, что первый импульс к строительству гостиницы был совсем не тот, который мы привычно имеем в виду. Этим аргументам оперировал Александр Кузьмин, когда нас убеждал, что гостиницу надо срочно сносить, потому что надо расстаться с советским прошлым.

Второй миф, самый важный: гостиница «Россия» якобы «похоронила под собой историческое Зарядье». Историческое Зарядье начали хоронить гораздо раньше — в 1920-х, закончили в 1940 г., расчищая место под высотное здание. Гостиница на самом деле не только не похоронила, а, наоборот, оказалась революцией по отношению к наследию. Если посмотреть на все предыдущие проекты в Зарядье, то они как раз совершенно не имели в виду никакой Варварки, никаких церквей. То, что Леонидов проектировал, Гольц, у них в проектах церквей уже не существует. Нам сейчас кажется варварством, что построили такой гигантский сундук на этом месте. Но церкви сохранили, причем они есть уже в самом первом проекте, кроме одного здания. Здесь я не буду мифологизировать зря: старого Английского двора в том проекте нет,

эстакада идет прямо через него, потому что кроме легендарного советского реставратора Барановского никто не знал, что это XVI в. Потому что это здание было занавешено кучей дальнейших наслоений. Ему приходилось буквально ночью с каменщиками выкладывать там белокаменный фриз, делать такой новодел, чтобы власть наглядно поняла, что это XVI в. Когда гостиницу строили, власть вдруг осознала, что с прошлым можно бороться, не только его разрушая, уничтожая, а путем мирного сосуществования, возводя рядом некий контраст. Маленькие смешные церквулочки старенькие, а рядом такая большая современная гостиница. Чтобы показать, что наше настоящее, конечно же, гораздо лучше этого прошлого, но не нужно его ломать, нужно просто поставить рядом. На Новом Арбате и на Маросейке есть такие же сюжеты. Я могу сказать, что этот контраст очень хорошо работал как для гостиницы «Россия», так и для церквей.

Очень важно еще и то, что первый массовый протест против ломки старой Москвы происходит именно в этот момент. Мы все привычно думаем, что это произошло, когда проложили Новый Арбат. А на самом деле первое массовое выступление, которое вылилось и в прессу, и в круглые столы, было как раз в 1961 г., когда все протестовали против строительства гостиницы «Россия». Не все, конечно, а московская интеллигенция, художники, писатели. Их было не так много, но тем не менее в прессе появилось то, что раньше невозможно было представить. То есть можно было выступать против гостиницы «Россия», как сегодня можно выступать против парка «Зарядье».

И последний, третий, миф связан с тем, что мы везде читаем, что гостиница «Россия» — это представитель советского модернизма. Я хотел бы его тоже развенчать, потому что «Россия» действительно была построена в то время, в то десятилетие, когда мы можем говорить слово «модернизм» достаточно спокойно, не распространяя его на 1980-е. Просто представьте себе объекты, которые мы с этим термином ассоциируем. А что мы имеем здесь? Вместо свободно поставленного пространства стилобата — каменный сундук, такой каменный квадрат, замкнутый на себе, вместо сплошного остекления или хотя бы ленточного эркера. Вместо ножек — тяжелый стилобат. Вместо свободной планировки — бесконечные коридоры. Как в анекдотах

говорили: из некоторых номеров до буфета дальше, чем до Кремля. То есть к модернизму это здание имеет очень условное отношение. Хотел еще сказать, что это здание, с которым Чечулин просто цинично перешагивает эпоху модернизма и движется уже в неоклассицизм грядущего застоя.

Заканчиваю с мифами. В завершение одна маленькая цитата к вопросу о том, кого же осенила эта гениальная идея — Путина, Собянина или Глазычева. Журнал «Архитектура СССР», 1969 г., статья Михаила Бархина: «У многих возникала мысль, что уж если место расчищено, то как великолепно было бы рядом с Кремлем, в самом центре тесного города, сделать парк — зеленый резервуар воздуха, кислорода».

Борис Грозовский: Николай, скажите, пожалуйста, что следует из этого развенчания мифов? Что нужно было гостиницу сохранить как памятник советских градостроительных решений?

Николай Малинин: В нашем городе гостиниц как не хватало, так и по-прежнему не хватает, тем более недорогих. А так была бы прекрасная гостиница, дешевая, в самом центре, памятник тому странному времени, странному дивному новому миру, в котором было место такой непозволительной роскоши. Я бы, конечно, ее оставил, но меня не спрашивали. Я вижу, сколько мифов возникает вокруг парка «Зарядье», и как историк архитектуры считаю своим долгом какие-то мифы, связанные с предыдущим этапом, немножко поразбирать и, надеюсь, что вывод будет сделан...

Григорий Ревзин: Хотелось бы порассуждать о ценности этого парка. Россия — очень провинциальная страна в смысле садово-паркового искусства. Здесь последний парк создавался лет пятьдесят назад. У нас традиция создания парка и вообще языка парка абсолютно потеряна. Нет профессионалов, которые умеют это делать и вообще в курсе того, что происходит в мире и что на эту тему придумать. Мы не просто потеряли традицию парка, мы ее потеряли в начале того периода, о котором нам сейчас рассказал Николай Малинин. Какой парк имеется в виду в 60-е годы? Имеется в виду, что люди много трудятся на заводе и потом уходят отдыхать на природу. То есть парк — это кусок леса в городе. В нем ничего нет. Это какое-нибудь

озерцо, какое-нибудь дерево, которое там давно растет. Это и есть садово-парковое искусство. Вообще-то, представить себе, что мы пришли к этому в стране, где был Павловск — великая садово-парковая традиция, довольно трудно. Тем не менее пришли к этому: вот болотце, вот лесок, кустики, и в нем действительно можно с девушкой пообщаться, можно выпить, да и вообще отдохнуть на природе. Вот, что нам нужно от парка. И этот парк кончился давным-давно, пятьдесят лет назад, больше такое не носят. А мы по-прежнему любим, чтоб спустились из подъезда своего, и вот там лужок, и еще один лужок, а между ними кустик. Но это всё-таки столичная штука, которая стоит в самом центре Москвы, ну неприлично.

Главное, что здесь произошло, это большой экологический вывод про то, что природа в городе в чистом виде существовать не может. Вы не можете оставить в центре города просто лес, он превращается в довольно большие высокие деревья и помойку вместо подлеска, где валяются старые запорожцы, кровати и пр. У нас во всех городах-миллионниках есть такие парки. Природа в городе — это не кусок леса. Парк, дерево — это особый вид горожанина, за ним надо ухаживать, социально обеспечивать как пенсионеров, надо его окапывать, убирать и т.д. Поэтому это искусственное образование — инсталляция. Вернее, инсталляция — это способ художественного экспонирования вот этого обстоятельства. То есть природа — это искусственная вещь, “creation”. Вот Бог создал всякие деревья, и мы принесли их сюда на выставку. Если мы их просто оставим, они погибнут, надо ухаживать. Это произошло во всех крупных парках во всем мире. Конечно, существуют такие парки, как Сент-Джеймс, но надо учитывать, что это королевские имения, и дубы там выросли триста лет назад.

По Лондону, кстати, можно пройти почти весь город по парку. Сорок пять километров ты можешь идти по парку, сейчас то же самое сделали в Сингапуре. Если ты делаешь новый парк, то делаешь это как инсталляцию. Посмотрите на Марина Бей в Сингапуре, посмотрите на Хай-Лайн в Нью-Йорке, природа представляется как некое произведение современного искусства, аналогичное “ready-made”. Дальше вопрос в художественном уровне, на котором ты можешь передать эту идею. В Хай-Лайне, например, это все инсталлировано, поднято вверх, и стоит

на постаменте в виде этой платформы. Что сделано здесь? Основной ход — это упаковка. Если вы представляете себе, что делал Христо Ярышев, когда упаковывал острова, или Лувр, так вот здесь это холм, укрытый стеклом. В этом стекле нет никакого смысла, кроме того, чтобы показать, что это инсталляция, это музейный экспонат, это чудо, что здесь растет трава, чудо, что здесь растет эта самая тундра. Я понимаю, что чувство порядка, ощущение, что «где родился, там и расти», оно должно возмущаться в этот момент, чудеса возмущают.

Момент инсталляции чудес, который вместе с тем и есть русская природа, здесь сделан замечательно в смысле дизайна! Замечательно! И мост этот. Это работает как природа. Конечно, можно прийти и посмотреть на траву, которая выставлена как экспонат, но смысл не только в том, что вы превращаете траву в произведение искусства. Это работает в обратную сторону тоже, потому что когда вы видите Кремль, когда вы видите собор на фоне этой травы, на фоне березок, вы получаете абсолютно новый взгляд на весь центр Москвы. В каком-то смысле, как Николай Малинин нам рассказывал, это так же, как все эти церкви являются произведениями гостиницы «Россия», потому что они были использованы как экспонаты на фоне этой модернистской стены, не подлинно модернистской, но все-таки похожей. Теперь вы ровно то же самое имеете на фоне природы. В каком-то смысле этот вид очень подлинный. Русские церкви довольно часто стоят в природе. Когда я увидел первый раз собор Покрова на Рву сквозь березы, мне показалось, что это вид новой открытки, визитной карточки Москвы. «Мост для селфи», как его назвали, он не для селфи, он для того, чтобы посмотреть на этот город с этой точки. Вы парите над этой самой рекой и вдруг обнаруживаете, как много здесь места, вы вдруг видите весь этот Кремль. Это та точка зрения, которой раньше в городе не было.

Это гениальный парк, это лучшее произведение архитектуры, которое здесь было создано за последние десять лет. Это потрясающая штука, которая полностью трансформировала центр Москвы.

Ольга Вендина: Прежде всего я хочу ответить на два Ваших [обращаясь к Борису Грозовскому] вопроса. Первый про мораль, который был задан Вам [обращаясь к Николаю Малинину], потому что, мне кажется, что

мораль очевидна. У нас принято обращаться к Пушкину как к нашему всему. Написав свое «Путешествие из Москвы в Петербург» как антитезу «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, Пушкин говорил о том, что, открывая книжку Радищева, вновь будет читать эти горькие полуистины. Это как раз вопрос о восхищении блистательностью парка и о том, о чем говорил Сергей Медведев, как о жесте российского внутреннего колониализма. И поэтому, наверное, мораль Вашего выступления сводилась к тому, что у всего есть вторая сторона, и всем нам не стоит об этом забывать. И я бы хотела поговорить об этой второй стороне.

Прозвучал еще один вопрос об участии и о ценности участия. Я росла на том, что Москва — город авторитарный. Все решения принимаются авторитарно и нам не хватает демократии участия, широкого обсуждения с населением, с людьми. И в соответствии с их представлениями необходимо что-то такое реализовывать. В общем нужно сказать, что эта идея хорошо функционировала вплоть до 1980-х годов, когда оказалось, что все это неплохо работает, когда существует большинство и когда срабатывает сам механизм демократии. И притом большинство представляет некий средний класс со своим устойчивым стандартом, со своим конформизмом восприятия окружающей действительности и с возможностью транслировать другим свои представления, и при этом этими другими они воспринимаются с доверием и уважением. В современной ситуации, когда у нас большинства нет, когда у нас нет социальной группы, мнение которой с полным доверием воспринимается всеми остальными, демократия участия вырождается в соперничество групп активистов. В итоге возникает вопрос: а может ли вообще демократическая программа развития города быть реализована авторитарными средствами? Потому что оказывается, что этот самый авторитарный представитель, в роли которого у нас сегодня выступает московская власть, реализует эту самую демократическую программу.

Что такое парк? Что такое благоустройство? Это создание публичных пространств Москвы. И здесь возникает вопрос о московской идентичности. В какой мере все эти проекты отвечают идентичности людей? Мы, во-первых, должны понимать, что людей, родившихся в Москве, живет в городе меньше половины. Это с учетом москвичей в первом

поколении, а людей, которые представляют второе поколение москвичей, — это четверть, а третье поколение — это 3%. Вопрос о том, что такое московская идентичность, почему мы ее связываем с наследием. Да, безусловно, это очень важный вопрос. Но когда проводятся социологические опросы, то оказывается, что главная идентичность для московского населения — не московская, а российская, в том числе за счет того, что здесь проживает огромное количество людей, приехавших из других регионов страны. Для них наличие такого объекта, который репрезентирует всю страну, принципиально важно. Меня, конечно, очень задело выступление касательно внутреннего колониализма, я как раз считаю, что создание парка — абсолютно противоположный жест, потому что столица как бы принимает в себя страну и репрезентирует ее для всей страны. Не это ли путь к формированию идентичности?

Второй важный момент, Григорий Ревзин об этом сказал, — это невероятная любовь городского населения к деревьям. Если спросить людей в технологиях демократии участия, партисипаторного городского планирования, чего им не хватает или как они представляют город, они ответят, что им не хватает деревьев, им нужны парки, нужна зелень, свежий воздух и т.д. Это можно проинтерпретировать как чисто городскую потребность, потому что это единственное место, где человек может чувствовать себя свободным и от многочисленных обязательств, и от внешнего контроля в том числе. То есть это пространство независимости и пространство свободы. В этом смысле чрезвычайно важно, что создается искусственная среда, которая эту свободу подчеркивает. А когда такое пространство свободы возникает рядом с сакральными пространствами власти и закрытости, то это означает только одно — десакрализацию власти, доступность власти в сознании людей, когда она ходит в такой близости совмещения совершенно разных функций, работает на формирование гражданского сознания. Это как раз тот эффект городского пространства, о котором раньше много говорили, но это рассматривалось как бы в духе социальной инженерии, когда с помощью организации пространства, не важно, городского или негородского, можно формировать поведение людей, можно формировать их представления...

И, наверное, последнее, что важно сказать, чем важен этот парк как публичное пространство. Он важен, поскольку это путь преодоления маргинальности московского населения, поскольку пространство открытое и доступное, а значит, это пространство интеграции в московскую среду детей. Старики — они не маргиналы, они социально незащищенные, а вот молодежь — уже не дети, но еще не взрослые — это очень сложный маргинальный слой населения, который создает серьезные проблемы, поэтому создание пространства коммуникации чрезвычайно важно. Мигранты, которые, приходя сюда, могут немножко согреть чувство собственного достоинства, которое нарушено во всех остальных сферах жизни, потому что это доступно, это сделано для всех, значит, в том числе и для них. И поэтому, мне кажется, что как раз не с точки зрения соответствия московской идентичности, а с точки зрения ее формирования создание такого объекта, как парк «Зарядье», чрезвычайно важно.

Борис Грозовский: Тут какая-то аналогия возникает с Выставкой достижений народного хозяйства, когда каждый павильон символизирует одну из союзных республик.

Ольга Вендина: Столица должна репрезентировать страну, на то она и столица, а тем более столица такой огромной и разнообразной страны. Функции репрезентации страны на ВДНХ были решены блистательно. Москва сегодня репрезентирует не только Россию, но и постсоветское и постимперское пространство, и поскольку людей с этого постимперского пространства в городе 2 млн, то наличие такого пространства тоже чрезвычайно важно, прежде всего с точки зрения их интеграции в городскую жизнь.

Антон Кальгаев: Нас пригласили, когда парк был уже практически достроен, менять мы уже ничего не могли. И вот ты придумываешь, как парк будет жить после того как его достроят, в тот момент, когда он еще недостроен, но менять ты ничего не можешь. Все это время я имел дело с какими-то проектными решениями, с дизайном, с фразеологией и языком, который вокруг этого парка возникал. Мне показалось, что стоит поговорить именно о том, как этот парк так идеально и даже немного страшно вписывается в

существующее состояние русской культуры и даже русского языка, если так можно сказать.

Когда ты имеешь дело с текстами, описанное все равно начинает обретать какие-то материальные формы. Условно говоря, современный русский язык можно разделить на три наивные стадии. Первая стадия уже хорошо осмыслена даже эстрадно, это стадия «как бы». Когда в 1990-х было засилье этого «как бы», в школе у нас с ним активно боролись, его нельзя было употреблять, это интерпретировалось как тотальная неуверенность в народной массе по поводу того, что происходило в 1990-х. В 2000-е годы, с приходом тех, кто до сих пор не уходит, наступила такая эпоха, которую можно назвать «на самом деле». Приблизительно с 2010 или 2012 г. наступила какая-то странная эпоха, которую я постоянно фиксирую, с которой я постоянно борюсь. Я бы назвал эту эпоху «не только, но и».

Это как бы дополнение, которое слегка противоречит предыдущему утверждению, но при этом его усиливает. Читая и анализируя три документа: приглашение к участию в конкурсе, конкурсное задание и предложение дилеров (проект-победитель), я выписал те выражения, которые, как мне кажется, манифестируют встраиваемость «Зарядья» в эпоху «не только, но и». Приглашение к участию в конкурсе с первых страниц манифестирует, что приглашают на место отсутствия гостиницы «Россия», то есть его строят не вместо гостиницы «Россия», а на месте ее отсутствия. Чуть ли не на второй странице заявляется такая странная фраза: «Это не только центр притяжения, но и зона отчуждения». Что требуется от конкурсантов? — «Новый взгляд на старую Москву». Такая новая история старого города. «Ландшафт — это главная достопримечательность парка». Другая фраза: «Это зеленая альтернатива Красной площади». В конце было утверждение «Мы не переделываем, мы создаем», при этом, очевидно, что это не противопоставление, то есть мы не только переделываем, но и создаем. «У нас концепция природного урбанизма», то есть у нас и природа, и урбанизм. По-английски это звучит как “wild urbanism”, как дикий урбанизм. Имелось в виду, что это смычка России и Москвы. Природный урбанизм символизировал вот эту смычку. Это «не только, но и» образует мифогенный мир, где образуется некая «фигура одичалых». Так говорится в сообщении пресс-секретаря Москомархитектуры: «одичалые вытоптали». Непонятно,

парк закрытый или открытый, он не только открытый, но и закрытый сейчас, вообще открытый, но пока закрытый³. При этом если в целом осмысливать концепцию, что это вообще: путинский подарок или американский проект? Он не только путинский подарок, но и американский проект.

Это довольно удобная формула. Мне говорят, что мы оказались в мире постправды. Это и есть риторическая фигура постправды, и, более того, московская власть действительно взяла на вооружение эту удобную формулу. История с реновацией абсолютно про это: это, как бы, не только снос, но и стройка, это не только стройка, но и снос. Хочу сказать, тут прозвучала претензия о неуместности «Зарядья», оно потрясающе уместно в современной Москве, в современной России, абсолютно уместно в современном мире, который теперь вот так живет.

Тимур Башкаев: На мой взгляд, отвечая на то, какие смыслы в «Зарядье», — это модернизационный проект, западный проект. В истории России, тем более Москвы, мы можем видеть чередование модернизационных проектов с застоем: откат, потом снова проект, рывок и снова откат. Нам повезло, на наше поколение выпал редкий модернизационный проект. Когда объявили, что будет парк, никто не знал, что здесь будут американцы, что будет урбанизм. Неважно, кто первый предложил идею парка. Надо помнить, на каком фоне это было сделано. Пришла команда Собянина и была в полном транссе от транспортного коллапса, была полная растерянность, они не знали, что делать. Поотменяли проекты строительства новых зданий, не было четко сформулированной транспортной программы, и на фоне транспортного коллапса было принято решение, на мой взгляд, очень логичное, ничего не делать на месте Зарядья, чтобы не провоцировать очередной коллапс. И не было никаких идей суперсовременного парка, идеи природы, ничего этого не было — просто освоить территорию так, чтобы не навредить. Это абсолютно совковый подход.

³ Имеется в виду время открытия парка «Зарядье». Официально парк был открыт 9 сентября 2017 г., но пройти на его территорию можно было только по приглашениям. В следующие дни парк функционировал до 22 часов, был огорожен забором, а на входе стояли рамки металлоискателя.

Второй модернизационный рывок — это блестящий конкурс, великолепно организованный, международное участие правильно прописано, гениальное техническое задание, только на такое техническое задание рождается такой гениальный проект. И здесь, с одной стороны, у нас есть что-то совершенно авторитарное — пришел Владимир Владимирович и сказал, что здесь будет парк. А с другой стороны, есть и модернизационное западное состояние проекта — это Петр Кудрявцев с сообществом «Друзья Зарядья». Не преувеличиваю значения этого факта, но я подчеркиваю, что это было. Были реальные люди, они действительно встречались, лоббировали идею парка. Это росток западного демократического движения.

Несколько слов по поводу сути проекта. Меня очень покоробили Ваши (обращаясь к Сергею Медведеву) слова, что это колониальный проект. Вот почему Хай-Лайн — это не колониальный проект, а парк «Зарядье» колониальный? Это два совершенно одинаковых диалога двух парков, где природа на стыке с городом — главный объект высочайшего концептуального качества, никакого колониального налета нет.

На каких же принципах должна жить природа в городе? Город изначально никакой природы вообще не подразумевает. Природа появилась довольно поздно в урбанизме, по мере расширения города, интеграции природы в город. Это огромная проблема, потому что как только размер биоценоза сжимается, он просто умирает. Если вы делаете большой анклав, природное гетто, таких десятки в городе, то это не соединение природы с городом. Город растет, уплотняется, и он больше не выдержит такого размера природных анклавов, город будет постепенно их перемаывать. Природу надо интегрировать в город. В высокоплотный город. А как ее интегрировать в высокоплотный город, если нет реальной земли. В Хай-Лайне выяснилось, что природа может существовать не отдельно, а рядом с городом, над городом, под городом, она может с городом сосуществовать, и это совершенно новый уровень урбанизма. То есть природу надо создавать уже в плотном городе, используя все его лучшие качества. И в этом смысле природный урбанизм — это вообще новый идеологический шаг в сосуществовании природы и города.

Аттракцион — это один из важнейших параметров нашей среды. Аттракционы по-

рождают эмоции. Эмоции — это важнейший продукт. Эмоции капитализируют город, капитализируют среду. Хай-Лайн вызывает эмоции. Ты поднимаешься туда и идешь в хорошем настроении, и больше ничего нет — ты смотришь на город... И удивительным образом эмоции капитализируют город, просто на глазах развивается район только ради эмоций, больше ничего. Там не появилось ни коммуникаций, ни транспорта, но там появились люди с хорошими эмоциями. Это главная задача парка «Зарядье». Да, с помощью аттракционов, но зато они рождают огромные положительные эмоции, вау-эффект. Даже если очень нужен был мост в ту сторону, ни в коем случае строить мост в этом месте нельзя. Потому что это специально не утилитарный мост, а аттракцион, который специально рассчитан. Если вы поставите опоры, вы потеряете все эмоции, все пропадет. Ради этих эффектов сейчас живет и город. Мы переходим в другой мир и надо понимать, что эмоции сейчас — это самое важное, и природа должна существовать по-новому.

Сергей Медведев: Мне есть, что сказать. Даже не возразить. Действительно, граница природы и культуры, и тундра рядом с гранитной плиткой. Понимаете, для меня это визуальная грязь, потому что те перспективы, которые я хотел бы видеть, они визуально грязные. Я не хочу, чтобы храм Василия Блаженного вставал над колымским редколесьем, если только цель не как в известном анекдоте: Какое самое высокое здание в Ленинграде? — Большой дом, с него Колыму видно. Тут мне хотели напомнить Колыму — напомнили. В этом смысле я соглашусь с тем, что коллеги говорили, с тем, что Ольга Вендина говорила, действительно, это не выявление московской идентичности, а конструирование идентичности, как и весь этот новый урбанизм, который сейчас с нами происходит. Проблема и с новым благоустройством города, и с Новой Улицей, что это все дается государством, и мы как благодарные граждане, как благодарные субъекты должны все это воспринимать. Вот сейчас нам конструируют постимперскую евразийскую идентичность.

Я согласен с тем, что это действительно памятник эпохи, но памятник именно путинской эпохе, памятник гибридной войне, памятник постправде и памятник эмоциям. И вся постправда стоит на эмоции, и весь фейсбук стоит на эмоции, а я хочу не эмоций,

я не хочу жить на позитиве, я не хочу жить на вау-эффекте. Я хочу жить на гораздо более сложной гамме ощущений, которые могло бы дать мне это место. Это лучше, чем если там был бы пустырь или гостиница «Россия». Это хорошо, что он появился. Но я хочу здесь выступить как Плевако, наоборот, хочу сказать, господа и дамы, все могло быть значительно лучше. Мне кажется, это хороший шанс, Москва лучше с этим, но это упущенный шанс.

Как москвич я чувствую, что была возможность получить хорошую панораму, хорошую перспективу, а вместо нее между мной и Кремлем построили альпийскую горку, вот мне не нравятся альпийские горки на приусадебном участке.

Илья Заливухин: Мне кажется, что сегодняшнее время нефункциональное. Оно красивое, современное и, видимо, без этого нельзя было обойтись, потому что лужковское время было достаточно функциональное, но совершенно некрасивое. Взять благоустройство Садового кольца. Надо было транспортные вопросы решать, а мы гранит кладем и деревья высаживаем. Должна быть комплексная программа, и тогда благоустройство будет уже частью этой комплексной программы. А мы, действительно, хотим быть похожими на Запад, при этом забывая про какие-то функциональные вещи. И вот сегодняшнее время очень красивое и, я думаю, что с этим невозможно спорить.

Гостиница «Россия» неслучайно была снесена, высотка там неслучайно не была построена, и парк «Зарядье» неслучайно возник. Парк возник, чтобы мы могли это обсудить и двигаться дальше. Вообще, спорить о том, что этот парк замечательный, я даже не буду, я считаю, что не за десять лет, а с 1961 г., со времен Дворца пионеров на Воробьевых горах, ничего интересного не создавалось. И вот парк «Зарядье» можно было бы, естественно, сделать лучше, можно было бы решить набережную, можно было бы к церквям подойти не сзади, а задать регламент, чтобы там тоже был холм, можно было точнее прописать

техническое задание. Этот опыт, который мы имеем сейчас, надо принять и двигаться дальше. В этом смысле Сергей Медведев — тот человек, который заставляет меня еще раз задать самому себе вопрос о том, все ли мы сделали правильно. Это же нормально. Действительно, надо об этом говорить, как обсуждали гостиницу «Россия», когда она уже была построена. Дальше надо двигаться с другими объектами, с другими проектами.

Это время довольно классических решений. Я не говорю про архитектуру, я говорю про жест. Парк для меня — это классическое решение. Потому что неклассическим решением было бы сделать там, например, общежитие для студентов, что-нибудь такое, что лежит в области городского функционализма. Все мы мыслим о том, что такое облик города, высотность, а люди живут где-то за МКАД, про них никто не знает, они по три часа ездят в центр. Мы даже не позволяем себе обсудить, что практически половина парка могла быть застроена социальным жильем, мини-университетом, еще чем-то.

Григорий Ревзин: Качество вещи людьми в материальной среде плохо воспринимается. Они не считают талантливых решений, они не понимают, талантливое это здание или нет. Сначала надо утвердить качество как абсолютную ценность. Это можно сделать только через ценности сообщества. А дальше и обыватели примут. Поэтому для меня очень важным является то, что это выдающийся проект. А если все общество будет рассказывать, что панораму перекрыли, наследие потеряли, то все... Сопоставлять парк «Зарядье» с благоустройством принципиально неправильно. Благоустройство — это не авторская вещь, не может быть гениальной велосипедной дорожки. Она либо есть, либо ее нет, может быть либо хорошая, либо плохая, либо очень плохая, но она не может быть талантливой. А это произведение, в нем есть авторская художественная ценность и ее надо утвердить.

IDEOLOGY, CULTURE AND AUTHORITY IN POST-LUZHKOVA MOSCOW

December 13, 2017

Triumph Gallery

Moderator:

Boris Grozovsky, economic and political columnist.

Participants:

Timur Bashkaev, architect, Head, Architectural Bureau of Timur Bashkaev (ABTB).

Olga Vendina, PhD in Social Geography, Leading Researcher, Institute of Geography, PAS.

Ilya Zalivukhin, architect, Chief Executive Officer, "Jauzaproject".

Anton Kalgaev, culturologist, curator.

Nikolay Malinin, architectural critic, curator of Archiwood.

Sergei Medvedev, PhD in the History of International Relations and Foreign Policy, political scientist, journalist, professor, Faculty of Social Sciences, HSE.

Grigory Revzin, PhD in Art History, architectural historian, professor, Vysokovsky Graduate School of Urbanism, HSE, partner, Strelka KB.

Abstract

What is the Zaryadye Park from a historical view? What are the meanings of this place? How does Zaryadye fit in with the ideological, political, economic, aesthetic and cultural contexts of today's Moscow? Is it an iconic project or a typical redevelopment?

We could compare Zaryadye Park with VDNH as a project which embodies an authority. The grandeur of the park erases all previous transformations of the city from memory. Conversely, it is an integration project which presents a Russian identity. It is a place where citizens may find part of their personal history.

This discussion is part of twelve months of fieldwork, carried out by Michał Murawski in collaboration with students at Vysokovsky Graduate School of Urbanism. Experts debate not only the architectural and urban aspects of Zaryadye Park, but also its plural meanings in the context of Sergey Sobyanin's Moscow.

Key words: urbanism; architecture; ecology; post-socialism; Moscow; politics; Zaryadye

Авторам

МЫ ПРИГЛАШАЕМ АВТОРОВ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ
«ГОРОДСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРАКТИКИ»

«Городские исследования и практики» (печатная версия ISSN 2500-1604, электронная версия ISSN 2542-0003) – это международный научный рецензируемый журнал, выпускаемый Высшей школой урбанистики имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ.

Журнал является новой площадкой, на которой начинающие и уже опытные городские исследователи и практикующие специалисты в области градостроительства могут обмениваться опытом и знаниями с помощью эмпирических и теоретических исследовательских статей, рецензий, обзоров статей, монографий российских и зарубежных авторов.

Мы будем рады сотрудничеству с авторами, область научных интересов которых затрагивает городские исследования, городское планирование, транспорт, экономику городов, социологию и антропологию города, географию, экологию, искусство в городе, архитектуру, дизайн и новые городские технологии и т.п.

Дизайн журнала позволяет задействовать в тексте разнообразные средства презентации: формулы, графики, карты, фотографии и пр.

К публикации принимаются оригинальные, ранее не опубликованные рукописи на русском и английском языках, сопровождающиеся любыми необходимыми визуальными материалами. Объем статей – до 60 тыс. знаков, объем рецензий, обзоров – до 10 тыс. знаков.

Если вы планируете написать для нас рецензию, пришлите заявку на электронный адрес редакции журнала, указав в ней название рецензируемой монографии и краткую информацию о себе.

Материалы с пометкой «Статья» («Рецензия») в теме письма присылайте на нашу электронную почту **usp_editorial@hse.ru**

Более подробную информацию о журнале можно получить по ссылке **<https://usp.hse.ru/>**

Call for Papers

THE URBAN STUDIES AND PRACTICES JOURNAL INVITES AUTHORS TO CONTRIBUTE PAPERS FOR PUBLICATION

The Journal of Urban Studies and Practices (Print ISSN 2500-1604, Online ISSN 2542-0003) is a high-quality, open access, peer-reviewed research journal that is published by the Vysokovsky Graduate School of Urbanism at the National Research University Higher School of Economics.

The journal provides a platform for both and experienced researchers and urban planning practitioners to share their knowledge and expertise in the form of high-quality empirical and theoretical research papers as well as reviews of books and academic literature. It publishes research papers, in the fields of urban studies, urban planning, urban transportation, urban economics and sociology, anthropology, urban geography, ekistics, new city technologies, urban art, architecture and urban design.

The journal is published on a quarterly basis and is available both in print and online. A typical article should be limited to 60,000 characters including an abstract, references, notes, appendices, tables and figures. A book review should not exceed 10,000 characters. The articles/reviews are accepted in English or Russian. The design of the journal is tailored to accommodate plain text, formulas, graphs, maps, photos, etc.

We invite you to submit papers for the next issues of the *Journal of Urban Studies and Practices*.

Please send your manuscript for review to usp_editorial@hse.ru (email subject "Article" or "Review").

For more information about the journal, please visit <https://usp.hse.ru/en/about>

Формат 60×90 1/8. Уч.-изд. л. 12,5.
Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ФАКУЛЬТЕТ ГОРОДСКОГО И РЕГИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ НИУ ВШЭ.
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ



ФАКУЛЬТЕТ ГОРОДСКОГО И РЕГИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ

Бакалавриат:
Городское планирование

Форма обучения: очная

Срок обучения: 5 лет (набор ведется как на бюджетные, так и на «коммерческие» места)

Направление подготовки: «Градостроительство» (диплом государственного образца)

Вступительные испытания: по результатам ЕГЭ: русский язык, математика, иностранный язык

Образовательная программа бакалавриата «Городское планирование» направлена на подготовку новых профессионалов — городских планировщиков.

В процессе обучения студенты получают практические и прикладные навыки территориального планирования, управления городскими проектами, разработки и реализации стратегий и программ развития городов. Выпускники программы смогут работать в администрациях городов, девелоперских и консалтинговых компаниях, а также в исследовательских центрах.



ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ГОРОДСКОГО И РЕГИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ

Магистерская программа: Управление пространственным развитием городов

Форма обучения: очная

Срок обучения: 2 года (набор ведется как на бюджетные, так и на «коммерческие» места)

Направление подготовки: «Градостроительство» (диплом государственного образца)

Вступительные испытания: конкурс портфолио+английский язык

Одна из первых в России магистерских программ, объединяющая научно-исследовательский подход в урбанистике («urban studies») и практические аспекты городского планирования и управления («urban planning»).

Мы готовим специалистов в области пространственного развития городов и градостроительного зонирования. Наши выпускники работают в системе государственного и муниципального управления, в области анализа городских данных, в сфере девелопмента, градостроительного консалтинга и инфраструктурного развития.



ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ГОРОДСКОГО И РЕГИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ

Магистерская программа: Транспортное планирование

Форма обучения: очная

Срок обучения: 2 года (набор ведется как на бюджетные, так и на «коммерческие» места)

Направление подготовки: «Градостроительство» (диплом государственного образца)

Вступительные испытания: конкурс портфолио+английский язык

Программа направлена на развитие навыков и компетенций в сфере устойчивой мобильности, планирования и организации работы общественного транспорта, организации и безопасности дорожного движения, проектирования пешеходной и велосипедной инфраструктуры, экономики и правового регулирования городского транспорта.

Большое внимание уделяется значимости транспортного планирования для всех сфер городского развития и новейшим трендам в этой области.



ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ГОРОДСКОГО И РЕГИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ

Магистерская программа: Прототипирование городов будущего

Форма обучения: очная, **обучение ведется на английском языке**

Срок обучения: 2 года (набор ведется на «коммерческие места»)

Направление подготовки: «Градостроительство» (диплом государственного образца)

Вступительные испытания: конкурс портфолио

В основе программы лежит проектный подход, основанный на принципе «learning by doing» («обучение в процессе работы»). Студенты научатся разрабатывать прототипы проектов, анализировать данные, интегрировать технологии в городскую среду, которые изменят текущую реальность.

Программа реализуется на базе «Шухов Лаб» — международной лаборатории экспериментального проектирования городов НИУ ВШЭ. Преподавание ведут российские и зарубежные исследователи и практики, формирующие современную повестку в области разработки и внедрения умных технологий для городского развития.



ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ