

МЕЖДУ ТЕОРИЕЙ И ПРАКТИКОЙ: ЧТО ТАКОЕ SOUND STUDIES И КАК ИССЛЕДОВАТЬ ЗВУК

Материал
подготовили:
Александра
Костина

Неканоничность новых подходов и неоднозначный статус исследователя — особенности междисциплинарности. О принципах изучения звука, музыке прошлого и музыке будущего, *sound art*'е и границах между наукой и практикой мы поговорили с Евгением Былиной.



Евгений Былина — теоретик искусства, исследователь современной музыки и аудиальной культуры, музыкант, сотрудник издательства «Новое литературное обозрение», сокуратор магистратуры Sound Art & Sound studies в школе дизайна НИУ ВШЭ, куратор концертного цикла «Музыка для конца света».

*Илл. 1.
Евгений Былина.*

Александра Костина: Поскольку тема нашего выпуска *sound studies*, то давайте начнем с самого понятия. Как Вы его определяете?

Евгений Былина: Вообще *Sound Studies* это исследования звука. Но исследования звука у нас могут быть физическими или психо-акустическими. Здесь речь идет о культурологических исследованиях. Соответственно, *Sound Studies* попадает в череду, плеяду того, что было названо междисциплинарными гуманитарными исследованиями. И это могло возникнуть только в очень определенных ситуациях интеллектуальной культуры, которой стало тесно в каких-то строгих рамках структурализма, и она перешла в сторону каких-то сложносочиненных гуманитарных дисциплин, которые сочетают в себе достижения очень разных наук. И не только социальных и гуманитарных, но и вообще всех подряд. Поэтому и *Sound Studies* попадает в ту же череду постструктурализма, то есть с 60-70-х годов начинает как-то выкристаллизовываться и встает в один ряд с визуальными исследованиями, например, исследованиями кино, исследованиями эмоций и так далее. Это одна причина, по которой они возникают.

Вторая очень важная причина это то, что обычно называется антропологическим поворотом. В общем-то, в гуманитарных науках XX век — время, когда человек становится мерилем знания как такового. То есть, исходя из ограниченности и конечности субъекта, любые науки строят свои суждения о мире. И большое внимание начинает уделяться чувственным каналам восприятия. Здесь особенную роль, наверное, сыграла феноменология. Но в принципе можно сказать, что такая позиция — антропоориентированная — предполагает, что то, как мы мир познаем, как мы его чувствуем, так мы его и описываем. А звук на протяжении долгого времени находился как бы в тени, в подчиненном положении к зрению. И вот звуковые исследования стремятся описать мир (и тут мы впадаем в визуально-центричную метафору), услышать, понять мир с помощью уха. И, в общем-то, популярность звуковых исследований или, например, *sound art*'а связана с тем, что звук очень клево встраивается в эту череду неоколоцентричных, недуралистических, неклассических моделей познания, и открывает нам иной способ знакомства с реальностью, ее восприятия. Поэтому звуку оказывается такое повышенное внимание, и часто звуковые исследования тесно вовлечены в исследования, опять же, нестандартных нам эпистемологии, завязаны на гендерной проблематике, политическом знании. **То есть звук такой вот Другой, который просто напросто здорово обновляет наш не взгляд, а слух на вещи.**

И третья причина, на мой взгляд, самая важная, но отнюдь не очевидная — это технологическая революция, которая позволила звуку стать самим собой и стать описываемым. До изобретения фонографа и дальнейшей демократизации технологических средств звук зачастую мыслился исключительно в идеологическом контексте, как форма какого-то символического порядка. Например, теория музыкальной гармонии. То есть мир многообразия звука был не то что бы нам понятен, фиксировался в очень ограниченных формах, в формах нотации, а это же, собственно говоря, очень маленькая часть звуковой вселенной. Появляется фонограф и регистрирует все подряд, мы наконец-то можем описывать звук не через символическую сетку, а, например, через физическую, вместо «до, ре, ми» у нас частоты. И эта научноцентричная модель описания звука позволила начать его изучать. На мой взгляд, для *Sound Studies* ключевая эпоха та, которая началась после Второй мировой войны, эпоха новых медиа, где звук начинает играть большую роль. Когда были только изобретены новые технологии воспроизведения звука и его записи, они мыслились еще в старых категориях. То есть люди приходили в концертный зал, где стоял фонограф, и это было диковинкой. А после Второй мировой войны, когда началась революция и так далее, тогда произошла та самая демократизация технологических средств: виниловый проигрыватель, пленочник появился, впоследствии в каждом доме изменилась структура потребления музыки, звука и так далее. И мы до сих пор наблюдаем этот процесс. Сейчас буквально у каждого из нас есть такие изоощренные инструменты фиксации и описания звуковой реальности.

Эти три пункта мне представляются важными, и именно из них складывается это странное поле под название *Sound Studies*.

А.К.: Из какой сферы обычно приходят в звуковые исследования?

Е.Б.: Если говорить о динамике того, кто приходит в это направление и кто занимается этим здесь или за рубежом, то это преимущественно люди с гуманитарным образованием — культурология, философия, то, что называется *Cultural Theory* или *Literally Theory*, медиа теория. Опять же гибридные дисциплины, которые в себя много чего включают. А с другой стороны, это на самом деле такая фишка современности (и в особенности, на мой взгляд, сферы звука) — к исследованиям приходят люди как бы из практикующей сферы, санд артисты, прежде всего. То есть люди, которые занимаются звуком вроде, как и художники, и иногда даже непонятно, как кто. И в один момент эти точки пересекаются, и если прочитать всех интересных авторов, работающих в сфере звуковых исследований, то

они говорят, что в какой-то момент арт-практика и тем более теория становятся как бы взаимозаменяемыми, одно продолжает другое. Саунд артист ровно в той же мере исследователь, как и ученый, который пишет текст. Очень часто люди могут совмещать в себе одну ипостась. Я это объясняю тем, что звук не столь нормализован, как, например, визуальное искусство. Звуком, кажется, очень сложно заниматься, в целом опять же из-за какого-то технологического корпуса. Но на самом деле это и правда так. **Сама эфемерность звука вынуждает нас работать не по строгим академическим лекалам, а фланировать между разными модусами художественно-исследовательской деятельности,** которая действительно в какой-то момент становится неразличима. Например, один из классиков саунд-арта делает записи ледников либо амазонских лесов, и потом пишет об этом же текст, и продолжает рефлексировать над этим в эссеистическом формате. И что первично не совсем ясно, это цельное. Или Франсуа Банье, который курирует лейбл, пишет очень бронебойные книжки и при этом такие замороченные, очень интересные альбомы.

А.К.: Расскажите и о своем опыте: как Вы к этому пришли? Тоже из музыки или из научной области?

Е.Б.: Для меня, на самом деле, музыка и популярная, и академическая, и электронная и так далее были важной частью жизни все время. При этом мое образование связано с литературной теорией в первую очередь. И я узнал о звуковых исследованиях в году, наверное, 2013, просто-напросто это носило какой-то индивидуальный характер. Поскольку я эстетикой и теорией культуры занимался в своей студенческой и рабочей жизни, то логичным образом любовь к музыкальной культуре и звуковому искусству совпала вместе с интересом к истории и теории культуры, в общем-то, вместе и сошлись.

А.К.: Мы уже упоминали о метафоре. А как метафорически можно описать занятия звуком? На что это похоже?

Е.Б.: На самом деле, какой-то клевой метафоры довольно много. Я много чего-то интересного и сам писал, но просто сейчас вы меня как-то обезоружили. У меня в памяти только название прекрасной книжки моего коллеги Анатолия Рясова «Едва слышный гул». Возможно, это хорошая метафора для занятия звуком. Красивое название книжки с глубоким бэкграундом.

А.К.: В статье «Утопия “Черной Атлантиды”» Вы обращаете внимание на то, что «музыка будущего» лишена ритма, и, действительно, этому можно найти много примеров. А какие еще изменения ожидают звук в будущем? Можно ли сейчас это предположить?

Е.Б.: Когда я писал о том, что музыка будущего традиционно лишена ритма, речь шла, безусловно, не об абстрактной музыке будущего, о которой я ничего не знаю и не могу знать, а о том, как поп-культура представляет себе будущее, какой саундтрек она выбирает к этому. Действительно, я просто говорил о каноне научно-фантастическом, который пришел из кино и сериалов. В подавляющем большинстве мир будущего описывается через то, что мы бы назвали эмбиентом, близкими ему формами музыкального высказывания. У упомянутого мной Франсуа Банье есть такое спекулятивное эссе, которое называется, собственно, «Грядущая музыка», и это не эссе, знаете, о различных людях, вовлеченных в музыкальные технологии, об этом и так много говорят. Хотя на данный момент в музыкальных технологиях происходит стагнация абсолютная, они не развиваются. Он не говорит о каком-то там социологическом или морфологическом направлении. Он пытается понять горизонт того, что может предложить музыка, и приходит к парадоксальному выводу, что музыка до сих пор не была изобретена. Ведь ровно в тот момент, когда она изобретется, она потеряет свой трансгрессивный потенциал, потенциал с помощью звукового события менять реальность. Поэтому грядущую музыку мы, в общем-то, не можем представить, потому что репрезентировав ее, представив, попытавшись ее записать, она из категории будущности станет настоящим или даже прошлым. Поэтому я думаю, что в занятии звуковым искусством в его широком смысле должен оставаться горизонт возможного, который будет нас удивлять каждый раз, в какой-то мере изменять наш мир и наше проживание в нем.

А.К.: Об этом интересно задуматься: какими эти горизонты могут быть? через что звук пройдет?

Е.Б.: Если мы придумаем образ желаемой музыки будущего, то он перестанет работать. Он должен быть на уровне желания, а не на уровне образа, скажем так.

А.К.: Вы уже упоминали про *sound art*. Можете рассказать, что это из себя представляет?

Е.Б.: Это тоже обычно трудный вопрос. И на него бы как минимум лекцию надо. *Sound art* — форма искусства современного, в котором главным медиумом более или менее является звук. Это очень дурацкий ответ, но лучше вот не придумаешь. То же самое будет, если мы вспомним, что такое *media art* или что такое *science art*. Строгих дефиниций у *sound art*'а нет. Конечно же, мы можем описать *sound art*, например, эстетически. Вообще с большой натяжкой можно сказать, что главным мерилom в эстетическом описании звукового искусства в отличии от музыки является пространственность, а не время.

Собственно говоря, *sound art* работа существует как бы в некотором бесконечном времени, но при этом она существует в ограниченном пространстве, с которым работает. Для *sound art*'а характерны, что называется *science specific* — это работы, призванные звучать в определенном, не только галерейном пространстве. А с другой стороны, чтобы понять музыкальное высказывание, мы просто слушаем песни, то есть просто слушаем от начала до конца, и нам неважно, собственно говоря, где: идя по улице, слушая дома с того или иного носителя и так далее. Музыкальное высказывание мы поймем, но нам важно просидеть от начала до конца. Это эстетическое разграничение.

Если же говорить о каком-то социальном контексте, то способ бытования звукового искусства вписан в координаты и механизмы современного искусства. С другой стороны, можно этому возразить, потому что *sound art* плохо выставляется — он технологически требовательнее, чем ряд других форм искусства. Некоторые звуковые художники принципиально не записывали своих работ, потому что это было невозможно сделать. Например, вспомнить Мариана Махер и его писательский опыт. Он оставил мало после себя, смысла, в общем-то, не было это делать.

Важен еще элемент, что *sound art* разрывает свою связь с символическим порядком, нотацией. Для *sound art*'а как экспериментальной электронной музыки сложный вопрос: где найти разграничение? Ведь это работа не с нотами, не с высокочастотностью, не с более или менее традиционными формами актуализации звукового материала. *Sound art* это скорее звуковые кластеры или звуковые объекты, используя термин Пьера Шефера (он, наверное, отец *sound art*'а, даже больший, чем Джон Хинж). Мне еще нравится термин «звуковое событие», *sound art* с ними работает. Конечно же, это не та форма привычной музыки, с которой мы имеем дело каждый день. А *sound art* же это максимальный (или немаксимальный) отказ от попытки изобретать каждый раз новый горизонт звучащего, новые формы, которые звучащее может воплотить.

А.К.: Мне кажется термин «звуковое событие» на самом деле хорошо описывает, чем занимается это направление. Давайте теперь перейдем к Вашим занятиям музыкой. Помогает ли то, что Вы знаете о звуке, применять к собственным музыкальным сочинениям?

Е.Б.: Больше, наверное, мешает, если честно. Потому что большой корпус наслышенности и прочих штук в какой-то мере повышает ставки в работе. На самом деле очень сложно говорить о своей музыке, потому что Вы вроде первый человек, который спросил меня об этом. Моя музыка как практика. То есть я выступаю не очень ча-

сто, но, тем не менее, выступаю, в разных амплуа — эмбиент или как акустический или электронный музыкант, есть релизы и тому подобное. Но уже как-то, наверное, сложилось, что я куратор, исследователь и так далее, а это, наверное, находится на втором месте. Хотя на самом деле опять же памятуя то, что я сказал в самом начале, действительно, одно может быть продолжением другого. И, безусловно, какие-то интуиции, которые возникают у меня как у теоретика, интересно проверять на звуковой фактуре, которую я сочиняю. И порой, например, звуковая фактура может какую-то интересную мысль просто подсказать. Это происходит вот такая магия.

Но это трудный вопрос. С одной стороны, мешает, а с другой стороны, напротив, подталкивает.

А.К.: Тогда расскажите немного о Ваших планах на будущее в музыкальной карьере, если так можно сказать.

Е.Б.: На самом деле, у меня огромное количество недоделанных вещей. Большое количество каких-то административных, кураторских, преподавательских задач, которые как бы оттеняют художественную и теоретическую сторону деятельности. Редактура преподавания, администрирование забирает все ресурсы. Но я наивно продолжаю надеяться, что у меня получится выкраивать время для того, чтобы просто-напросто сделать, доделать какие-то вещи, которых довольно-таки много накопилось за последние года полтора. Надеюсь, что к моменту выхода этого текста что-нибудь появится. Вот должен фильм озвучивать. Никогда этого не делал. Немое кино. Начало 30-х годов. И это очень интересная задача, потому что парадоксальным образом Мишель Шион, отец звукового исследования, автор великой фразы, что немое кино, в общем-то, никогда и не существовало. Потому что немое кино всегда было сопровождено такой многообразной звуковой палитрой, которая создавалась за счет тапера, который каждый раз играл что-то новое, шума самого киноаппарата и так далее. Звуковое кино предложило нам один единственный звуковой образ, который с фильмом, изображением связывался воедино. А в немом кинообраз этот разъединяется, в каких-то других формах понимается. И, в общем-то, на вот этой разнице очень интересно играть. Вот, надеюсь, в течение пары месяцев у меня получится это сделать. Вот такой план у меня.

А.К.: Да, это очень интересный опыт. Кажется, что немое кино это что-то тонкое, невесомое... Как это преподнести?

Е.Б.: Вообще говоря, тема звука и кино очень важная. Потому что из кино-теории, *Film Theory*, звуковые исследования во многом и вышли, как ни странно. Исследование того, как звук работает вместе с изображением, позволило впоследствии о звуке уже отдельно гово-

ритель. Опять же вот эта траектория Мишеля Шиона, с которого мы и открыли серию «История звука», у него есть книжка «Аудиовизуальность вещи», она как раз про связь, и она первее вышла, чем звук.

А.К.: Мне кажется, у нас получилось интересно выстроенное интервью: мы с теории перешли к практике. Спасибо!