

Философия и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Новикова В.С. Звуковой образ как инструмент репрезентации трудного наследия // Философия и культура. 2025.

№ 1. С.52-73. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.1.73128 EDN: YVEFDI URL:

[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=73128](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73128)

## Звуковой образ как инструмент репрезентации трудного наследия

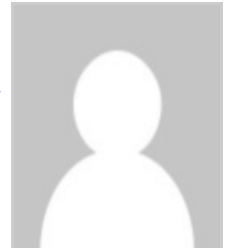
Новикова Валерия Сергеевна

аспирант; кафедра истории философии и логики; Национальный исследовательский Томский  
государственный университет

Преподаватель; Томский экономико-промышленный колледж

634040, Россия, Томская область, г. Томск, Иркутский тракт, 175

✉ [val\\_novikova97@mail.ru](mailto:val_novikova97@mail.ru)



[Статья из рубрики "Связь времен"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0757.2025.1.73128

### EDN:

YVEFDI

### Дата направления статьи в редакцию:

17-01-2025

### Дата публикации:

24-01-2025

**Аннотация:** Статья посвящена анализу звукового образа в качестве структурного компонента культурной памяти, данной в разрезе проблематики трудного наследия. Экспликация роли звука в конструировании коллективного памятования о травматическом переживании проводится на примере вскрытия звуковых паттернов в кинокартинах, репрезентирующих сталинские репрессии. Соответственно, предметом настоящего исследования будут являться звуковые ландшафты, запечатленные в киноязыке, через которые опыт коллективной травматизации нам явлен. В качестве предпосылочного замечания автором выявляется скудная представленность работ, эксплицирующих роль звука в конструировании феноменов надындивидуального памятования, и ставится задача преодолеть визуально-центрический подход в исследованиях трудного наследия. Под трудным наследием предлагается понимать

форму культурной памяти, порожденную травмой, которая является полем битвы двух разнонаправленных сил: официальной риторики, вытесняющей память о травматичном опыте как угрожающую коллективной идентичности, и сберегающего дискурса, указывающего на опасность забвения. Данная статья представляет собой попытку выявить, как этот противоречивый характер вопрошания о прошлом репрезентирован через звук. Для систематизации общих акустических паттернов, обнаруживаемых в звуковом полотне исследуемых кинокартин, автором используется метод компаративного анализа, позволяющий сравнить разнородные фонические компоненты и выделить группы признаков, переходящие из одной картины в другую и организующие аудиальное пространство фильма. Метод семантического анализа киноязыка применяется для выявления механизмов приписывания смысла определенным звуковым предметностям. На основании сравнительного анализа автором вычленяются ключевые особенности, объединяющие звуковой ландшафт рассматриваемых кинокартин. Во-первых, расслоение аудиального поля на дихотомичные грани: музыкальную гармоническую организацию, олицетворяющую унифицирующую властную риторику, и шумовую, полифоническую дезорганизацию, воплощающую отказ от затушевывания и стирания прошлого. Во-вторых, разница в звуковой репрезентации темы репрессий в кино эпохи перестройки и современных фильмах, обусловленная сменой политической ориентации в отношении к событиям прошлого. Автором подчеркивается, что наличие таких особенностей опирается на существующие механизмы маркировки властных инстанций и подчиненных им групп полярными звуковыми характеристиками. Делается вывод о том, что через рассмотрение звуковой фиксации прошлого можно обнаружить те смысловые нюансы, для которых не нашлось места в визуальных и письменных источниках, опирающихся на рассудочную артикуляцию.

**Ключевые слова:**

з в у к , культурная память, трудное наследие, культурная травма, репрессии, репрезентация, семантика звука, мемориальная культура, звуковой образ, тишина

**Введение**

Звук может быть выразителем умонастроений эпохи, проводником в сферу надындивидуальных форм культурного высказывания и социо-политического проектирования. Аудиальный канал – важный символический информатор, наряду с визуальностью, посредством которого транслируются социальные и художественные смыслы. Звуковые ландшафты представляют собой мощные инструменты запоминания, распознавания и критического отражения невидимого и невыразимого. Там, где доступ к визуальным или вербальным каналам хранения информации для нас ограничен, аудиальное помогает обратить внимание на аспекты реальности, не фиксируемые иными медиумами. Через препарирование звуковых ландшафтов нам может приоткрыться облик некоторого пространства, характер происходящих в нем процессов, не лежащие на поверхности фрагменты местного жизненного колорита, звук заряжен пространственностью. Сам звук нередко предстает аффективно-идеологическим инструментом кодировки реальности, формирующим и модифицирующим семантические матрицы. Акустические паттерны географически и культурно «картируют» нашу реальность, кристаллизуют для нас места и события. Человек осваивает жизненное пространство, оплетая его звуковыми сетями, очерчивающими одновременно географические и символические области. Через звук человек терриоризирует

культурные ландшафты, упорядочивает и размечает границы, делая их понятными, знакомыми и, соответственно, безопасными для себя. Делез и Гваттари неоднократно высказывают мысль о территориализирующем значении звуков, «одомашнивающих» необжитое пространство: «Роль ритурнели часто подчеркивается: последняя территориальна, она — территориальная сборка. Птичья песнь — птица поет, дабы таким образом пометить свою территорию... Греческие лады, индусские ритмы сами являются территориальными, провинциальными, региональными. Ритурнель может принимать на себя и другие функции — любовные, профессиональные, общественные, литургические или космические — она всегда уносит землю с собой, она обладает землей, даже духовной землей как тем, что ей сопутствует, она пребывает в сущностном отношении с Рождением, с Родным» [1, с. 519]. Подобную мысль о словесном освоении необжитого жизненного пространства высказывает и Морева: «Говорят, человек вошел в этот мир неслышно. Обживая молчаливое, устрашающее и одновременно притягивающее своей необъятностью пространство, он приручал его, ловил его с-ловом. Человек как бы «гнездилился» в слове, в сакральных его глубинах, словом же очерчивая «круги» своего бытия, а также неизбежность вечного возврата «на круги своя»» [2, с. 9]. Потребность в словесном приручении пространства исходит из метафизического страха перед чуждым, не встречавшимся прежде, непонятным, в котором нет ощущения «дома», и потому территориальные функции звука направлены в первую очередь на очерчивание границы родного, успокоительного: «изначальный *ontos* языка связан со словом спасительным, исцеляющим, заклинаяще ритуальным, оберегающим человека от несчастий и страха» [3, с. 44]. Первичная звуковая среда в целом выступает одной из детерминант, определяющих становления человека в качестве субъекта слушания: голос матери как исходная звуковая реальность, в которую ребенок погружен, – некая акустическая первосубстанция – закладывает чувство безопасности: «Этот голос звал нас наружу, когда мы покоились в плаценте, он приглашал к трапезе, давал утешение и наставлял на героический путь словами колыбельной песни» [4, с. 281]. Тональность материнского голоса в качестве вместилища покоя и защиты обуславливает то, какие звуки впоследствии человек будет выхватывать из общего шума, что будет определять как близкие его духу мелодические композиции, а что оставлять за границами слухового восприятия.

Так, территориальная работа слушания обнаруживает себя в плоскости символического означивания социо-культурных процессов. Звуки маркируют исторические факты и события в качестве позитивных и негативных, желательных и нежелательных, надежных и опасных. Благодаря звукам мы ориентируемся в мире ценностных категорий, в каждом акте слушания автоматически распределяя поступающий в наше слуховое поле акустический материал по структурным блокам гармоничных, омузыкаленных созвучий или хаотичных, дезорганизующих шумов и в соответствии с приписываемыми этим дихотомичным группам характеристиками наделяя источники данных звуков или связанные с ними объекты, события и процессы симметричными оценками. Подобную характеристику звуков отмечает и Брэндон Лабелль, указывая на встроенность аудиального опыта в процессы социального и политического оформления пространства: «С помощью этих акустических фигур и рамок саундшафт и понятия акустического дизайна перерабатываются как территориальные и детерриториальные процессы, формируемые социальными и политическими напряжениями, которые лежат в самом сердце слушания. Акустику как таковую ... надо понимать как разделение слышимого, в практике которого можно обнаружить ряд состязаний и воображений, каждое из которых по-особому определяет форму слушания» [5, с. 11]. Кроме того, звуки играют важную роль в формировании культурной памяти, воздействуя на человеческое сознание через

механизмы ассоциаций и эмоциональное подкрепление. Тело воспоминания формируется теми формами репрезентации, через которые некоторое событие нам представлено, в том числе звуковыми источниками, дающими голос фиксируемому опыту. Так же как и индивидуальная память, память коллективная выслана и упорядочена помимо прочего аудиальными объектами. Таким образом, мир представляет собой карту, расчерченную организованными акустическими массивами, структурированную звуковыми артефактами.

Но как вскрыть звуковые паттерны и механизмы аудиально-символического размечания территории, если речь идет о тех пластах социального, запечатанного в коллективной памяти, отзвуки которого полагаются неудобными и нежелательными в нынешнем контексте, намеренно подавляются в современном дискурсе, вытесняются из доминирующего культурного нарратива, предзаданного официальным политическим вектором. Такие формы вытеснения культурной памяти имеют место, когда мы говорим о работе с трудным наследием. Трудное наследие – это вполне устоявшийся термин, который используется для обозначения трагических событий прошлого, связанных с культурной травмой и влияющих на структуру групповой идентичности. Шэрон Макдональд в своей книге, посвященной трудному наследию, определяет данное понятие, опираясь на отношения, выстраивающиеся между образом желаемым и образом реальным: трудное наследие – это «прошлое, которое признается значимым в настоящем, но которое также оспаривается и не терпит публичного примирения с позитивной, самоутверждающейся современной идентичностью» [6, с. 10]. Поскольку традиционно под наследием понимается нечто, что ассоциируется с величием, достоинством, уверенностью и выступает источником гордости, диссонанс эмоций, вызываемых объектами, связанными с трагическими событиями и явлениями, провоцирует дискуссию о судьбе такого наследия и устойчивости коллективной идентичности [7]. Нил Смелсер дает развернутое, детализированное определение того, что такое трудное наследие: это «память, которую признала и которой оказывает публичное доверие релевантная группа, и воспоминание события или ситуации, (а) нагруженных негативным аффектом, (b) представленных как неизгладимые; (c) считающихся угрожающими существованию общества или нарушающими одну или больше из его фундаментальных культурных предпосылок» [8, с. 44]. Так, в понятии «трудное наследие» для нас в первую очередь важен аспект присутствия прошлого в настоящем, его болезненное влияние на современный культурный ландшафт. Второй важный момент, как уже было упомянуто ранее, касается замалчивания фактов прошлого как слишком травматичных и не вписывающихся в желательный образ, угрожающих коллективному самоопределению. Это умолчание нередко сопровождается намеренным забвением неудобных фактов, достижением культурной «амнезии» посредством сокрытия или уничтожения останков памятования о событии.

Так, трудное наследие – это форма культурной памяти, инспирированная травмой, которая выступает одним из конститутивных оснований человеческой идентичности. По вопросу о том, что такое культурная травма, в исследовательской среде существует широкий разброс мнений. Мы в данной статье будем придерживаться конструктивистского подхода, дифференцирующего травмирующее событие-первопричину и травму как последующий факт коллективного смыслостановления. Данный подход выявляет символические механизмы, стоящие за превращением некоторого частного жизненного эпизода в универсальное комплексное переживание, нагруженное культурными смыслами и предполагающее сильное эмоциональное вовлечение. Такой подход к культурной травме был разработан Джеффри Александером в рамках «сильной программы» культурсоциологии [9]. Подобного подхода

придерживается и Рой Айерман, указывающий на первостепенную роль репрезентации в формировании воспоминания: то, как воспроизводится в памяти событие, тесно связано с тем, как именно оно представлено, с помощью каких средств и инструментов: «В отличие от психологической или физической травмы, когда есть рана и опыт сильного эмоционального страдания отдельного человека, культурная травма означает драматичную утрату идентичности и смысла, прореху в ткани общества, которая воздействует на группу людей, достигших определенной степени сплоченности. В этом смысле не обязательно, чтобы травму ощущали все члены сообщества или непосредственно пережил бы хоть кто-то из них. Однако необходимо некое событие, которое бы стало значимой «причиной», и его травматический смысл должен быть утвержден и воспринят; этот процесс занимает время и требует опосредования и репрезентации» [10]. Так, травма – это не само негативное событие, а тот сознательный процесс, который связывает прошлое и настоящее посредством системы образов. Травматичный опыт для нас опосредован рядом медиумов, что создает некоторый зазор, пространственно-временную дистанцию между самим событием и его аффективным переживанием, избирательно реконструирующим событие-первопричину. Айерман так же как и Макдональд отводит травме, отраженной в речи и произведениях искусства, знаковую роль в закладывании основы для формирования коллективной идентичности. П. Штомпка приходит к выводу, что культурная травма – это динамично развивающийся процесс, в котором можно выделить несколько последовательных стадий: от формирования дезорганизованной, нестабильной среды, благоприятствующей возникновению травмы, до преодоления травмы как завершающей фазы. Травма, по мнению Штомпки, одновременно объективна и субъективна: ее корень в реальных феноменах, но она не проявляется до тех пор, пока ее не заметят и не подвергнут интерпретации. Травма формируется там, где нарушается ядро коллективного порядка, где происходит разрыв между привычной, структурированной средой и неким незнакомым ранее положением дел, воспринятым негативно, болезненно, отталкивающе, создавая напряжение и диссонанс [11]. Один из самых знаменитых исследователей культурной памяти Ян Ассман уточняет, что в случае, когда пространство памяти приходит в противоречие с социальной и политической реальностью современности, мы имеем дело с «интенсифицированными, искусственными формами культурного воспоминания, с культурной мнемотехникой, цель которой – в порождении и поддержании несовременности» [12, с. 23]. А Алейда Ассман, указывая на неизбежное присутствие темпорального зазора между травматическим событием и выраженным через символических посредников обнародованием этого события как содержания культурной памяти, обнаруживает, что позиция жертвы не предполагает инструментов ее органичного включения в смыслоформирующее ядро индивидуальной или коллективной идентичности: «Травматический опыт страданий и позора лишь с трудом находит себе доступ к памяти, ибо этот опыт не интегрируется в положительное представление индивидуума или нации о самих себе. Для виктимизированных субъектов не существует апробированных культурой форм рецепции и мемориальных традиций. <...> Поэтому бывает, что травматический опыт получает общественное признание, обретает символическую артикуляцию лишь через несколько десятилетий или даже столетий после самого исторического события. Лишь тогда он делается составной частью коллективной или культурной памяти. Нужно пройти долгий путь, прежде чем травмированная память жертв получит признание, будет принята как историческое знание и войдет в состав коллективной памяти» [13, с. 77]. Согласно концепции М. Хирш, представители последующих поколений могут инкорпорировать культурные травмы в систему собственных воспоминаний, порождая феномен «постпамяти» [14]. Так,

постпамять – это не просто воспоминания предков, передавшиеся представителям нынешней эпохи по наследству, а сознательно сберегаемая потомками память о прошлом, связь с которой представляет особую значимость для тех, кто не был очевидцем данных событий: «Принятие перформативного характера постпамятной коммеморации как активной и инициативной составляющей идентичности добавляет к её оригинальному контексту, связанному с наследуемой травмой, элемент сознательного самоопределения, превращая в один из базовых элементов коллективной идентичности, интегрирующий несколько поколений семьи, социальной группы, в единую мемориальную ткань» [15]. Так, еще раз повторим, что для возникновения такой конфигурации памяти и выхода ее в открытое социальное пространство необходима система репрезентирующих посредников, т.е. различных форм объективации, данных через ряд культурных образований: искусства, музея, повседневных практик поминовения, медиа и т.д. [16]. Соответственно, поскольку память конструируется в социальном взаимодействии как символическая реальность, современные условия будут обуславливать то, как именно видится прошлое, как оно конструируется, вспоминается или забывается, а изменение культурно-политического контекста повлечет трансформацию и культурной памяти, выработав новые способы интерпретации истории. Для того чтобы память о травматичном событии закрепились в общественном сознании и стала компонентом коллективной идентичности, ее сохранение должно соответствовать актуальным потребностям социальной группы: «Жертвы трагедии поддерживают память о ней для того, чтобы в последующих поколениях она стала составной частью коллективного self» [17, с. 831]. То есть консолидирующий характер травмы помимо прочего обусловлен потребностью некоторого сообщества помнить ради недопущения повторения этого события в будущем [18].

Целью данной статьи является попытка понять, как мы можем взаимодействовать с трудным наследием не через визуальные средства, как это чаще всего происходит, а посредством аудиальных артефактов. Спецификой поставленной цели определяется и предполагаемая новизна исследования. В целом проблематика коллективной памяти в большинстве работ разрабатывается с опорой на примат визуального, концептуализируя преимущественно зримые, непосредственно наблюдаемые в культурном поле формы репрезентации исторического опыта. Классический мемориальный дискурс построен на анализе визуальных артефактов и их включении в понимание конструируемого целого. Однако реабилитация слуха и включение звуковых источников в исследовательский дискурс может дать изучению коллективной памяти необходимую оптику, уклоняющую от ошибок и недостатков визуально-центрированной эпистемологии и ориентирующую на поиск новых путей говорения о прошлом, культуре и травме. Данное исследование – еще одна попытка преодолеть заданную зрением парадигму получения знания и выстроить звуковую топологию травмы. Для начала мы должны проделать археологическую работу в поле слушания: некоторым образом «раскопать» звуковые объекты, извлечь их из-под слоя времени, которое некогда их поглотило, и каталогизировать, чтобы в новом свете обратить внимание на исторические события и процессы. Затем мы должны выдвинуть на передний план мысли, как эти звуковые предметности явлены нам в настоящем в мемориальном дискурсе. Таким образом, нам следует изучить отношения слушателя с социальной средой, диктующей, что и как мы слышим.

Объектом исследования выступает запечатленное в культурной памяти трудное наследие. В качестве примера работы с трудным наследием в данной статье мы сосредоточимся на теме сталинских репрессий. Несмотря на то, что с тех времен минуло уже много времени, дух прошлого проступает через российскую повседневность,

«полную советских реминисценций» [\[15, с. 75\]](#). Тема репрессий сохраняет свою остроту и драматичность, так как «последствия ГУЛАГа до сих пор не изжиты российским обществом, они сохраняются в культуре и науке, в отношениях между людьми и людей с государством» [\[19, с. 183\]](#). При этом данные вопросы все еще остаются мало проговариваемыми как в обыденной, так и в академической среде, а их репрезентация в произведениях культуры практически не осмысливается современными теоретиками. С точки зрения Николая Эппле, несмотря на кажущуюся одержимость прошлым, современная Россия не сумела должным образом проработать травму советского террора, память о котором остается для многих чуждым и недоступным опытом: «Причина захваченности прошлым – его незавершенность, невозможность должным образом похоронить и оплакать покойников, вступить в права наследства, извлечь из истории выводы и, завершив один цикл, начать следующий» [\[20, с. 19\]](#). Отсутствие системной национальной рефлексии привело к тому, что в публичном дискурсе так и не сложилось последовательной оценки обозначенного периода, что в очередной раз определяет актуальность обращения к данной проблематике.

В качестве источников, к которым можно апеллировать в исследованиях акустической репрезентации культурной травмы, мы возьмем звуковой ряд в кинокартинах, проблематизирующих тему репрессий, и проанализируем, какие звуки выступают смысловыми акцентами, выстилающими звуковой ландшафт сконструированной исторической памяти. Соответственно, предметом исследования будет звуковой образ в качестве структурного компонента облаченной в киноязыковые средства культурной памяти о репрессивном прошлом страны.

### **Звуковой образ в кино**

Итак, нам необходимо проанализировать особенности звукового языка, сопровождающего, обрамляющего и подчеркивающего визуальный ряд в кинокартинах, осмысляющих репрессивное прошлое. В качестве киноматериала, репрезентирующего обращение со звуковыми паттернами, автором были отобраны следующие кинокартины: «Кома» (1989), «Завтра была война» (1987), «Утомленные солнцем» (1994), «Софья Петровна» (1989), «Умирать не страшно» (1991), «Защитник Седов» (1988), «Враг народа – Бухарин» (1990), «Затерянный в Сибири» (1991), «Капитан Волконогов бежал» (2021), «За нас с вами» (2023), «Волнами» (2022), «Пепел и доломит» (2023). Перечисленные киноработы распадаются на две хронологические группы, каждая из которых обладает своей спецификой киноязыковой (визуальной и звуковой) рефлексии над обозначенной проблематикой: картины перестроечного периода и современное изображение сталинских репрессий.

На основе компаративного анализа и культурно-философской интерпретации попробуем ответить на вопрос: что в аудиальном плане объединяет эти картины, и как в них через звуковое сопровождение подсвечиваются отношения официальной, позитивной риторики, вытесняющей травматичные события из презентующей себя вовне самоидентификации народа, и полярного дискурса, стремящегося сберечь память о негативном, неприятном явлении прошлого и указывающего на опасность забвения? Кроме того, поскольку меняющийся вектор политического развития и степень заинтересованности общественности в акцентуации и развертывании определенной темы обуславливает содержание, фактуру и общую тональность культурной памяти, меняются и способы репрезентации трагических событий прошлого. Модели воссоздания прошлого реорганизуются «сменяющимися контекстными рамками движущегося вперед настоящего» [\[12, с. 43\]](#). Поэтому одной из задач данного исследования будет попытка



проследить разницу в репрезентации травматичного переживания, связанного с опытом репрессий, в перестроечном кино и современной фильмографии.

Первое, на что стоит обратить внимание в картинах перестроечного периода, это богатое музыкальное сопровождение. Каждая картина отмечена широкой палитрой звуковых образов, раскрывающих смысловые акценты и драматургические тональности и ударения кинематографического полотна, что позволяет нам легко проследить мысль автора и его отношение к теме репрессий. Картины современного этапа более сдержанны на звуковые выразительные средства, что является одной из характерных черт киноязыкового построения, отражающего изменения в социально-политической обстановке государства, о чем будет сказано позднее. В целом, проанализировав звуковую материю художественных высказываний обоих периодов, можно отметить некоторые репрезентативные особенности и общие аудиально-смысловые паттерны, обнаруживаемые в звуковой ткани указанных кинокартин.

Одной из таких особенностей выступает противопоставление музыкальной гармонической организации, олицетворяющей порядок и санкционированный политикомировоззренческий уклад высших чинов, шумовой деструкции, выражающей угрожающую брешь в целостном ценностно-культурном полотне и исключенность оппозиционных взглядов из приемлемого идеологического ландшафта.

Такой прием часто используется авторами в фильмах, репрезентирующих лагерный быт, где кадры из жизни надзирателей, работников колоний и начальников переплетаются с мелодичными композициями или популярными эстрадными песнями тех лет, в то время как звуковая ткань жизни заключенных построена на полифонии, диссонансе, какофонии.

В фильме «Кома» звуковые образы, репрезентирующие жизнь женщин в колонии, выходят на поверхность в форме ругани и наслаивающихся друг на друга разговоров, оплетая зримое пространство плотным шумовым полотном. В «Затерянном в Сибири» подобным же образом аудиальное поле барачного быта выставлено разноголосым гомоном, криками и гоготаньем. Музыковед Инна Клаузе, собирая и систематизируя данные о звуковой жизни заключенных ГУЛАГа, отмечает, что в воспоминаниях многих узников сохранились наблюдения о несмолкающем шуме, складывающемся из брани, ора и воспитательной агитации (Клаузе И. Звучание ГУЛАГа. [Электронный ресурс] – URL: [https://nkvd.tomsk.ru/media\\_news/inna-klauze-zvuchanie-gulaga/](https://nkvd.tomsk.ru/media_news/inna-klauze-zvuchanie-gulaga/) (дата обращения: 05.12.2024)).

Шумовую палитру лагерной жизни помимо многоголосья составляют звуки ударов строительных инструментов как воплощение монотонной трудовой тяготы. Этот звуковой образ нашел отражение и в иной форме репрезентации мемориальной культуры: в День памяти жертв политических репрессий звучит символический Колокол памяти – рельс, подвешенный на цепи, ударами по которому неизменно сопровождалась трудовая жизнь заключенных в лагерях.

В судебно-политической драме «Враг народа Бухарин» судебный процесс периодически прерывается звуком пиления досок – повседневность вторгается в театр абсурда, напоминая о нелепости и бутафории настоящего, в котором все искусственным образом сколачивается на ходу.

Аудиальной антитезой к такому модусу организации киноязыкового пространства выступают формализованные мелодические мотивы. В «Коме» это комплиментарные песни про Сталина и партию за трапезным столом после произнесенного гостями тоста-



восхваления. Такие гармонические элементы выступают объединяющим аудиальным символом, через который граждане солидаризируются с властью, воспроизводя официальный идеологический дискурс и самим актом омузыкаливания среды отсекая оппозиционные силы в качестве внешнего по отношению к этой среде, инородного хаоса.

Делез и Гваттари указывают на то, что музыка в качестве гармонического формирования выполняет функцию организующего и стабилизирующего хаотическую энергию центра: «Охваченный страхом в темноте ребенок напевает, чтобы успокоиться. <...> Потерянный, в меру своих сил, он защищается и, с грехом пополам, ориентируется благодаря песенке. Такая песенка напоминает грубый набросок убаюкивающего и стабилизирующего центра внутри хаоса.<...> сама песня – уже прыжок: она перескакивает от хаоса к началам порядка в хаосе и каждое мгновение рискует развалиться. Всегда есть какое-то звучание в нити Ариадны. Или в пении Орфея» [\[1, с. 517\]](#). И еще один репрезентативный фрагмент: «И наоборот, теперь мы дома. Но свой дом заранее не дан — прежде надо нарисовать круг, очерчивающий такой сомнительный и хрупкий центр, надо организовать ограниченное пространство. <...> И силы хаоса — настолько, насколько возможно, — удерживаются снаружи, а внутреннее пространство защищает терминальные силы ради выполнения поставленной задачи или ради сооружения, каковое еще надо сотворить. <...> Итак, голосовые или звуковые компоненты весьма важны — стена звука, или в любом случае стена, хотя бы некоторые кирпичи которой состоят из звука. Ребенок напевает, чтобы накопить силы для домашних заданий, требуемых в школе. Домохозяйка напевает или слушает радио, когда организует антихаотические силы своей работы. Радио или телевизор подобны звуковой стене вокруг каждого домашнего очага, они помечают территории (а сосед протестует, когда слишком громко). Ради возвышенных сооружений — вроде основания города или изготовления Голема — мы чертим круг, но, главным образом, мы ходим по кругу будто в детском хороводе, соединяя согласные и ритмические гласные, соответствующие внутренним силам творения как различным частям организма. Ошибка в скорости, ритме или гармонии была бы катастрофой, ибо она погубила бы и творца, и творение, вернув силы хаоса» [\[1, с. 517\]](#). Таким образом, организованный звуковой материал, т.е. музыка, служит разметке территории и формированию внутреннего, «окольцованного» пространства родного и знакомого, оставляющего за порогом силы хаоса.

Территоризирующие функции радио широко представлены во многих обозначенных кинокартинах. Радио выступает главным транслятором идеологической позиции власти, формирующим густую аудиальную пелену, проникающую в жизненное поле домочадцев, нависающую над их повседневным укладом в качестве удушливого фонетического купола и герметично замыкающую внутреннее пространство дома на единообразный режим восприятия. Радио в данном контексте идейно вторгается в границы бытовой среды, оккупирует территорию прежде автономных областей, унифицирует в рамках государственного целого звуковой ландшафт внутридомовых дискретностей. В фильме «Софья Петровна» радио транслирует всеохватывающий и настойчивый голос советской пропаганды, заполняющий имманентный план дома. Сын Софьи Петровны и его друг, будучи в начале фильма убежденными сторонниками сформировавшейся власти и выразителями идей нового порядка, собирают то самое радио, что будет неотступным фоном звучать на протяжении последующего повествования.

В «Затерянном в Сибири» радио разносит по бараку речи о Сталине и достижениях советского режима, создавая как бы параллельную реальность утопической системы. А в фильме «Враг народа Бухарин» Горький в одном из диалогов с Бухариным с

достоинством заявляет, что сам Сталин подарил ему радиолу, чтобы тот слушал музыку и вспоминал вождя. Проникновение инспирированной государством музыки в домашний обиход и систему повседневных практик здесь сопряжено с требовательным вторжением самой власти в личное жилище, являющееся пространством покоя и безопасности.

Таким образом, незримое око власти просачивается в дома и квартиры через слуховой орган. Паноптикум как система дисциплинарного надзора, производства «послушных тел» и управления ими оборачивается властью слуха. Невидимое тело власти, голосом оплетающее жизненное пространство и расположенное одновременно везде и нигде, обеспечивает тотальные механизмы социального манипулирования и вездесущий контроль, основанный на страхе попасться.

Но музыкальная функция организации хаоса и поиска знакомого и родного заключается не только в звуковом захвате внутридомовой территории идеологическими силами, она вкрапляется и в жизнь самих жертв этого аудиального присвоения. В «Затерянном в Сибири» заключенные окутывают свое жизненное пространство доступными им музыкальными компонентами, очерченными такими простейшими формами как частушки и пляски. В «Утомленных солнцем» мелодия является той ниточкой, связывающей с миром идиллической безмятежности, за которую держатся герои в поисках успокоения и душевного спасения: вся их жизнь наполнена музыкой как формой памятования об упущенном рае буржуазного прошлого. И даже комдив Котов, задержанный служителями закона и осознающий свою судьбу, по пути к месту расстрела поет. Песня – способ защититься от угрожающего внешнего мира, закольцевать свое внутреннее жизнеобиталище гармонической сферой.

Однако есть и примеры киноработ, в которых сама музыкальность расщепляется на выражение искусства истинного и разнообразные формы искусства мнимого: подлинная музыкальность в качестве олицетворения верности культурным образцам и нравственной чистоты приписывается подавляемым группам, проявления же музыкальной жизни властной элиты занимают место в ряду мишурной буффонады и отождествляются с шумовой материей.

Например, в той же «Коме» бравурной эстрадной музыке, исполняемой должностными лицами и силовиками, противопоставляется чтение главной героиней запрещенной повести Марины Цветаевой, за которое по доносу она и получает срок. В «Завтра была война» лирический идеалист Есенин противопоставляется апологету революции и классовости Маяковскому. А в «Утомленных солнцем» аудиальный разрыв между старым дворянским миром, разрушенным социалистической машиной, и миром новым, пролетарским, нарождающимся на останках ушедшей в прошлое аристократии, представлен через конфликт двух ключевых драматургических фигур – представителя откинутой в забвение эпохи, музыканта Мити и комдива Котова. Сцена Митиной игры на фортепиано с сопутствующими плясками домочадцев проводит вполне осязаемую мировоззренческую границу между творческой живостью, музыкальной полнокровностью бывших дворян и художественной невосприимчивостью Котова, чужеродным элементом выбитого из идиллического царства. Звук здесь выступает маркером, делящим надвое мир одного дома и одной страны.

В кинематографической элегии «Умирать не страшно» главная героиня, будучи скрипачкой, сама является олицетворением музыкальной гармонии, сопряженной с утраченным миром интеллигентского прошлого. Практически во всех драматургически значимых сценах использована тема «Грустного вальса» Я. Сибелиуса, интонационно отсылающего к временам безвозвратно ушедших в прошлое балов, которые иногда с

ностальгией вспоминает отец главной героини.

В целом во всех фильмах сцены наивысшего эмоционального накала, например, эпизоды ареста или тревожных новостей, в звуковом плане отмечены диссонансом, полифонией, либо раскатистой трагической мелодией, отражающей аффективно-неуравновешенное состояние героя. Такой чувственно подвижной звуковой материи аудиально противостоят ритмически монотонные, рутинизирующие звуки как попытка через оптику монолитного коллективного целого нормализовать катастрофические события. Например, в «Софье Петровне» сцена получения главной героиней сообщения об аресте сына сопровождается нарастающим гулом, поверх которого наслаиваются звуки радио, смешивая пестрое звуковое полотно в кашеобразную шумовую субстанцию. Антагонистичной парой к такой акустической интенсивности выступает звук стучащих печатных машинок, придавая трагедии модус обыденности. Этот однообразный, тотализирующий звук вычеркивает из общественного сознания все частное, личное, интимное, связанное с чувственно-эмоциональной сферой, оставляя на поверхности аудиального поля лишь схематичный, структурно упорядоченный звуковой узор.

Еще одной особенностью звуковой репрезентации репрессивной системы является использование тишины в качестве знака неприсутствия, эмоционального онемения. Использование тишины в большей степени характерно для современных фильмов, осмысляющих проблематику трудного наследия. Изменение аудиальной фактуры киноязыкового пространства связано с изменением модуса существования политико-культурной среды и практики говорения, со сменой позиции в отношении власти или интеллектуальной элиты к событиям прошлого: с гласности эпохи перестройки на умолчание, игнорирование, нейтрализацию, сокрытие или даже отрицание как механизмы забвения в настоящем, включающие «нормализацию советского террора» [20, с. 87]. То есть травматическая память как явление, определяемое контекстуальной ситуацией, отличается гетерогенностью [21]. В современном кино-размышлении о фигуре функционалиста-палача и покаянии «Капитан Волконогов бежал» практически отсутствует музыкальное сопровождение, оставляя пространство для вопросов, обращенных одновременно в никуда и каждому конкретно. Тишина здесь указывает на некоторую содержательную пустоту в пространстве формализованных созвучий, невозможность отыскать музыкальные выражения, соразмерные масштабу исторического события, укомплектовать всю сложность феномена и многообразие смысловых оттенков в понятные благозвучные схемы. Поэтому тишина выступает как строгая фактологичность: сказать нечего, потому что, с одной стороны, все и так понятно, а, с другой стороны, непонятно ничего; это отказ от омузыкаливающего слова, твердо и настойчиво констатирующий реальное положение дел, не оставляя места композиторской иносказательности и романтизированной метафоричности. Это попытка дать слово самому пространству, не запечатанному формализованными уопостигаемыми схемами и обобщающими артикуляциями. Немота здесь единственная подходящая реакция. В условиях этой внешней, кажущейся пустоты, когда на смену светлым надеждам перестройки пришел новый виток отрицания и утаивания тяжелого прошлого, тишина как фигура репрезентации этого процесса открывает простор для поиска новых ответов, ранее не замеченных и не проговоренных: «Когда настоящее молчит – прошлое может зазвучать удивительным образом» [22, с. 779].

Один из немногих моментов нарушения музыкальной тишины в драме «Капитан Волконогов бежал» – пытки, сопровождающиеся исполнением песни «Полюшко-поле». Здесь визуально-звуковые контрасты, или по-другому аудиовизуальные контрапункты, делают более рельефным внутреннее напряжение между ужасом происходящего и его

обыденностью для служителей порядка, воздействуя на аффективный фон зрителя с максимальной силой (данный прием используется и в перестроечных картинах: в фильме «Враг народа Бухарин», когда главный герой, лежа в камере, вспоминает прошлое, на фоне звучит веселая советская песня о родине, а кадры машущего рукоплещущей толпе Сталина перемежаются кадрами с заключенными, проплывающими мимо Бухарина в вагонах).

Еще одной яркой отличительной особенностью современного высказывания о культурной травме является смена модуса вопрошания и смыслоизречения: это уже не герменевтическое в духе Дильтея перемещение, проникновение внутрь жизни духа, а взгляд из нынешнего контекстуального горизонта, попытка осмыслить прошлое на собственном языке, органичном текущему моменту. В этом смысле «Волнами» и «Пепел и доломит» вступают в диалогическую связь, формируя пространство для поиска такого языка, в котором через образовавшуюся аудиальную пустоту прорвется голос мертвых и тех ландшафтов, в которых они погребены. Режиссер и исполнительница главной роли в фильме «Пепел и доломит» устами своей героини артикулирует краеугольную задачу современного осмысления проблематичной истории: нам необходимо найти способ говорить о прошлом не заемным казенным языком, провоцирующим скорее безразличие, а из самих себя, через личное проживание, личный контакт с миром. Горевание должно стать осязаемым процессом, формой проживания утраты через не только духовные, но и физические практики срастания с местом. Звук здесь принадлежит не антропологическому измерению бытия, а надчеловеческому целому, разлитому в природе, материи, стихии, он больше не заключен в искусственных композиционных сборках, этом царстве общих мест, а прорывается из самих объектов, оставивших на себе следы коллективной истории, голоса чужих жизней. Звук высвобождается из человекоразмерных координат, из отчужденного, искусственного говорения, так как сам переживаемый опыт выше интеллектуального схватывания, не может быть объят речевыми экспликациями. Поэтому звуковая ткань обоих фильмов выстлана эмбиентным ревом, органическими шумами, низкочастотным гулом. Человеческая речь же здесь появляется редко и скорее как что-то инородное, неуклюжее и неестественное, проникнутое фальшивой выразительностью, литературной интенцией обуздать и задекорировать реальность. Прислушивание к миру самому по себе – ключевой мотив обеих картин. В «Волнами» один из героев, обращаясь одновременно к своему товарищу и зрителю, произносит «Слышишь?», призывая отказаться от всякий раз избыточных, неуместных слов и внимать пространству. И несколько позже постулирует: «Вначале ведь слово было, но вряд и это слово было «человек». А от наших слов одни беды». Такое постулирование необходимости обращения к тишине как вслушиванию в бытие соотносится с хайдеггеровской онтологией: «молния бытия приходит из тишины: подлинное бытие не может говорить иначе, чем через тишину, говорить голосом тишины» [23, с. 274]. Тишина здесь выступает символом присутствия человека в бытии, открытости человека тому потаенному, недоступному поверхностному взору, что требует особого, почти невозможного внимания. Это возвращение к самой сути бытия, та смысловая точка, через которую индивидуальное бытие человека вступает в контакт с целостностью мира [24].

В обоих фильмах есть сцена погружения героем головы под воду с целью расслышать зов прошлого, связаться с теми, кто упокоен в глубине. В «Пепел и доломит» героиня произносит под толщей воды имена умерших, тем самым возвращая им субъектность. Такое подводное бульканье – нечленораздельный, полуартикулируемый язык, сочленяющий человеческое и природное, автохтонное, и есть то, что пытается отыскать

современное кино в плоскости говорения о травме.

### **Механизмы социокультурной семантики звука в структуре коллективной памяти**

Так, на основании проведенного анализа мы можем выделить, во-первых, ряд общих звуков, переходящих из одной картины в другую, и, во-вторых, антагонистический характер организации звукового поля в кинокартинах, репрезентирующих проблематику трудного наследия. Соответственно, встает закономерный вопрос: почему аудиальное целое распадается на дихотомичные звуко-шумовые компоненты и как формируется связь между определенной звуковой предметностью и семантическими узлами, которые выкристаллизовываются вокруг этих предметностей, выводя звуковой образ в качестве структурного элемента культурной памяти.

В первую очередь, стоит обозначить, что трудное наследие – это выражение отношений навязываемого желаемого и подавляемого нежелательного, в которых отчетливо воплощаются властные диспозиции: «национальная или культурная травма всегда связана с «битвой смыслов», борьбой с событием» [\[10\]](#). В качестве модели интерпретации функционирования социума мы можем взять концепцию Делеза и Гваттари о непрерывной смене в жизнедеятельности общественной системы двух полярных модусов – организованных и неорганизованных состояний: «Два полюса определяются следующим образом: один — порабощением производства и желающих машин стадными системами, создаваемыми этими машинами в большом масштабе при определенной форме власти и осуществляющей отбор суверенности, другой — инвертированным подчинением и перевертыванием власти; один — молярными и структурированными системами, которые уничтожают сингулярности, отбирают их и регулируют те из них, которые остаются в кодах или в аксиоматиках, другой — молекулярными множественностями сингулярностей, которые, напротив, относятся к большим системам как к большому количеству материала, пригодного для их разработки» [\[1, с. 195\]](#). Циркулирование событий и явлений внутри социального поля происходит через перманентное взаимодействие этих двух векторов процессуальности, двух разнонаправленных потоков: «один [идет] — линиями интеграции и территориализации, которые останавливают потоки, запруживают их, поворачивают их вспять или перекраивают их в соответствии с внутренними пределами системы, так что они производят образы, которые начинают заполнять поле имманентности, свойственное данной системе или этому множеству, другой — линиями ускользания, по которым направляются раскодированные и детерриторизованные потоки, изобретая свои собственные нефигуративные срезы или шизы, которые производят новые потоки, всегда преодолевая стену кода или территориальный предел, которые отделяют их от желаемого производства» [\[1, с. 195\]](#). Так, определяя характер этих модусов функционирования социума, можно сказать, что «первый поток ориентирован на стабильное, самотождественное, константное бытие устоявшейся структуры, учреждение и консервацию наличной данности, приведение сингулярностей к универсальной, инвариантной норме; второй – на спонтанное, автохтонное и незакодированное бытие уникального» [\[3, с. 74\]](#).

Если набросить концептуальную матрицу теории Делеза и Гваттари на область культурной памяти, то официальная риторика власти – это территориализующие потоки, стремящиеся посредством универсальных кодов и интегративной структуры подчинить своему контролю, регулированию и подавлению все, что качественно выбивается из централизованного порядка. Эти потоки выдвигают на передний план видения лишь привлекательные в данный момент времени грани явлений, поэтому прошлое меняет

свои конфигурации: то умолкает, то вновь звучит. В звуковом плане эти территориализирующие потоки соотносятся с омузыкаливающим слушанием, обуславливающим, что именно мы слышим. Трудное наследие же – это детерриториализирующий шум для общества строгого, законосообразного уклада и «слепого» благоденствия: «Шум же – это детерриториализирующиеся потоки, прорывающие брешь в формализованных музыкальных созвучиях; это то, что стремятся выкорчевать из пространства звучащего авторитарными силами слушания. Шум, попадая в поле звучащего, меняет конфигурацию последнего, детерриториализирует его, порождает новые потоки, конституируя среду, отвергающую установленную макросоциальные конгломераты и закономерности» [3, с. 75]. Эти шумовые потоки вырывают монополию на память из рук властных структур, препятствуют ее унификации и размыванию, настойчиво пробуждают травматичные переживания, нежелательные для общеустановленного порядка: «В условиях угнетения память о прошлом может стать одной из форм сопротивления» [12, с. 77]. Механизмы формирования травмы как искажения регламентированного принципа, законосообразности проанализированы и Штомпой: «Вероятно, в природе человека есть что-то тяготеющее к порядку, привычке, повторяемости, продолжительности, стандартизации, предсказуемости, само собой разумеющемуся. Этим удовлетворяется наше стремление к экзистенциальной безопасности. Травма появляется, когда происходит раскол, смещение, дезорганизация в упорядоченном, само собой разумеющемся мире» [11, с. 10]. То есть травма связана с нарушением нормальности. Таким образом, дискурсивное поле социальной реальности пронизано антагонистическими ориентациями, которые отражены и в звуковом картировании культурной памяти. Слушание встроено в борьбу за территорию и принадлежность [5].

Так, отношения в сфере власти промаркированы определенными звуковыми характеристиками, дополнительно разграничивающими иерархически сегрегированные социальные образования. Эти звуковые характеристики поляризуются в виде дихотомичных пар, указывающих на положение некоторой социальной группы внутри системы. Например, гармоничность-хаотичность, возвышенность-низменность, сакральность-нежелательность, солидарность-разрозненность, громогласность-тихость. Таким образом, жизненное пространство расчерчивается организованными саундскейпами, задающими человеческим отношениям авторитарный модус.

Бинарный тандем «гармоничность-хаотичность» в наиболее ясной форме нашел свое отражение в репрезентации властных отношений через полярные звуко-шумовые массивы. Предпочтительность композиционно организованных акустических объектов и тяготение к формализованным звуковым моделям существует в нас не просто так. Наша внутренняя интенция к гармоническому восприятию, структурному слушанию, к настройке на мелодическую линию изначально встроена в наш перцептивный аппарат, имплицитно впаяна в каждый акт звукового поглощения. Такой модус восприятия разнородных звуковых ландшафтов уходит корнями в пифагорейскую гармонию сфер, неосознанно инкорпорированную нами в собственную концептуальную схему в качестве слушательского ориентира. Весь наш социальный опыт конструирует нас в качестве субъектов омузыкаливающего слушания, нацеленных на распознавание гармоничного/хаотичного, ритмичного/неупорядоченного, уместного/неуместного и стремящихся структурировать и кристаллизировать поступающий в наше слушательское поле акустический материал, поскольку в нашем сознании заложены концепты музыкальности, интервалов, ритмов, посредством которых возможны вышеперечисленные когнитивные операции [25]. Звук представляет собой опасность для



упорядоченного целого, поскольку он эфемерен, неуловим, неосязаем, поэтому властные структуры стремятся его удержать, подчинить генерализующим предпосылочным установкам и ориентациям, универсализированным кодам. Власть стремится монополизировать звуковое поле, строго разграничив слышимое и неслышимое, звук и шум, допустимое и нежелательное. Сентенции о роли музыки в государственном строительстве можно встретить еще у античных авторов, в частности у Пифагора и Платона. Пифагор полагал, что в социальном устройстве надлежит соблюдать ту же стройность и соразмерность, что и в гармонических созвучиях, производимых небесными телами. А Платон, продолжая его мысль, настаивал на то, что мусическое искусство, строго контролируемое и регламентируемое государством, является действенным средством формирования и воспитания личности. Это подтверждают и конкретные исторические примеры: с самого начала существования советской лагерной системы музыка стала важной частью официальной «культурно-воспитательной работы», распространение которой было выдвинуто в качестве лозунга авторитарной идеологической машины. Под видом гармонии, благозвучия репрессивная система пыталась затушевать свой насильственный характер: «Музыка имеет здесь задачу оправдать лагерную систему в глазах «гражданского» общества» [\[26\]](#). Кроме того, целью такой работы было перевоспитание человека, т.е. попытка сделать из выбивающейся, хаотичной, единицы деталь, встраивающуюся в общую картину, в гармоническое общество единого порядка. Это была попытка противопоставить всему детерриторизирующему и потому опасному некоторую проекцию целостности.

Такое выкорчевывание неупорядоченных, бессистемных элементов из централизованного целого отразилось и в развитии музыкальной сцены СССР 1930-х годов. Музыкальная жизнь 1920-х характеризуется общей революционной направленностью, зарождающейся под знаменем эмансипации звука от каких бы то ни было внешнесодержательных смысловых наслоений. До смерти Ленина звуковая среда являлась площадкой для экспериментов, на которой создавались шумовые композиции, появлялись различные электромузыкальные инструменты и звукошумовые машины, велись исследовательские программы по новаторской работе со звуком, возникали утопические проекты. Затем, после того, как у власти оказалась фигура Сталина, воцарилась монополия на звуковые выражения, характеризующаяся авторитарно-бюрократическим контролем и господством социалистического реализма во всех сферах искусства: «Нормой культуры становится фундаментальное разграничение на официальное и неофициальное, и связанное с этим двоемыслие. Признание человека музыкантом, художником или артистом становится прерогативой государства» [\[27, с. 253\]](#).

Поэтому и в области мемориализации мы неосознанно приписываем гармонические характеристики тому, что ассоциируется с наложением порядка, кристаллизацией привычных форм и ограничением вариативности, то есть с властью, обладающей соответствующими интенциями и ресурсами. А все, что противостоит ультимативной норме, закреплено в культурной памяти как производящее шумовые бреши и разрывы.

Относительно характеристик «сакральности-нежелательности» тоже отчетливо прослеживаются исторически-обусловленные механизмы закрепления за определенными звуками специфических социо-культурных смыслов. Мюррей Шейфер, введя понятие сакрального шума (звука), приписывал его тем аудиальным единицам, право издавать которые принадлежало носителям власти. Эти звуки были громкими, доминирующими в акустическом ландшафте местности, но даже не столько это обуславливало их принадлежность агентам власти, сколько возможность производить их без социального порицания. В христианском мире Средневековья к таким звукам можно отнести



церковный колокол. Этому звуку приписывался сакральный характер, поскольку им сигнализировалось установление связи с божественным: громкие звуки нужны были для того, чтобы заставить божество слушать. Несмотря на факт бесконтрольного вторжения раскатистых аудиальных массивов в социальное пространство, эти громкие звуки не подпадали под социальный запрет на шум, полагались нецензурируемыми и, напротив, своей оглушительностью упорядочивали коллективную реальность: «Один звук непрестанно возвышался над шумом суетливой жизни и возносил все вещи в сферу порядка и спокойствия: звук колоколов. Колокола были в повседневной жизни подобны добрым духам, которые своими знакомыми голосами то призывали горожан к трауру, то к радости, то предупреждали их об опасности, то призывали к благочестию» [\[28, с. 54\]](#).

В интересующий нас период 1930-50-х годов таким органом производства священного звука становится радио (репродуктор), распространявшее голос власти во внутримдомовом и городском пространстве. Репродуктор разносил по улицам идеологически-окрашенные музыкальные композиции, либо политические сообщения, выступая в качестве источника звука определяющего ход жизни горожан, неизбежно задающего их мировидению определенный чувственно-эмоциональный настрой. Поэтому звуки радио стали одним из структурных компонентов культурной памяти о том времени, репрезентирующих положение власти в этой системе [\[29\]](#).

В современной российской культурной памяти священным стержнем, удерживающим коллективную идентичность, становится уже не фигура Ленина и день Октябрьской революции, прославляющий «звездный час человечества и зарю новой эры», а сталинский миф, переносающий центр тяжести на праздник 9 мая, выступающий символом победы Сталина над нацистской Германией. Современный исторический нарратив российского общества выстраивается вокруг коммеморации военных достижений советской эпохи, выступающих точкой сборки национальной идентичности [\[15\]](#). Торжественные мероприятия на День Победы с их шумностью, помпезностью, оглушительностью врываются в аудиальную ткань города, но не вызывают своей громкостью всеобщего недовольства, не встречают сопротивления городских жителей, а, напротив, составляют некоторую необходимую основу социальной реальности. Звуки парада выступают сакральными шумами, возносящими культ сталинскому триумфу.

В то же время сталинский миф замалчивает преступления режима, им не находится места в культурной памяти России. Культивируя тему воинского героизма, связанного с победой над нацизмом, дискурс трагедии вытесняется нарративом победителя, а образы победителей и побежденных помещаются на передний план публичного обсуждения, отодвигая в тень образы жертв и палачей [\[21\]](#). Жертвы преступлений преданы забвению, обретая свое место лишь в контрпамяти [\[30\]](#). В этом смысле память о Дне Победы, культивируемая официальной риторикой власти, перекрывает другие связанные со Сталиным воспоминания о репрессивной политике режима. Поэтому в звуковом плане шумным торжественным маршем на 9 мая противостоит скорбная тишина на День памяти жертв политических репрессий. Своей подчеркнутой аудиальной беспредметностью она вступает в антагонистические отношения с пестрыми звуковыми раскатами парада, акцентируя внимание на том, что находится по ту сторону праздничной торжественности. Акустически пустое место становится площадкой для разворачивающихся смыслов, фоном, на котором можно расслышать скрытые, некогда погребенные звучания. Тишина в этом контексте проявляется как знак смерти и траура, как «открытие границы между сферой жизни и сферой смерти, возникающая для социума опасность хаоса» [\[31, с. 124\]](#). Кроме того, травма в силу ее неподдающейся логике катастрофичности не подвластна

описанию в языке, поэтому «ритуалы символического пробела - например, минуты молчания - оказываются наиболее эффективным средством выражения памяти о невосполнимом» [\[32, с. 16\]](#).

Соответственно, в отношениях власти и подчиненных ей групп нежелательными признаются звуки, покушающиеся на доминирование в аудиальном ландшафте, либо напоминающие об ошибочности тоталитарной системы. К таким звукам можно отнести либо неупорядоченные, полифонические шумы, соразмерно громкие сакральным звукам, либо, напротив, тишину, противопоставляющую себя саундскейпу власти. Звуковая нежелательность всегда выстраивается как оппозиционная категория по отношению к аудиальному ландшафту власти, т.е. производная от звука, признающегося легитимным и предпочтительным.

Близко к категориям «сакральности-нежелательности» стоит бинарная пара «возвышенности-низменности». Звуки, производимые подавляемыми группами, зачастую выносятся на культурную периферию, идентифицируя их в качестве маргинальных или низших форм звукотворчества. Примерами могут являться лагерные частушки или «блатные песни». Звуковым композициям, создаваемым властными инстанциями и теми, кто выражали их волю, в связи с их сакральным характером приписывались черты возвышенности, благородности, патетичности.

Далее необходимо упомянуть про полюса «согласованности-разрозненности». Мы уже говорили про то, что звуки, признанные сакральными, приписывались властным инстанциям. Порой они же выполняли и консолидирующую функцию: колокол объединял общину в социальном плане, поскольку приход — это акустическое пространство, ограниченное «диапазоном» колокольного звона [\[28\]](#). Как правило, власть стремится показать, что на их стороне единение, всеобщее согласие, консенсус по фундаментальным вопросам устройства общества, на стороне же оппозиции раздробленность, внутренняя разобщенность, фрагментарность. В звуковом плане этому соответствуют целостные музыкальные полотна, выражающие признание единых принципов организации звукового и социального пространства, и полярные им обрывочные шумы, калейдоскопические аудиальные объекты разнородного происхождения, сопутствующие демонстрации жизни протестной группы. Омузыкаливающий звук здесь выступает инструментом выстраивания самоидентификации, интегрирующим субъекта в состав системной общности. С помощью звука можно распознать «своих» и солидаризироваться. Такой способ скрепления идентичности перенимается и заключенными в лагерной среде, для которых музыкальные формы творчества выступали основой самовосприятия и возможностью осмыслить свою жизненную ситуацию. Например, песнопения верующих заключенных или песни отдельных народностей.

Что касается характеристик громкости-тихости, то здесь определенный полюс звукового выражения приписывается той или иной стороне социального взаимодействия в зависимости от контекстной ситуации. С одной стороны, громкость может ассоциироваться с «тарабарщиной», нарушением покоя, исходного порядка и, соответственно, приписываться подавляемой социальной группе. С другой стороны, громкость может выражать силу, власть, доминирование. Громкость — это захват пространства, навязывание своего звучания окружающей территории. Она заявляет о себе как проникновение доминирующего аудиального ландшафта в поле привычного нам слышания. В этом случае голоса подавляемой социальной группы затеваются, уходят в аудиальное подполье, их существование окрашено вынужденным молчанием. Инна

Клаузе в своей работе, посвященной звучанию ГУЛАГа, указывает на то, что лагерным уставом среди заключенных была введена абсолютная тишина, в условиях которой даже за шепот могло последовать наказание. Соответственно, прерывание молчания пением выполняло функцию выражения протеста, либо нарушения лагерного режима (Клаузе И. Звучание ГУЛАГа. [Электронный ресурс] – URL: [https://nkvd.tomsk.ru/media\\_news/inna-klauze-zvuchanie-gulaga/](https://nkvd.tomsk.ru/media_news/inna-klauze-zvuchanie-gulaga/) (дата обращения: 05.12.2024)).

Внешняя тишина стимулировала напряженное внимание к окружающим звукам, которые проступали из этого зыбкого массива смутных шумовых пластов и оформлялись в аудиальные дискретности: «Все более обостряющееся слуховое внимание начинает выделять из всей массы неясных звуковых теней, пятен, намеков что-то чуть более заметное. Постепенно вырисовывается перспектива, обнаруживаются различия пространственных планов, появляются линии, контуры, вновь проступают и замечаются ближние шорохи, шелесты, шуршания, вздохи, тикания. Тишина наполняется шумами, отодвигается на задний план, который становится фоном для тонкой многоузорной паутины звуковых предметностей» [33, с. 218]. То есть тишина выступала фоном, на котором вычленились ранее скрытые, непроницаемые аудиальные фигуры: шорохи, стоны пытаемых в соседней комнате, крики чаек, шепот, перестукивание. Так, тишина, являясь мерой наказания и сегрегации заключенных, пробуждала в них акцентуацию внимания на том, что находится позади этого монолитного безмолвного пространства. В таких условиях любой вычлененный шум начинает восприниматься как музыкальный, становится средством восполнения мелодической организации акустического пространства в условиях ее острой нехватки. Например, стук колес поезда, перевозившего заключенных, или звуки строительных инструментов. Таким образом, тишина на самом деле звучна, ее акустическое наполнение множественно и разнообразно, сопрягая ее тем самым с шумовой материей как фоновым вместилищем звуков, к которым мы не прислушиваемся.

В целом тишина обладает множеством функций в пространстве культуры. Это может быть и устремление к вечному, вневременному, и возврат к простоте, и выражение траура, и знак почитания, уважения, и бунт против установленного порядка. В современных же реалиях тишина культурной травмы воплощает то, что находится за границами языковой артикулированности, нечто принципиально невыразимое, неизреченное. Молчание здесь предъясняется как подлинное внутреннее, противопоставленное обманчивому внешнему: непрожитая травма, противопоставленная манифестируемому благоденствию. Такой отказ от речевой манифестации вступает в конфликт с бесперебойно функционирующей, неутихающей машиной публичного говорения, работающей по инерции обезличенного дискурса и лишь множащей окружающий шум. Тишина выступает спасительным островком, в поле которого возможно сохранить внутреннюю правду и живую мысль, вопреки царству «общих мест», давящему всякую уникальность кодифицированными тотальностями.

### **Заключение**

Так, звуковой образ в структуре культурной памяти репрезентирует какие-либо явления и процессы, опираясь на устоявшиеся семантические коды и смысловые паттерны, имеющие культурно-исторические обоснования. Звук акцентирует взгляд исследователя на фрагментах реальности, за концептуальным восприятием которых стоит длительный процесс смыслостановления, который может не лежать на поверхности и не быть эксплицитно явленным при первом знакомстве с объектом. То есть анализ звуковых образов, слагающих тело надындивидуального воспоминания, помогает проникнуть

вглубь исследуемого феномена, обнаружить его сущностные связи с другими феноменами, их диалогические смысловые пересечения, скрытые от наблюдения на визуальном, материальном или вербальном уровне. Такая специфика аудиального раскрытия объекта исследования обусловлена тем, что звуковое выражение, как правило, менее конкретно и осмысленно, определенные культурные образы и значения в нем могут фиксироваться интуитивно, бессознательно, в отличие от визуальных и письменных источников, эксплицирующих события прошлого, в которых образная репрезентация этих событий и процессы конструирования феноменов памяти более выверены, уже прошли фильтр сознания. Так, в звуковом образе может содержаться то, для чего не нашлось слов, что осталось за границей рассудочной артикуляции. Пространство культуры представляет собой крайне оживленную, подвижную среду, которая, «подобно аудиальным феноменам, часто превосходит конвенциональные параметры и возможности репрезентации» [5, с. 13], и именно поэтому звук, будучи чувствительным к смещениям и разрывам, становится важной моделью для осмысления таких состояний.

Поскольку трудное наследие, как мы выяснили в ходе исследования, представляет собой в качестве содержимого коллективной памяти поле битвы двух разнонаправленных сил: санкционирующей риторики власти, стремящейся выкорчевать травматичные исторические эпизоды из современного позитивного самоопределения и предать их забвению, и культуроохранного дискурса, признающего эти факты в качестве значимого ядра коллективной идентичности, – звуковое выражение событий прошлого, принадлежащих к данной категории памятования, идет в направлении расщепления аудиального поля на дихотомичные грани. Одна из линий звуковой сборки направлена на структуризацию и формализацию сырого акустического материала, символизируя территориализирующие властные потоки, директивно подминающие под себя хаотичные, неупорядоченные элементы, выбивающиеся из гармонического целого. Другая линия ориентирована на расшатывание механизмов гармонизации и воплощена в шумовых, неблагозвучных, полифонических массивах, иллюстрируя противостояние политике жестких рамок и форм и отказ от универсализации опыта прошлого, его размывания и забвения. Такой подход к фиксации событий прошлого и их восприятия на уровне коллективного, смысломоделлирующего, слагающего идентичность переживания демонстрирует уникальность звука как медиума культурного высказывания. Звуковые потоки создают символические пространства ускользания, где слух выдвигает на передний план мысли аффективные переживания, которые не всегда так просто увидеть. Поэтому попытки рассмотреть роль звуковых компонентов в конструировании объектов коллективной памяти, безусловно, заслуживают внимания исследователей и должны получить более широкое распространение в *memory studies* и *trauma studies*. Тогда мы сможем понять и проинтерпретировать исторические события во всей их сложности и полноте.

## Библиография

1. Делез Ж., Гваттари. Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екб.: У-Фактория, М.: Астрель, 2010.
2. Морева Л. Язык молчания. Философский и поэтический опыт // *Silentium: Философско-художественный альманах*. СПб.: Эйдос, 1991. С. 9-30.
3. Новикова В. С. Музыкальное произведение как организация тишины: философский анализ: магистерская диссертация по направлению подготовки: 47.04.01 – Философия. Томск: [б.и.], 2021. URL: <https://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vital:13911>

4. Марков Б. В. Культура повседневности: учебное пособие. СПб.: Питер, 2008.
5. Лабелль Б. Акустические территории. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
6. Macdonald S. *Difficult heritage*. Abingdon: Routledge, 2009.
7. Серикова А. Ю. Трудное наследие в работах зарубежных исследователей: сущность и трактовки // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 3 (52). С. 108-114.
8. Smelser N.J. *Psychological Trauma and Cultural Trauma* // Alexander J., Eyerman R., Giesen B., Smelser N., Sztompka P. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. 2001. P. 31-59.
9. Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 5-40.
10. Айерман Р. Культурная травма и коллективная память // Новое литературное обозрение. 2016. № 5 (141). С. 40-67.
11. Штомпка П. Социальное изменение как травма (статья первая) // Социологические исследования. 2001. № 1. С. 6-16.
12. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004.
13. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Бориса Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
14. Хирш М. Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021.
15. Бараш Р. Э. Постпамять о советском прошлом как основание российского настоящего // Диагноз современности и глобальные общественные вызовы в социально-философской рефлексии. М.: Логос, 2022. С. 72-86.
16. Ярычев Н.У. Культурная память как понятие и явление: основания концептуализации // Культура и искусство. 2022. № 12. С. 11-20. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.12.36575 EDN: UPRKANP URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=36575](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36575)
17. Бовина И. Б., Рябова Т. В., Конкин В. Ю. Помнить нельзя забыть: особенности социальных представлений о политических репрессиях в двух поколениях потомков репрессированных // Вестник РУДН. Серия: Психология и педагогика. 2021. № 4 (18). С. 825-848.
18. Аникин Д. А. Коллективные травмы как предмет memory studies: специфика российского дискурса // *Studia Humanitatis*. 2020. № 4. URL: <https://st-hum.ru/en/node/969> (дата обращения: 20.12.2024).
19. Курилла И. Битва за прошлое: Как политика меняет историю. М.: Альпина Паблишер, 2022.
20. Эппле Н. В. Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах. М.: НЛО, 2023.
21. Шнирельман В. А. Травматическая память: подходы к изучению и интерпретации // Сибирские исторические исследования. 2021. № 2. С. 6-29.
22. Alexander P. *Sounding the Holocaust, silencing the city: memorial soundscapes in today's Berlin* // *Cultural Studies*. 2019. Vol. 33 (5). P. 778-801.
23. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / Пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Академический проект, 2013.
24. Логинова М. В., Прокаева О. Н. Звуковой код культуры: феномен тишины // Сфера культуры. 2023. № 2 (4). С. 13-19.
25. Bonnet F. *The Order of Sounds. A Sonorous Archipelago*. Cambridge: MIT Press, 2019.
26. Клаузе И. Музыка по приказу. Официальная культурная жизнь в ГУЛАГе // «Восточная Европа» («Osteuropa»). 2007. № 6. С. 301-314.

27. Смирнов А. В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020.
28. Schafer R. Murray. The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world. New York: Knopf, 1977.
29. Горяева Т. М. Радио России. Политический контроль радиовещания в 1920-х–1930-х годах. Документированная история. 2-е изд. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2009.
30. Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
31. Невская Л. Г. Молчание как атрибут сферы смерти // Мир звучащий и мир молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик, 1999. С. 123-134.
32. Ушакин С. «Нам этой болью дышать»? О травме, памяти и сообществах // Травма: пункты: сборник статей / сост. С. Ушакин, Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 5-44.
33. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.

### **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования статьи «Звуковой образ как инструмент репрезентации трудного наследия» выступает звуковой образ. Он анализируется на примере звукового ряда в кинокартинах, проблематизирующих тему репрессий. Звуковой ландшафт кинолента рассматривается автором в качестве структурного компонента культурной памяти о репрессивном прошлом страны. Объектом исследования выступает запечатленное в культурной памяти трудное наследие, на примере темы сталинских репрессий, приустствующей в отечественных художественных фильмах. Целью рассматриваемой статьи является опыт взаимодействия с трудным наследием через аудиальные артефакты.

Методология исследования базируется на семиотических установках интерпретации звуковых образов через их символическое и метафорическое прочтение. Автор указывает, что в начале своего исследования, он проделывает археологическую работу, заключающуюся в «раскопках» звуковых объектов, извлечении их из-под слоя времени. Затем происходит каталогизирование звуковых образов, чтобы в новом свете обратить внимание на исторические события и процессы. Затем – определение места этих звуковых образов в мемориальном дискурсе настоящего.

Актуальность исследования определяется необходимостью вскрыть звуковые паттерны и механизмы аудиально-символической смыслопередачи, в области коллективной памяти, которая целенаправленно вытесняется в современном дискурсе. В целом проблематика коллективной памяти в большинстве работ разрабатывается с опорой на примат визуального, концептуализируя преимущественно зримые, непосредственно наблюдаемые в культурном поле формы репрезентации исторического опыта. Отсутствие системной национальной рефлексии сталинских репрессий в современном публичном дискурсе, отсутствие последовательной оценки обозначенного периода и определяет актуальность обращения к данной проблематике.

Научная новизна статьи связана с тем, что проблематика коллективной памяти в большинстве исследований разрабатывается с опорой на примат визуального, концептуализируя преимущественно зримые, непосредственно наблюдаемые в

культурном поле формы репрезентации исторического опыта. Автор статьи предлагает опыт освоения исторической памяти в наиболее тяжелых ее формах через акустические массивы, звуковые артефакты, репрезентирующие трудное наследие.

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований, в нем сочетается четкость формулировок ключевых тезисов и логически последовательная их аргументация. Обращает на себя внимание корректная работа автора с научной терминологией, четкое дефенирование ключевых терминов, и их возможных интерпретаций.

Структура и содержание статьи полностью соответствуют заявленной проблеме. Объект, предмет и цель исследования логически взаимосвязаны.

Библиография статьи включает 33 наименования работ как отечественных, так и зарубежных авторов, посвященных рассматриваемой проблеме.

Апелляция к оппонентам активно используется автором. Помещая свое исследование в поле исторической памяти, автор подробно рассматривает подходы к трактовке феноменов «трудного наследия», рассматривая позиции Шэрона Макдональда и Нила Смелсера, и «культурной травмы» в интерпретации Джеффри Александера, Роя Айермана, Яна Ассмана, М. Хирша, П. Штомпка. На протяжении всей статьи автор апеллирует к пониманию значимости звуковых образов в социальном пространстве Делезом и Гваттари.

Интерес читательской аудитории выходит за рамки *memory studies* и *trauma studies*, в которых работает автор. Проблема изучения коллективной памяти, образов прошлого, а шире - общественного сознания, с помощью звукового ряда, звуковых метафор слабоизучена, но обладает высоким эвристическим потенциалом. Поэтому представленная статья будет интересна широкому кругу специалистов, занимающихся гуманитарными исследованиями: историкам, культурологам, философам, искусствоведам, социальным психологам и многим другим.