

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

«ЗВУКОВОЙ МАТЕРИАЛИЗМ» КРИСТОФА КОКСА И ГУЛ ТЫСЯЧИ СЛУШАТЕЛЕЙ

М.А. СЕЛЕЗНЁВ

Школа дизайна НИУ ВШЭ, 115054,
Москва, Россия
m.seleznirov11@gmail.com

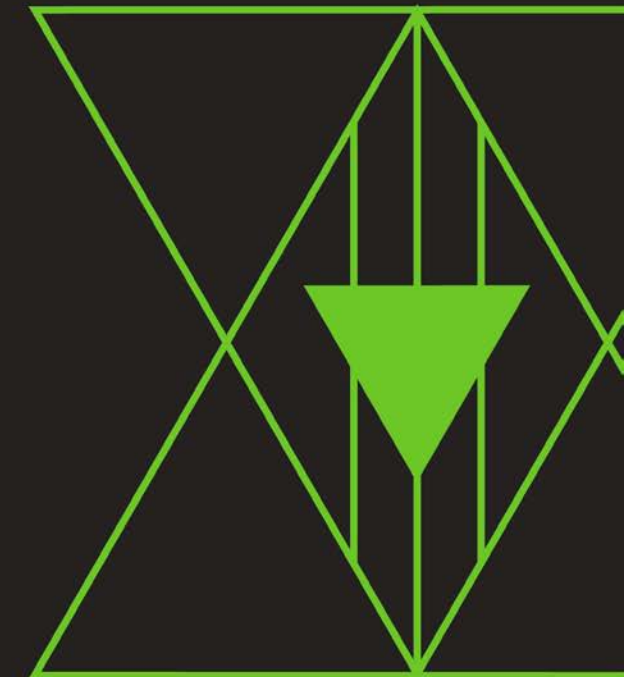
DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-2-218-223

Кокс, К. Звуковой поток. Звук, искусство
и метафизика / Кристоф Кокс; пер. с англ. Н. Сафонова.
М.: Новое литературное обозрение, 2023. 304 с.
(Серия «История звука»)

ИСТОРИЯ **ЗВУКА**

КРИСТОФ КОКС

Звуковой ПОТОК

Звук,
искусство
и метафизикаНовое
Литературное
Обозрение

Кристоф Кокс, американский философ, критик, куратор, автор нескольких книг и множества эссе, преимущественно посвященных аудиокультуре, саунд-арту и философии музыки, в работе «Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика» ставит перед собой весьма амбициозную задачу — предложить принципиально иной, «реалистический», не свойственный большей части исследований музыки (или более широко — исследований звукового искусства и шумов) подход, который можно кратко обозначить словосочетанием «звуковой материализм». Кокс предлагает увидеть звук прежде всего как совокупность физических проявлений, таким образом, извлекая его из-под определений, которые накладывает на него культура. Рассмотреть звук как то, что предшествует любому культурному означиванию, как то, из чего культура отчасти возникает и в чем со временем неизбежно растворяется: «... нам нужно отбросить идеалистический и гуманистический язык репрезентации и означивания, который главенствовал в культурной теории последние полвека, и переопределить эстетическое производство и рецепцию через материалистическую модель потока, силы и захвата».

Разумеется, в таком исследовании невозможно было бы оставаться в рамках изучения того, что называется «музыкой» (во всяком случае, в классическом понимании). Об этом автор сообщает в самых первых строчках введения, обращая внимание на очевидное — на то, что «музыка» потеряла монопольный статус аудиального искусства, превратившись в одну из категорий «звука» в практиках композиторов, саунд-артистов, современных художников. Гораздо более важной сферой, чем музыка, для Кокса становится шум — «шум как основание, “непрерывное акустическое течение”, предоставляющее условие возможности всякого артикулированного звука, из которого появляется любая речь, музыка или любой сигнал и в который все они возвращаются».

Стоит отметить, что «Звуковой поток» выстроен как удивительное и гармоничное переплетение сразу нескольких повествований, продетых одно сквозь другое и развивающихся параллельно. Так, один из способов прочтения книги как раз заключается в том, чтобы увидеть во множестве примеров историю эмансипации шума в звуковой культуре в XIX–XXI веках. Вот медиа-теоретик Фридрих Киттлер (один из важнейших авторов-союзников для Кокса, к работам которого он многократно обращается) пишет об изобретении Эдисоном фонографа в 1877 году, перемещая фокус внимания с того, что интересовало самого изобретателя (попытка зафиксировать человеческий голос), к «побочному эффекту» звукозаписи — реверберации комнаты, гулу электричества, случайным звукам окружения — тому «побочному эффекту», что станет важнейшим полем экспериментов для композиторов, саунд-дизайнеров и звукорежиссеров впоследствии.

Или вот чуть позже композитор-футурист Луиджи Руссоло пишет свой знаменитый манифест «Искусство шумов»: «Давайте пересечем большой современный город, столицу, сконцентрировавшись только на слухе, и мы получим удовольствие от различий между завихрениями воды, воздуха и газа в металлических трубах, ворчания шумов, которые дышат и пульсируют

с бесспорно животной природой, трепетания клапанов, движения поршней вверх и вниз, завывания механических пил, тряска трамвая на своих рельсах, щелчков кнутов, хлопанья занавесок и флагов».

А еще десятилетиями позднее музыкальный объект станет терять стабильность не только в работах Арнольда Шёнберга и его учеников, но также в джазовых импровизациях, в свободных партитурах Карлхайнца Штокхаузена, Пьера Булеза или Мортон Фельдмана. А в конце концов и вовсе в отказе от классической партитуры — Кокс вспоминает невольно точный афоризм Романа Хаубенштока-Рамати о пианисте Дэвиде Тюдоре как о человеке, якобы способном сыграть даже изюминки в куске кекса с цукатами. Для звукового искусства последних десятилетий и в самом деле исходным объектом, из которого возникает музыка, может стать всё, что угодно. «Партитура растворилась в мире вещей, а мир вещей созрел до сонификации». Все названные и многие другие случаи, фиксирующие изменения в развитии звуковой культуры, — основа книги Кокса. И, хотя он не ставит перед собой цель написать историю звука, пунктирно ему удастся сделать и это.

Впрочем, если сам автор и желал артикулировать какую-то хронологию, то прежде всего это не история технических изобретений, художественных манифестов и произведений искусства, а «история большой длительности» (*longue durée* — термином Фернана Броделя из текста «История и общественные науки» пользуется сам Кокс) — «исторические движения жидкой плазмы, биомассы, генов и информации, описанные Мануэлем Деландой». Помимо конкретных композиций, записей, звуковых пейзажей Кокс предлагает «прислушиваться к общему движению звукового потока, в котором отдельные проявления непрестанно испаряются и подчиняются всеобщей какофонии».

Масштабность такого подхода, а также философский бэкграунд Кокса (его первая монография была посвящена трудам Фридриха Ницше) ощущаются на протяжении всего повествования в «Звуковом потоке» — в стремлении не только обсудить конкретные художественные стратегии или историю звука, но вписать этот рассказ в контекст философии. Так, цитируя композитора Мюррея Шафера, в первой же главе автор обращает внимание на два ключевых греческих мифа, позволяющих сформулировать два базовых определения музыки: «В Двенадцатой пифийской оде Пиндара музыка появляется, когда Афина изобретает авлос, чтобы воспеть плачущих сестер обезглавленной Медузы. Альтернативную версию можно найти в гомеровском гимне Гермесу — музыка зарождается, когда Гермес понимает, что панцирь черепахи можно использовать в качестве резонатора лиры». И если первый миф апеллирует к человеческим эмоциям и субъективности, то второй своей привязкой музыкального звука к конкретным физическим обстоятельствам становится идеальной иллюстрацией «физическому материализму» Кокса.

Ожидаемо в «Звуковом потоке» речь заходит об аполлоническом и дионисийском началах в искусстве, о важной роли музыки в работах Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше и Жюль Делёза. Чуть более неожиданым ходом становится обращение к Лейбницу и его пассадам о том,

что сознательная ясная мысль — всегда лишь часть психической активности, тогда как гораздо больше процессов скрыто от человеческого восприятия. Эти суждения Кокс изящно зарифмовывает с иной оппозицией — между звуковым сигналом (то есть звуком, оформленным в послание, содержащее конкретный смысл или эмоцию) и шумом (как чем-то неартикулируемым). «Лейбниц позволяет нам понять разделение между сигналом и шумом не как разделение между частью и целым, между невежеством и знанием, но как разделение между сингулярным и обыденным, восприятием и условиями его порождения, актуальным и виртуальным, различие, которое я вслед за Делёзом определяю как “интенсивное”».

На слове «обыденное», прозвучавшем в прошлой цитате, хотелось бы остановиться чуть подробнее. В одной из первых глав в числе авторов, которым он оппонирует, Кокс упоминает философа Анн-Мари Мол и приводит ее фразу о том, то «реальность не может предшествовать рутинным практикам, посредством которых мы с ней взаимодействуем». На первый взгляд нестыковка этой формулы с представлениями о первичности «звукового потока» по отношению к музыке и культуре очевидна. Но ближе к концу работы Кокса в иные моменты ловишь себя на мысли, что именно рутинность становится той областью, где вопрос о первичности между звуковым потоком и человеческой активностью если не снимается вовсе, то ослабляется.

Один из важнейших звуковых проектов, который Кокс выбирает для иллюстрации своей онтологии, — “Hum-Human или Hum Minus Human” художника Криса Кубика. «Проект в форме одноканального видео представляет собой почти никак не упорядоченный подкаталог звуков дроуна, найденных в архиве коммерческих звуковых эффектов по запросу “гул” (hum), из которого были исключены результаты, содержащие слово “человек” (human)». Но ведь человек — существо, которое проводит большую часть своей жизни внутри гула, в полусознательности, не отдавая в полной мере отчета о том, что своей активностью он поддерживает гул, хочется даже сказать — «ухаживает» за ним.

И здесь мы вплотную приближаемся к тому важнейшему повороту в восприятии звука и музыки, который породил столь огромное разнообразие практик и без которого книга Кокса не обнаружила бы материала, на котором она основывается. Возможно, наиболее прямо и точно этот произошедший и происходящий перелом сформулировал пианист-виртуоз Гленн Гюльда: «Появится новый тип слушателя — он будет принимать больше участия в формировании музыкального опыта». Именно таким слушателем, вечно редактирующим звуки, сшивающим их между собой, перемещающим их из контекста в контекст, делающим это при помощи специальных аудиомонтажных инструментов или просто усилиями своего тела и воображения, таким слушателем стал сегодня почти каждый из нас.

Важнейшую роль в этом становлении сыграло возникновение звукозаписи, о чем, вновь не без ссылки на интуиции Гюльда, упоминает Кокс: «...будучи отделимыми кусочками звука, производимыми в большом количестве, пускаемыми в широкий оборот, не требующими особой грамотности для их

актуализации, не регулируемые никакими канонами верности традиции или шаблонами, аудиозаписи больше подходят для цитирования и подвержены манипуляциям, чем предыдущие формы звукового захвата. <...> Точно такие же мысли были у прославленного пианиста Гленна Гюльда, когда в 1964 году он отказывался выступать живьем, предпочитая запись, пытаясь таким образом порождать идеальные исполнения, состоящие из множества дублей и мириад сшитых сегментов. Для Гюльда запись — величайший механизм детерриториализации, способный избавить музыку от превратностей живого исполнения и исторического времени».

Звукозаписи в самом деле не просто открыты к последующим слушательским манипуляциям, но будто бы прямо призывают к ним. И эти манипуляции, иногда осуществляемые почти автоматически, буднично, далеко не всегда связаны с попыткой проявить новые сигналы и артикулировать конкретные идеи, но часто напоминают ту самую *рутинную* активность сотен тысяч пользователей, главное производное которой — гул.