

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Новикова В.С. Звук как единство материального и идеального: проблема природы звука в контексте субъект-объектных отношений // Философия и культура. 2024. № 6. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.6.70944 EDN: MDVWRC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70944

Звук как единство материального и идеального: проблема природы звука в контексте субъект-объектных отношений

Новикова Валерия Сергеевна

Преподаватель; Томский экономико-промышленный колледж

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

✉ val_novikova97@mail.ru



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2024.6.70944

EDN:

MDVWRC

Дата направления статьи в редакцию:

04-06-2024

Дата публикации:

21-06-2024

Аннотация: Предметом исследования выступает концептуализация звука как воплощения субъект-объектного взаимодействия, приоритезирующего одну из сторон культурно-природного мира. В статье дается попытка на основе анализа двух противоположных дискурсов о звуке – субъекто-ориентированном и объекто-ориентированном – представить поле звуковых исследований как пространство непрерывного вопрошания, на облике которого отражаются любые смены онтологических парадигм. Субъекто-ориентированный подход к звуку рассматривается в качестве концептуального преемника «лингвистического поворота» в гуманитарных науках. Звук в этом разрезе понимается как ноумен, принципиально недоступный непосредственному схватыванию и предстающий для нас лишь в форме уже символически упорядоченной и промаркированной языковым субъектом модели

звучашего. Объекто-ориентированный подход уходит корнями в «онтологический поворот», получивший широкий резонанс в XX веке, и, напротив, осмысляет звук как безотносительную к бытию субъекта силу, предшествующую всякому культурному и языковому разворачиванию в качестве виртуальной подосновы. В качестве методов исследования используются компаративный анализ и контекстуальный анализ. Компаративный анализ необходим для сравнения противоположных подходов к природе звука, выявления не фиксируемых эксплициитно сходств и различий. Контекстуальный анализ проясняет ключевые понятия и идеи в рамках конкретных текстов и культурно-социальных условий, в которых эти тексты были созданы. Эксплицировав суть обоих подходов и выявив проблемные аспекты в каждом из них, автор предлагает обратиться к срединному пути, синтезирующему материалистические и конструктивистские тенденции. Этот «материально-символический» подход указывает на неправомерность традиционной экспликации понятий субъекта и объекта, взятых универсализированно и абстрактно, и констатирует необходимость пересмотреть эти термины сквозь призму культурно-политических детерминант, объединяющих знание и бытие, в частности с позиции феминистских и расовых эпистемологий. Данный подход фокусирует наше внимание на телесных практиках производства знания и предлагает учитывать культурные ассоциации, возникающие на основе материальной жизни звука. Основной вывод статьи заключается в том, что мы должны критически переосмыслить понятия субъекта и объекта звуковых исследований с точки зрения ситуативных, исторически обусловленных материально-социальных практик для того, чтобы приблизиться к пониманию звука как такового.

Ключевые слова:

звук, звуковые исследования, лингвистический поворот, объекто-ориентированная онтология, новый материализм, онтоэпистемология, аудиальная культура, виртуальное, репрезентация, феминистская эпистемология

Введение

Звук в качестве предмета пристального интереса со стороны современных исследователей и музыкальных практиков подвергается осмыслиению в самых разных дискурсах и преломлениях: от анализа звука среды с уклоном в биолого-географические проблематики до художественно-символических аспектов звучащего и его социо-политических модальностей. Однако зачастую, высвечивая разные грани данного понятия, отдельные исследования звука имеют в качестве концептуального ядра общие онтологические основания, располагающие множество разнородных, специфицированных изысканий вокруг некоторой стержневой идеи. Порой этот конститутивный взгляд на природу звука настолько незаметно вшит в ткань конструируемых автором изложений, что его не распознают в качестве отдельного, некогда предзданного допущения. Вместе с тем, игнорирование данного вопроса имеет в качестве неблагоприятного последствия отход от размышлений о звуке как таковом, т.е. как целостном, самодостаточном объекте, и смещение интереса в сторону обсуждения частных проблем звукового выражения, находящихся в поле внимания различных прикладных дисциплин.

Так, определенный взгляд на звук связан с определенными формами мысли, онтологическими и эпистемологическими допущениями. В качестве одного из таких допущений, фигурирующих в философских экспликациях звуковой проблематики,

выделим противоречивый характер определения субъекта и объекта звуковых исследований и неясное положение данных понятий внутри культурно-природных отношений, обуславливающее приоритет либо разума, либо материи. Именно через эту точку онтологической неопределенности проходит водораздел, разграничитывающий два стержневых вектора в разговоре о звуке: субъекто-ориентированную и объекто-ориентированную оптики, или по-другому оппозицию конструктивизма/материализма. Целью нашей работы становится выявление особенностей данной дифференциации, анализ последствий такого деления и определение стратегий снятия этой концептуальной бинарности.

Объектом нашего исследования выступает область *sound studies* – относительно нового междисциплинарного ответвления в гуманитарных науках, занимающегося изучением звука как в онтологической плоскости, так и в культурном измерении. Несмотря на значительное количество работ, осмысливающих звуковые практики, слушание, саундскейпы (звуковые ландшафты), тишину и шум, в большинстве своем эти исследования являются узкоспециализированными разработками. Кроме того, границы звуковых исследований на сегодняшний день крайне зыбкие и подвижные, меняющиеся в зависимости от выбранного фокуса научного интереса, но подчиненные единому общетеоретическому вектору: «Темы саунд-стадиз с трудом поддаются каталогизации, но демонстрируют весь спектр постмодернистского смещения: от музыкальной гармонии к немузыкальным техническим и органическим звукам, шуму и тишине, от времени к пространству, от духа к телу, от вдохновения к алгоритму, от композитора к слушателю, от чувства к перцепции» [\[1, с. 83\]](#). Любая кажущаяся двусмысленность в исследованиях звука объясняется междисциплинарным характером этой области: под термином «саунд-стадиз» собирается широкое и довольно эклектичное поле теоретических направлений, чьи ресурсы данная область знаний так или иначе задействует: антропология, урбанистика, искусствоведение, музыковедение, литературоведение, психоакустика, социология, история, этнология и т.д. Соответственно, относительно самого понятия «*sound studies*» нет однозначно утвержденного, фиксированного истолкования. Так, например, в антологии Джонатана Штерна дается следующее определение: «Звуковые исследования – это название междисциплинарного направления в гуманитарных науках, которое берет звук в качестве аналитической точки отправления или прибытия. Анализируя как звуковые практики, так и дискурсы и институты, которые их описывают, они (звуковые исследования) заново описывают то, что звук делает в мире людей, и то, что люди делают в звуковом мире» [\[2, с. 2\]](#). Для Штерна звуковые исследования не ограничены онтологией звука и материальными процессами, но включают в себя и человеческие переменные. Подобная дефиниция встречается и на страницах других антологий, задающих некоторый канон исследовательской практике. Например, авторы Оксфордского справочника по звуковым исследованиям Тревор Пинч и Карин Бийстервельд так же указывают на то, что саунд-стадиз охватывают рассмотрение того, как производство звука вписано в историю и культурный контекст [\[3\]](#). В противоположность такому «антропоцентрическому» пониманию саунд-стадиз звуковые материалисты предлагают сконцентрировать эвристический потенциал звуковых исследований вокруг материальной сущности звука. Например, из работ Кристофа Кокса, который хоть и не формулирует эксплицитно определение звуковых исследований и больше внимания уделяет понятию саунд-арта, становится ясно, что основным предметом саунд-стадиз должен стать «звук, понятый как физическая, интенсивная сила» [\[4, с. 17\]](#).

Таким образом, само направление звуковых исследований еще находится в состоянии нащупывания своих границ и возможностей и разработки собственной методологии,

отражающей уникальный характер рассматриваемых проблем. Будучи полем непрекращающейся битвы двух противоположных дискурсов, звуковые исследования во всех краеугольных вопросах сохраняют элемент амбивалентности: от связи аудиального и визуального до разграничения музыки и шума или вопросов звукового восприятия. Наличие большого количества спорных территорий на «карте» исследований звука задает актуальность работам в этой области. Современным исследователям и обозревателям данного направления еще предстоит определить, каким образом можно выйти из сложившейся ситуации неопределенности, как должна выглядеть альтернативная методология, наиболее адекватная такой сложной и многогранной области, и как должны пониматься субъект и объект звуковых исследований. Соответственно, предметом нашего анализа становится понятие звука, вписанное в конфликт антагонистичных взглядов на субъект-объектные отношения в сфере саунд-стадиаз.

Субъекто-ориентированный подход

Первый и наиболее распространенный в современной литературе взгляд на звук – субъекто-ориентированный – задает следующую концептуальную рамку: звук обретает бытие исключительно в акте слушания. Данный подход входит своим корпусом в русло «лингвистического поворота» в гуманитарных науках, задающего любым исследованиям антропоцентрическое измерение. К числу таких антиреалистских направлений, доминировавших в западной мысли второй половины XX века, относятся семиотика, феноменология, психоанализ, постструктурализм, деконструкция. Эти корреляционистские подходы отрицают представление о предзаданном мире материальных сущностей со строго отсылающими к ним знаками и настаивают на непредзаданности значения и множественности интерпретаций. Наш опыт предельно символизирован, погружен в поле бесконечно ширящихся и перетекающих смыслов, соединенных сетью ассоциативных связей с другими смысловыми матрицами, значение которых никогда не константно. Произведение обретает свою витальность лишь в дискурсе, в процессе развертывания, в каждой новой лингвистической ситуации демонстрируя нетождественность самому себе. Его существование отмечено печатью каждый раз уникального, заново воссоздаваемого бытия, конструируемого в момент своего исполнения мыслью интерпретатора. Звуковое искусство конфигурируется как открытый текст, как динамично развивающаяся структура, включенная в систему отсылок [5]. К «изначальному», внесимволическому означаемому же, воплощающему материальную реальность и физические аспекты звука, склонны относиться с глубоким недоверием как к области эфемерной и бездоказательной. То есть представители антиреалистских направлений делят мир «на феноменальную область символического дискурса, которая отмечает границы познаваемого, и ноуменальную область природы и материальности, которая исключает знание и осмысленность» [4, с. 19]. Так, субъекто-ориентированная оптика имплицитно расчерчена кантианскими предпосылками, отбрасывающими «звук-как-таковой» в сферу недоступного непосредственному восприятию ноуменального. Природа и в том числе доступная нам звуковая реальность являются социальным конструктом, в который вложены культурные, исторические, политические, личные основания субъекта восприятия, всегда подспудно очерчивающие определенную эпистемологическую рамку. Пространование звукового объекта всегда уже заключено в самом акте слушания. Моделирование звучащего – это работа субъекта, обладающего сложной концептуальной сеткой.

Одним из авторов, разрабатывающих данный подход к звуку, является Сет Ким-Коэн. В своей работе «В мгновение уха», исследующей саунд-арт, Ким-Коэн выступает за

пересмотр принципов звукового искусства, отвергая «звук-как-таковой» в пользу расширенного прочтения понятия звука, заключающего в себе неустранимую текстуальность. Звук не может быть дан нам в качестве материальной субстанции, живущей своей жизнью, существующей независимо от человека вне дискурсивности и означивания. Поэтому для Ким-Коэна претензия новых материалистов на то, чтобы провозгласить звук безотносительной к субъекту материальной основой – не более, чем эссециалистское заблуждение, лишенное смысла. Мы можем говорить о звуке лишь в тесной связи с языком, дискурсом, репрезентацией. Автор указывает на то, что, даже если мы признаем, что некая додискурсивная, внелингвистическая реальность существует, мы в любом случае не в состоянии к ней приблизиться и выразить в языке. Поэтому нам остается только удерживать себя в поле репрезентации и означивания, если мы хотим получить адекватное знание в рамках звуковых исследований [\[6\]](#). Пределы дискурса знаменуют собой вместе с тем и пределы бытия.

Семиотическое разворачивание звукового бытия составляет основу понимания этого феномена Саломеей Фегелин [\[7\]](#). Для нее звук – это объект, раскрывающийся перед реципиентом в непосредственном индивидуальном переживании «здесь и сейчас», во внутреннем погружении субъекта в слуховую материю. Звук обретает существование только в момент своей прямой представленности в слуховом опыте субъекта, поэтому мы не можем приблизиться к аудиальному объекту с помощью рационально-логических инструментов. Нет никакого зазора между слышащим и слышимым. Взяв в качестве концептуально-методологического образца феноменологию Мерло-Понти с ее приоритезированием чувственного схватывания перед рациональным познанием и формулированием каждый раз уникального смысла, разрушающего коллективные предустановленные значения, Фегелин распространяет эти принципы на область аудиального и провозглашает бесконечную множественность и случайность смыслового становления, всегда далекого от субстанциализированного завершения. То есть чувственный опыт звукового восприятия связывает воедино феноменологию проживаемого ощущения и семиотику формирующегося смысла. Выдворяя всякую «объективность» из поля смыслового содержания, можно сказать, что восприятие звука – это сугубо одинокий опыт, покоящийся на личном воображении и направленном вовнутрь осмыслении того, что попадает в поле восприятия. Его фиксация требует от нас как вслушивающихся получателей звукового опыта пристального самонаблюдения и внимательного взаимодействия с собственными переживаниями, выискивающими и раскрывающими в бесконечном потоке слушания звуковые предметности. Так, исследовательница разрабатывает специфические способы философского и эстетического обращения с фигурой звука.

Еще один вариант экспликации звукового опыта, синтезирующий семиотическую и феноменологическую оптику, представлен, вероятно, одним из известнейших исследователей звука Мишелем Шионом. Шион разделяет понятия «звукового объекта» и «звукового события», указывая на то, что звук располагается где-то в промежутке между этими модусами. Классифицируя разные уровни слушания («каузальное слушание», «кодовое слушание», «редуцирующее слушание», «языковое слушание», «эстетическое слушание» и т.д.), Шион демонстрирует, что, несмотря на то, что на уровне стихии, т.е. отдельных звуковых элементов, существует «звуковой континуум, в котором... речь, шум и музыка принадлежат одному и тому же миру... наше прослушивание всегда дисконтинуально, оно «лавирует» между совершенно разными уровнями» [\[8, с. 48\]](#). Соответственно, квалификация музыки в качестве музыки и шума в качестве шума связана не с природным характером звуковых элементов, а с нашим

восприятием, зависящим от культурного и индивидуального контекста. Так, разные способы слушания представляют собой разные кодировки, посредством которых мы определяем акустический материал тем или иным образом.

К числу авторов, разделяющих устремление в сторону феноменологической методологии, можно также отнести Дона Айда, рассматривающего опыт вслушивания в звук и влияние технологий на трансформацию этого опыта [\[9\]](#), и Жан-Люка Нанси, противопоставляющего пониманию вслушивания как до-дискурсивное, до-субъектное внимание звуковому бытию, сопряженное с ожиданием резонансного значения, которое обещает приоткрыться [\[10\]](#).

В рамках отечественной литературы феноменологический подход к звуку развивает Анатолий Рясов. Рясов, сближающий саунд-стадиз и философию, хочет построить онтологию звука, основанную на понятии дорефлексивного вслушивания, в котором субъект «захвачен» звуковым явлением, погружен в звучание в его «предельной абстрактности» [\[11\]](#) до всякого смыслостановления. Онтологическое понимается Рясовым как пространство докоммуникативного, где знак теряет значение. Безусловно Рясов прав, отводя философии значимую роль в формулировании основных вопросов звуковой проблематики (это отчасти сближает его с Коксом, заявлявшим, что его проект – именно философский), однако сама возможность построить устойчивую онтологию звука как досмыслового прикосновения к звучанию вызывает сомнения у ряда исследователей, при этом принадлежащих к полярным направлениям мысли: условно говоря, у «онтологов-материалистов» и представителей «контронтологии» [\[12\]](#). Первые в лице Кокса отвергают «субъектность» феноменологического подхода к звуку, вторые в лице Франсуа Бонне отвергают возможность спроектировать онтологию звука вообще. С точки зрения Бонне, феноменологическая оптика справедливо подчеркивает проблематичный характер звучащего, его длительность, текучесть и принципиальную несхватываемость в статичном виде, но дальнейший шаг Рясова по онтологическому определению этого звучащего кажется в контексте взглядов Бонне уже неправомерным. В работе «Порядок звуков. Звучащий архипелаг» Бонне от признания процессуального, неуловимого характера звука переходит к утверждению о том, что звук не обладает собственной сущностью и, соответственно, не предполагает какой-либо универсальной онтологии [\[13\]](#). Звук – это нечто постоянно ускользающее от нас, что мы не можем зафиксировать, на что не можем указать, и что в момент своего зарождения уже исчезает. Как резюмирует мысль Бонне Никита Сафонов: «Любая попытка построить онтологию звука или онтологию шума будет усилием поймать в наши человеческие дискурсивные сети то, что принципиально не может быть поймано» [\[12\]](#). Метафорической иллюстрацией этой идеи становится образ неизведанных островных архипелагов, рассеянных в водах мирового океана, которые лишь изредка могут обнаруживаться на горизонте. Сторонники такого подхода подчеркивают принципиальную безграничность аудиальных феноменов, оказывающихся в каждом новом акте воспроизведения уже другим звуковым событием: «...существуют лишь отдельные множественные территории, возможные миры, следы, зоны влияния, смутные попытки назвать то, что неназываемо» [\[14\]](#). Однако, если внимательнее присмотреться к внешней оппозиционности между Рясовым и Бонне, вскроется ложность ее предпосылок: изначальное расхождение взглядов фундировано разницей в толковании авторами субъекта феноменологии. В понимании Бонне, субъект феноменологии – это действующий в аудиальном поле воспринимающий, который направляет свое сознание на звуковые объекты, регистрирует их свойства и управляет ими, т.е. интенциональность сознания поставлена здесь в подчиненное положение по отношению к субъекту, является его продуктом. Однако для Рясова субъект – это тот, кто

изначально погружен, опрокинут в слушание и «захвачен» звуками. Сам феноменологический подход ставит под сомнение роли субъекта и объекта звукового опыта, начиная рассматривать субъекта как конституированного слушанием [15].

Если теперь обратиться в целом к критике субъекто-ориентированного подхода, то основной ее поток идет со стороны звуковых материалистов: главная мишень их возмущения – непомерное сосредоточение на дискурсе и языке, ведущее к отбрасыванию «чистых» онтологических объектов как области ноумenalной, недоступной для схватывания этим дискурсом. Платой за антиреалистическую направленность мысли данных исследователей оказывается, с точки зрения приоритезирующих материальное бытие авторов, «эпистемологическая и онтологическая ограниченность» [4, с. 18]. Звук-как-таковой вместе с метафизикой выдворяется за границы нашего внимания, будучи признанным трансцендентным нашему знанию и опыту.

Кроме того мишенью для критики оказывается предполагаемый субъекто-ориентированным подходом антропологический шовинизм, в котором символический порядок взаимодействия со средой выступает доказательством человеческой уникальности и превосходства. Звуковые материалисты возражают такому педалированию собственной исключительности указанием на то, что человеческая история и культура являются лишь частью естественной истории Вселенной, всегда предшествующей любому символическому означиванию [4]. Поэтому звук как принадлежащий исконно материальному плану природного мира предшествует любым попыткам быть сконструированным посредством и для субъекта. Так, материалистическая теория критикует дуалистические разрывы культуры/природы, человеческого/нечеловеческого, аксиоматически принимаемые субъекто-ориентированным подходом, и предлагает сконцентрироваться на тех повсеместных процессах, которые лежат в основе как природной, так и символической жизни.

Объекто-ориентированный подход

Объекто-ориентированный подход обращает наше внимание на физические характеристики звука, проявляющие себя как механические колебания в определенных средах. В этом случае звук – это нечто, что в независимости от присутствия субъекта существует, даже если оно не входит в наш спектр слышимости. По мысли Иэна Кэмпбелла, исследующего истоки звукового реализма, данный подход к звуку инспирирован теорией аффекта Жиля Делеза, на основании которой звук представляется в качестве вибрирующей материи или силы, не сводимой к субъективной или культурной интерпретации [16].

Звуковой материализм получает все более широкое распространение в последние десятилетия. Данный подход, представляющий бытие звука как независимое и безотносительное к бытию воспринимающего субъекта, обязан своим распространением «онтологическому повороту», всколыхнувшему поле философии в XX веке. К числу характеристик, специфических для данного ответвления мысли, относятся отказ от антропоцентризма, акцент на до- и внесоциальном материальном, обращение к наукообразным подходам, интерес к области потенциального и универсального. Эти концептуальные принципы позиционируются как антиподы доминирующему теориям континентальной философии двадцатого века: социальному конструктивизму, структурализму, постструктурализму, деконструкции, психоанализу. В противовес социокультурным парадигмам, дискурсам означивания и текстуальному анализу

онтологический поворот, отбрасывая кантовские отголоски в философской мысли, обещает поворот к подлинному, изначальному, реальному. В настоящее время распространены попытки концептуализировать звук в качестве некоторого специфического объекта и придать этому объекту самостоятельный онтологический статус. Адепты данного подхода ставят своей задачей сосредоточиться на материально-сущностной представленности звука и переступить через границы репрезентации и сигнификации, которые свойственны лингвоориентированным гуманитарным проектам. К числу авторов, стремящихся преодолеть упомянутые ограничения, можно отнести Кристофа Кокса, обосновывающего материалистическую онтологию звука через понятие «звукового потока» [4], Стива Гудмана, разрабатывающего онтологию звуковой вибрации [17], и Грэга Хайнджа, эксплицирующего онтологическую теорию шума применительно к разным медиа [18]. Работы этих исследователей во многом пронизаны идеями «праотца» саунд-арта Джона Кейджа, в частности, его мыслью об эстетическом и философском приоритете материальности над социальностью и культурой, признанием первичности звуковой материи перед намерением человеческого слуха упаковать ее в привычные структурные блоки слышимого звука, стремлением к звуку-в-себе в отрыве от налагающихся на него человеческих чувств и представлений [19].

Разворачивая концептуальную основу объекто-ориентированного подхода, возьмем в качестве репрезентативного примера звуковые исследования Кристофа Кокса. Коксом используется понятие «звукового потока», определяющее звук как «извечное материальное течение» [4, с. 9], для которого картографирующий дискурс субъекта будет привходящим и которое по отношению к данному дискурсу являет себя как предшествующее, основополагающее и доминирующее. Звуковой материализм с подачи Кокса обещает завершение лингвоориентированного проекта, вращающегося вокруг человеческого субъекта как приемника и интерпретатора аудиальных сигналов. Кокс выстраивает онтологию звука с опорой на метафизическую систему, основанную на делезовском членении «актуального» и «виртуального» [20]. Данная дилемма предполагает следующие дескриптивные определения: «актуальное» - это постоянные, эмпирические объекты, воплощенные в природном мире; «виртуальное» - это подвижные, вечно изменяющиеся силы и энергии, порождающие «актуальное». Как сформулировал эту дилемму интерпретатор Кокса Брайан Кейн: «Если «актуальное» обозначает область реализованных возможностей, то «виртуальное» — это царство чистой возможности или чистой потенции» [21, с. 22]. Исследователь утверждает, что эти потенции, или «различия», управляющие материей, не берут свое начало в лингвистических, концептуальных или культурных основаниях и потому действуют «ниже уровня репрезентации и означивания» [4, с. 29]. Кокс настаивает на том, что звук сам по себе всегда выступает этим порождающим началом, т.е. он всегда принадлежит виртуальному. Для обоснования виртуальной природы звука Кокс дифференцирует музыку и саунд-арт, определяя музыку как вовлеченную в символический и воображаемый порядок форму репрезентации, а саунд-арт как область звука, раскрывающую онтологические свойства звука. Музыка посредством композиции фокусирует человеческое внимание на формальной специфике организации звука, или, выражаясь языком Делеза, «территориализирует» звучащее. Саунд-арт же, по мнению Кокса, способен приоткрыть доступ к аудиальному «реальному» и перенаправить внимание слушателя «с переднего плана, перегруженного актуальными объектами и вещами, к виртуальному фону условий возможности» [21, с. 33], т.е. некой «подложке», спрятанной под покровом актуального. Саунд-арт исследует звук как таковой, его материальность, раскрывая «истинную метафизику звука» [4, с. 25]. Так, звуковой поток –

это некое ядро, из которого появляются все эксплицированные знаки и в которое они исчезают, и которое «элегантно и мощно манифестирует и моделирует мириады потоков, составляющих природный мир» [\[4, с. 10\]](#). Слушание же в этой связи предстает как способ сжатия и расчлененного схватывания этого надчеловеческого течения биологическими или механическими средствами. Таким образом, ведя поиски чистого «звучка-как-такового» с его максимальной абстрактностью и отсутствием референции к объектам реального мира, Кокс распределяет звуки по степени их онтологической полноты.

Но попытка выстроить подобную иерархию между актуальным и виртуальным сопровождается неизбежными проблемами. Как верно подмечает Кейн, выстраивая свою концепцию вокруг произведений искусства, раскрывающих свою онтологическую природу (Кейн называет данный принцип «онтоэстетика»), Кокс совершает категориальную ошибку, смешивая воедино понятия «воплощения» и «экземплификации» [\[21\]](#). Экземплификация – это форма референции, при которой объекты «символизируют путем отсылки к отдельным свойствам самого себя» [\[22, с. 19\]](#). Воплощение же, напротив, это форма существования или состояние, при котором объект является объектом определенного типа. То есть воплощение онтологизирует объект и не может иметь градации по степени своей явленности – оно либо есть, либо его нет. В своем обосновании онтологичности саунд-арта Кокс все время скользит между этими диаметральными модусами «есть» и «слышится как», затемняя принципиальное различие, которое существует между ними, и тем самым незаметно для самого себя нарушая в своих рассуждениях закон тождества. Именно в смешении экземплификации и воплощения Кокс совершает ошибку, грозящую развалить изначальный пафос материалистической концепции: для Кокса одно произведение саунд-арта не просто звучит более звучно, чем другое, а оно является более звучным, чем другое. То есть Кокс незаметно предполагает, что одни объекты лучше экземплифицируют бытие-объектом, нежели чем другие объекты, или, по-другому, они являются более подходящими экземплярами своей сущности. Но такой способ ранжирования объектов предполагает, что нам уже заранее известны характеристики, или предикаты, в соответствии с которыми мы будем судить о принадлежности данных объектов к классу материальных или формальных: «если акты экземплификации ссылаются и опираются на предсуществующую систему значений, в которой уже упорядочены экземплифицируемые предикаты, тогда даже в случае возможности произведения искусства экземплифицировать свои онтологические свойства, ни один акт экземплификации не выходит «за пределы репрезентации и сигнификации»» [\[21, с. 32\]](#). А это противоречит стержневым принципам онтоэстетики, которая изначально должна была увести произведения искусства от их культурных предпосылок к материальным основаниям. Кроме того поскольку виртуальное, противопоставляемое актуальному, принципиально непредставимо, Коксу для описания этого виртуального приходится прибегать к вспомогательному костылю в виде аналогий, или подобий, тем самым неправомерно стирая саму границу между актуальным и виртуальным и, как следствие, отождествляя их. Эти подобия и сама возможность расслышать их в звуках формируются в контексте аудиальной культуры, в которую вовлечен субъект восприятия через освоение аудиальных техник. В результате такой подмены понятий Кокс имплицитно встраивает в свой якобы свободный от культурных предпосылок анализ произведений искусства аналогии, фундированные культурой.

Абсурдность попыток звуковых материалистов анонимизировать звук, т.е. затушевать его происхождение и идентифицируемость с конкретным источником, демонстрирует исследовательница звука Полина Дроняева: «...европейское ухо, привыкшее

распознавать гармонии, находит пороговые гармонические феномены даже в музыке Ла Монте Янга, являющейся образцом абстрактного звука для материалистов, где чрезвычайно долго и громко звучит всего один тон» [\[23, с. 64\]](#). И действительно, «чистые» звуки, «лишенные референции к «соматическим телам»» [\[23, с. 64\]](#) – это никогда не достижимый идеальный объект, который рассыпается, как только мы пытаемся выстроить строгие иерархии, предписывающие, какие типы звуков следует считать более приближенными к Реальному.

Еще одна сторона критики утверждает, что Кокс и другие представители «онтологического поворота» в звуковых исследованиях вносят в корпус аудиального иерархии, основанные на делении актуального-виртуального, культуры-материи, субъекта-объекта, и тем самым подспудно легитимизируют мысль о превосходстве белого, маскулинного, европоцентристского субъекта в производстве знания, опосредованного звуком и слушанием [\[24, 25\]](#). В своем стремлении к объектам и материи данный подход полностью заглушает любые вопросы, имеющие отношение к социальному, политике, истории, культуре. В результате таким секуляризованным онтологическим представлениям сопутствует отождествление бытия вообще с бытием западного, буржуазного человека, что автоматически устраниет из категории возможных производителей «звукового знания» (sonic knowledge) [\[24\]](#) иные модусы бытия. Этую проблему развернуто освещают Анни Гох и Мэри Томпсон, что будет эксплицировано позднее.

Кроме того, стремясь преодолеть традиционное кантовское деление на ноумен и феномен, Кокс на самом деле лишь воспроизводит те же дуалистические основания, но теперь более изощренно закамуфлированные. Постулирование чистого звука-самого-посебе и безотносительного субъекта «из ниоткуда» предполагает оторванность от любых культурных детерминантов, включающих субъекта в личностно-исторические отношения. Соответственно Кокс, наследуя кантовской мысли, исключает из сферы познания чувственно-эмоциональную подоснову, оставляя на пьедестале в качестве непревзойденного триумфатора лишь разум. При этом антропогенная природа производства знания и факт культурно-исторической «ангажированности» субъекта остаются неучтенными. Поэтому, несмотря на стремление Кокса преодолеть «субъектность» Канта, его бес-культурный субъект оборачивается возродившимся картезианским субъектом [\[24\]](#). Настаивая на звуке-в-себе, т.е. на звуке как независимой от разума реальности, Кокс реактуализирует то же самое разделение на материю и культуру как ноуменальное и феноменальное, которое он стремится преодолеть. Сохранение этой противоречивости обусловлено поддержанием традиционных субъект-объектных отношений, в которых абстрактно понятый, «беспочвенный» субъект придает смысл пассивному объекту природы. Так, само постулирование «онтологического поворота», осуществленного в звуковых исследованиях, может быть принято лишь с существенными оговорками.

Срединный путь

Таким образом, разрыв между двумя подходами, понятыми в соответствии с классическим делением на абстрактных субъекта и объекта вообще, становится глубоко прорченным и непреодолимым. Но такое непримиримое противостояние является не эффективным для обращения к феномену звука как такового. В связи с таким неудовлетворительным положением дел появляется потребность отыскать некий третий, срединный путь, позволяющий разорвать порочный круг предрассудочных блужданий вокруг звука, но никогда не подлинного приближения к нему.

Том МакИнэни в своем исследовании, посвященном звуковому повороту, определяет этот третий путь как материально-символический: «внимание к звуковому значению позволило установить связь между слушанием, языком и звуком, что дает возможность обнаружить третий путь между материализмом и конструктивизмом, тем самым помещая звуковой поворот внутри поколенческой попытки обогатить социальный конструктивизм, формализм и историцизм, принимая во внимание материальную культуру, нечеловеческую жизнь и технологические изменения» [\[26, с. 87\]](#). Так, МакИнэни утверждает, что звуковой поворот выделяет центральную роль практике слушания, помещая знание в тело и органы чувств. Практика слушания в таком разрезе начинает переосмысляться как исторически обусловленная материально-социальная техника. Таким образом, ей придается статус нового метода, удачно совмещающего реальность материальной жизни с социальным конструктивизмом и культурной перформативностью. То есть мы должны переориентировать наше слушание с позиции пассивного восприятия на активные модели, вовлеченные в трансформацию опыта и при этом вписанные в определенный социально-культурный контекст. Так, мы можем проследить значение звука, т.е. указать на имеющее место динамичное смыслотворчество, если обнаружим связь между физиологическим производством вокального звука и культурными ассоциациями, возникающими на его основе. Ссылаясь на исследование Николаса Харкнесса [\[27\]](#), МакИнэни приводит пример такого процессуального звукового смыслотворчества, в котором некоторый звуковой тембр голоса становится выразителем определенных социальных позиций: «распространенным социальным ритуалом XX века в Корее было распитие соджу со своим начальником в конце рабочего дня. Приятный выдох после выпитой соджу, который Харкнесс называет «фрикативным голосовым жестом», в этом контексте ассоциируется или индексируется с (обычно мужским) авторитетом. Харнесс показывает, как этот звук затем используется в других ситуациях для обозначения авторитета. В замечательном примере нарратологического значения этого звука Харкнесс наблюдает, как пресвитерианский проповедник использует этот «фрикативный голосовой жест» в проповеди, чтобы выделить голос Иисуса и указать на мощный авторитет этого голоса. Таким образом, повторное использование звука в одном социальном контексте наделяет его особым значением, которое затем может быть подхвачено в другом контексте, чтобы продолжить этот общий смысл» [\[26, с. 91\]](#). Все это подтверждает необходимость учета связи между материальным звуком и культурной составляющей. Имеющиеся же онтологические модели, понимающие под звуком исключительно материальные вибрации, редуцируют звуковой опыт, избегая разговора о том, как эти потоки вибрационной энергии через реснички в ухе человека преобразовываются в когнитивно-сенсорные импульсы, «которые неврологически перерабатываются в феноменологическое и культурное событие, обычно понимаемое как звук» [\[26, с. 93\]](#).

Еще до МакИнэни об этом же рассуждал и Брайан Кейн, критикующий «онтологический поворот» за пренебрежение аудиальной культурой и отрицание ее конститутивной роли. Разграничивая понятия «саунд-стадиз» и «аудиальной культуры», Кейн подмечает, что саунд-стадиз фокусируется исключительно на онтологии звука, разрабатывая с опорой на учение Жиля Делеза о виртуальном и актуальном натуралистический подход по отношению к звуку. Кейн берет мишенью для своей критики трех авторов: Стива Гудмана, Кристофа Кокса и Грэга Хайнджа, - утверждая, что все трое, несмотря на различия в выстраивании онтологии звука, разделяют единую метафизическую систему, которая предполагает критику «репрезентации» и «сигнификации». Беря в качестве альтернативы новым материалистам исследования Джонатана Штерна, Кейн обращает наше внимание на то, как Штерн объясняет понятие техник аудиального восприятия. Эти

техники представляют собой способы, посредством которых формы нашего слушания формируются и совершенствуются в ходе выполнения действий. То есть эти действия позволяют нам взаимодействовать с окружающим миром и получать новый опыт, а слушание становится техническим навыком, который поддается тренировке. При этом данные действия формируются не только сознанием отдельного индивида как его личная история, но и во многом определяются культурным контекстом: образованием, социальной средой, географической спецификой [\[28\]](#). В качестве примера подобных действий Штерн указывает на такие практики, как слушание стетоскопом в медицинской деятельности, обучение телеграфному сообщению и овладение различными технологиями звуковоспроизведения, в частности первые опыты использования ранней телефонии и фонографии, которые представляют собой не только мысленные операции, но и телесные тренировки, которые как раз и «придают форму техникам слухового восприятия» [\[21, с. 26\]](#). То есть Штерн в своей работе пытается проследить, как социальные и культурные условия находят воплощение во взаимодействии тела и машины и отражаются на трансформации концептов звука и слуха и развитии практик слушания и восприятия.

Так, Кейн вслед за Штерном поднимает вопрос о роли телесных практик в производстве слушания: «Исследования в области аудиальной культуры — это не просто исследования «репрезентации» или «сигнификации» без рассмотрения тела. Скорее, исследователи аудиальной культуры стремятся продемонстрировать переходы и переключения между осознанием и эффектом или, в широком смысле, между сознанием и телом. Поскольку слушатели приобретают новые навыки, большая часть усилий по осознанию, связанных с начальной стадией обучения, перекладывается на тело. В то же время телесные возможности формируют почву как для происходящего в данный момент обучения, так и потенциального совершенствования в будущем... Телесные способности культивируются одновременно с воплощением культуры. Фокусируясь на тренировке и приобретении навыков, когда тела вынуждены действовать, чтобы производить и поддерживать способы слушания, исследования в области аудиальной культуры более тонко формулируют взаимодействие разума и тела, нежели резкая дихотомия» [\[21, с. 26\]](#).

Как мы видим, вскрывая недостатки редукционистских материалистических концепций, исследователи срединного пути предлагают новые версии звукового материализма, которые не были бы изолированы от обсуждения аудиальной культуры. Это как раз и есть те подходы, которые отвечают пониманию звука, каким его изначально мыслили sound studies.

Так, например, в одной своей работе Мэри Томпсон так же анализирует проблемы, имеющие место в версии звукового материализма, предложенной Кристофом Коксом. Томпсон обращает наше внимание на то, что общие модели, в число которых вписана материалистическая теория звука, на самом деле не являются нейтральными, т.е. не ангажированными моделями. Инструменты, с помощью которых препарируется некоторый феномен, всегда несут на себе отпечаток вписанности в мир. Способы нашего осмыслиения неразрывно связаны с культурными и социально-политическими установками, эстетическими предрассудками, гендерными и расовыми эпистемологиями. Исходя из такой предпосылки, Томпсон утверждает, что онтологический поворот в звуковых исследованиях основывается на так называемой «скромной белой ауральности» [\[25\]](#). Отход новых материалистов от анализа того, как культурная репрезентация формирует социальное бытие человека, что было предметом теоретизирования для субъектоориентированных парадигм двадцатого века, приводит к

тому, что бытие приравнивается к бытию западного, буржуазного человека, а иные способы бытия просто затушевываются. Так, онтология «обеляется», исключая чернокожего из определяемой белыми сферы бытия, выдвигая его в небытие, скрытое от нас универсализированной онтологией. Таким образом, позиционируя себя как то, что находится вне социальных категорий расы, объекто-ориентированная онтология на деле продвигает позицию, воплощающую диалектику расизма. Эта ориентация на сопротивление антропоцентрическим проблемам культурной репрезентации, означивания и идентичности находит свое продолжение и в звуковом дискурсе. Анализируя звуковые исследования Кокса, Томпсон отмечает, что, хотя его концепция звука как потока заявлена как общая модель, она отнюдь не является нейтральной. Его концепция как бы случайно забывает о том, что содержит в себе перцептивную схему белизны. Наследуя идеи основателя саунд-арта Джона Кейджа, Кокс вводит различие между музыкой как дискурсивной, смысловой, знаковой целостностью и саунд-артом как самостийной материальностью, параллельно с этим проводя разграничение между композитором и куратором. Композитор – это тот, кто организует звуковой массив в соответствии с собственными задачами, куратор же выступает лишь бесследным наблюдателем, освобожденным от конкретной оптики. Позиция куратора, по мнению Томпсон, связана с категориями «белизны, маскулинности и европоцентризма, она относится к бессубъектной позиции, из которой мир наблюдается отовсюду и ниоткуда, и из которой предвзятость «удаляется» путем затушевывания» [\[25, с. 274\]](#). Эта самоизоляция белой, маскулинной, европоцентристской позиции позволяет встать на ступень «объективного» судьи эстетической ценности любого произведения, вытесняя из сферы подлинного искусства все, в чем слышны отголоски личной истории и самобытной укорененности в культуре. Таким образом, фундирование этой «скромной белой ауральнойностью» сопряжено с манифестацией возможности услышать звук-как-таковой, или звук-в-себе, при этом затушевывая отношения звука с социальным миром, лишая материальность звукового искусства почвы прожитой социальности. Потому Томпсон обращает наше внимание на то, что мы всегда должны подходить к продуктам саунд-арта с вопросом о том, что лежит в основе данного звукового объекта, и отдавать себе отчет в том, какие отношения связывают онтологию с социальным миром и проводником каких контекстуальных знаний, конституирующих воспринимаемое, выступает звуковая материальность.

Подобным путем следует и Анни Гох, когда предлагает с помощью феминистской эпистемологии переосмыслить фигуры субъекта и объекта звуковых исследований, которым прежде не отводилось должного внимания. Она демонстрирует, как некритичное отношение к субъект-объектному взаимодействию приводит к грубым нарушениям в теориях производства «звукового знания» и становится почвой для распространения звукового натурализма. Гох вслед за Донной Харауэй и Карен Барад внедряет в звуковые исследования понятие «онтоэпистемологии», а свой метод она предлагает называть «звукующими ситуативными знаниями», предполагая, что данный метод должен пересмотреть «доминирующие дуализмы традиционных отношений природы и культуры» [\[24, с. 283\]](#) в исследовании звука. С точки зрения Гох, зарождающаяся область археоакустики, помогающая понять поведение человека в прошлом, имеет потенциал для того, чтобы стать политико-философским «местоположением», которое было описано Харауэй [\[29\]](#). В качестве «материально-семиотического объекта» [\[24, с. 285\]](#) для археоакустики Гох предлагает фигуру эха, через которое могут быть переопределены субъектно-объектно отношения в звуке. Фигура эха выступает здесь в качестве активного, смысломоделирующего объекта, составляющего часть телесного производства знания. Гох вслед за многими другими напоминает, что производство

научного знания по отношению к природе гендерно обусловлено, что относится и к производству «звукового знания»: патриархальные идеи и гендерные субъект-объектные отношения (представление о диалектике контроля мужского «субъекта» над женским «объектом» звукового опыта) структурируют звуковой натурализм в теориях звука. По мнению Гох, звуковой натурализм прослеживается в работах таких разных авторов как Кристофф Кокс, Жан-Люк Нанси с его концепцией резонанса в тексте, посвященном слушанию [10], и Р. Мюррей Шафер с его трудом о «звуковых ландшафтах», противопоставляющим неестественные громкие звуки индустриального мира современности и естественные тихие звуки мира прошлого [30]. В очередной раз направляя стрелы своей критики на Кокса, манифестирующего преодоление кантовского дуализма ноумена и феномена в материалистической традиции, Гох указывает, что на деле он подобно Канту проводит разделительную линию между способностями разума и чувственно-эмоциональной средой, отодвинув в дальний ящик проблемы тела и исследование процессов производства знания. Таким образом, мы вновь получаем картину реальности, в которой материя и культура в качестве пассивного и активного начала отделены друг от друга непроходимой пропастью, а звук становится вещью-в-себе. Гох же выводит на передний план исследований переплетение знания и бытия, стремясь преодолеть классическое бинарное разделение между «маскулинным субъектом/разумом/культурой и феминизированным объектом/материей/природой» [24, с. 290]. В центре ее внимания тело как место производства знания, и при том тело сложное, структурирующее и структурированное, вписанное в культурно-политические практики становления, в противовес абстрактному, универсальному взгляду сверху. Гох пытается нащупать такой портал в альтернативный способ производства «звукового знания» в археоакустике и переосмыслиении фигуры эха, через который можно теоретизировать субъект-объектные отношения. В фигуре эха сплатаются одновременно «материально-физические представления в акустике и символико-семиотические представления в мифологии» [24, с. 300]. В качестве материально-физического явления эхо включает в себя отражение и дифракцию, но его свойства могут иметь значение и на символическом уровне, когда мы говорим про расшатывание традиционных субъект-объектных отношений. Отражение и дифракция могут рассматриваться одновременно как материальные и семиотические явления. Эхо, понятое как отраженный назад звук, может быть рассмотрено как нарушение ранее озвученного, т.е. того, что представлялось как изначальное знание. При таком взгляде на фигуру эха как дифракцию предполагается отказ от простого отражения того же самого, но в другом месте, и задается возможность для внесения различий. Таким образом, благодаря этому внесению разрывов и различий и дестабилизации позиции знающего субъекта эхо обретает потенциал для пересмотра классических субъект-объектных отношений в производстве «звукового знания».

Заключение

Подводя итог анализу способов взаимодействия с природой звука, можно сформулировать примерные дефиниции современных субъекта и объекта звуковых исследований. Субъектом должна выступать не сугубо рациональная, стерильно безотносительная картезианская фигура, а многомерная, целостная индивидуальность, укорененная в социальном бытии и осознающая в качестве необходимой предпосылки познания свою «запятнанность» культурно-историческим контекстом. Объект же – это уже не пассивная материальная поверхность, на которую накладываются человеческие усилия по кодированию и декодированию звуковых потоков, и точно так же это не конечный продукт субъектного символического конструирования; объект – это активный участник материально-дискурсивных отношений. Опираясь на концепцию агентного

реализма Карен Барад, можно заявить, что бинарные противопоставления разума и материи, культуры и природы в рамках традиционных субъект-объектных отношений снимаются в культурной практике, включающей телесные техники производства знания о звуке и предполагающей взаимную агентность, или воздействие, в процессе взаимодействия человеческих и нечеловеческих акторов [\[31\]](#).

Таким образом, рассмотрев характерные черты обоих подходов, природу их противостояния и стратегии выхода из сформировавшегося парадигмального дуализма, нам становится ясно, что всякая попытка абсолютизации собственной позиции и манифестация очередного «поворота», радикальным образом оппозиционного существующей оптике, не ведет к конструктивным результатам и лишь множит проблемные ситуации. Если же мы более внимательно присмотримся к высказываниям представителей обоих концептуальных лагерей, то сможем заметить, что сама дихотомичность двух взглядов на звук является сомнительной и даже искусственной. Так, у двух подходов на самом деле больше общего, чем им хотелось бы признавать. Многие идеи, отстаиваемые конструктивизмом, легко могли бы войти в корпус материалистического дискурса, если бы авторы внимательнее отнеслись к деталям в их прочтении. Это значит, что исследователям противоположных направлений необходимо повернуться лицом друг к другу и еще раз рассмотреть критикуемые положения, но уже не абстрактно, понятые как гомогенные целостности, а в конкретном приложении к культуре. Нам необходимо обратиться к новому концептуальному словарю, включающему в себя критически понятых субъекта и объекта звуковых исследований и те связи между природой и культурой, что возникают на стыке их взаимодействия. Мы должны отбросить универсализм, аисторичность и нейтральность во взгляде на субъект-объектные характеристики и включить в новые способы истолкования этих понятия их позиционность, т.е. встроенность в определенные культурно-политические условия как предпосылку производства знания. Если мы подобным образом сможем пересобрать словарь и переосмыслить привычные термины, то сможем выработать более конструктивные способы обращения с фигурой звука.

Библиография

1. Журавлева Н.И., Мельникова С.В., Булатова А.В. Современное звучание конструктивизма: на материале звуковой инсталляции // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2023. № 3. С. 82-87.
2. Sterne J. The sound studies reader. New York: Routledge, 2012.
3. Pinch T., Bijsterveld K. The Oxford Handbook of Sound Studies. New York: Oxford University Press, 2012.
4. Кокс К. Звуковой поток: Звук, искусство и метафизика / Пер. с англ. Н. Сафонова. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
5. Barthes R. Listening // Barthes R. The Responsibility of Forms / Trans. R. Howard. New York: Hill & Wang, 1985. P. 245-260.
6. Kim-Cohen S. In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art. New York: Continuum, 2009.
7. Voegelin S. Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art. London: Bloomsbury, 2010.
8. Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать. М.: НЛО, 2018.
9. Ihde D. Listening and voice: phenomenologies of sound. New York: State University of New York, 2007.
10. Nancy J-L. Listening. New York: Fordham University Press, 2007.
11. Рясов А. Едва слышный гул. Введение в философию звука. М.: НЛО, 2021.

12. Сафонов Н. Контронтология звучащего и проблема территориальности. 2018. URL: <https://syg.ma/@safonov/shum-khaos-ritm-kontrontologhiia-zvuchashchiego-i-problema-territorialnosti> (дата обращения: 18.06.2024).
13. Bonnet F. The Order of Sounds. A Sonorous Archipelago. Cambridge: MIT Press, 2019.
14. Былина Е. Sonic Fiction. В поисках возможных звуковых миров // Неприкосновенный запас. 2020. № 6. С. 3-12.
15. Bjelica M. Listening: An interdisciplinary path towards letting things be // Horizon. Феноменологические исследования. 2021. № 1 (10). С. 212-231.
16. Campbell I. John Cage, Gilles Deleuze, and the idea of sound // Parallax. 2017. Vol. 23 (3). P. 361-378.
17. Goodman S. Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear. Cambridge: MIT Press, 2009.
18. Hainge G. Noise Matters: Towards an Ontology of Noise. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
19. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Полиграф-Книга, 2012.
20. Делез Ж., Гваттари. Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екб.: У-Фактория, М.: Астрель, 2010.
21. Кейн Б. Саунд-стадиз в обход аудиальной культуры: критика онтологического поворота // Городские исследования и практики. 2017. № 4. С. 20-38.
22. Goodman N., Elgin C.Z. Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1988.
23. Дроняева П.Б. Никуда не поворачивая. Особенности восприятия нового материализма в звуковых исследованиях (sound studies) // Вестник Московского университета. Серия 7, Философия. 2023. Т. 47, № 2. С. 50-68.
24. Goh A. Sounding situated knowledges. Echo in archaeoacoustics // Parallax. 2017. Vol. 23 (3). P. 283-304.
25. Thompson M. Whiteness and the ontological turn in sound studies // Parallax. 2017. Vol. 23 (3). P. 266-282.
26. McEnaney T. The sonic turn // Diacritics. 2019. Vol. 47 (4). P. 80-109.
27. Harkness N. Softer Soju in South Korea // Anthropological Theory. 2013. Vol. 13 (1-2). P. 12-30.
28. Sterne J. The audible past: Cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.
29. Харауэй Д. Ситуативные знания: вопрос о науке в феминизме и преимущество частичной перспективы // Логос. 2022. Том 32 (1). С. 237-271.
30. Schafer R. Murray. The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world. New York: Knopf, 1977.
31. Barad K. Meeting the Universe Halfway. Durham: Duke University Press, 2007.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Автор рецензируемой статьи возвращается к обсуждению старинной – восходящей к Демокриту, если не раньше, – проблемы истолкования бытийного статуса того, что позднее, в 17 веке, стали называть «субъективными качествами». Точнее, автор говорит о звуке как феномене, возникающем на «пересечении», если пользоваться его выражениями, «материальных» и «идеальных» составляющих (подход, акцентирующий значимость вторых, автор часто обозначает как «конструктивизм»). При этом он

обсуждает эту проблему, обращаясь к новой литературе, незнакомой, очевидно, широкому кругу читателей. (Возможно, изложение в этой части следовало бы представить не столь описательным.) В конце концов, автор приходит к выводу, что противопоставление двух подходов относительно: «Многие идеи, отстаиваемые конструктивизмом, легко могли бы войти в корпус материалистического дискурса, если бы авторы внимательнее отнеслись к деталям в их прочтении», с чем, думается, следует согласиться. Статья несёт определённое содержание, и поэтому можно было бы рекомендовать её к печати даже и в её сегодняшнем виде, если бы не огромное количество концептуальных и стилистических погрешностей. Так, уже название нуждается в корректировке, поскольку звук, конечно же, не может быть определён как «идея», следовало говорить о «материальных» и «идеальных», то есть в данном случае – «субъективных» – составляющих звука. Подобного рода погрешности встречаются довольно часто, например: «...имеют в качестве концептуального ядра общую невычленимую подоснову», – как же «невычленимая подоснова» может служить «концептуальным ядром», ведь «концепт» предполагает определённость и ясность, а у автора она «невычленимая»! А зачем «подоснова»? Это «основа основы»? Возникает впечатление, что автор стремится сказать «слишком много», что всегда препятствует достижению ясности речи. А дальше – «подспудный взгляд», «имплицитно вшит» («имплицитно» лишь повторяет то же, на что уже указывает «вшит»), «дискурсивные изложения» (а разве они могут быть не «дискурсивными»? Ну ведь не «интуитивными» же!), и т.п. А чего стоит «увиливание с разговора о звуке», «звуковое знание» (можно говорить «знание о звуке», но не «звуковое знание»!), «стратегии выхода из ... дуалистического кокона» (!), «...к высказываниям обоих концептуальных лагерей» (разве «лагеря» «высказываются»?), «понимания этих понятия» («понятий»? Может быть, «истолкования», «разъяснения», и т.п. «понятий»), и т.п. Обилие ошибок такого рода побуждает рекомендовать направить статью на доработку, несмотря на присутствие в ней заслуживающего внимания читателя содержания. Хотелось бы порекомендовать автору также структурировать текст, снабдив его подзаголовками.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Статья представляет собою небезынтересный литературный обзор, посвященный теме онтологии звука и восприятия звука.

Предмет исследования весьма оригинален и небезынтересен, так как, как видно, данной тематике посвящено не слишком много исследований.

Актуальность и новизна не прописаны эксплицитно, однако, очевидно, что в целом тема недоисследована, поэтому, может представлять интерес для специалистов по данной теме.

Возможно выделить ряд достоинств данной статьи:

- 1) Статья написана на весьма актуальную и редкую тему
- 2) В статье приведен последовательный и логичный анализ литературы
- 3) Выводы логически следуют из текста статьи.

Однако, вместе с тем, возможно выделить ряд недостатков статьи, которые, к сожалению, не позволяют рекомендовать статью к немедленной публикации:

- 1) Цель работы, объект и предмет работы не сформулированы четко и конкретно. С одной стороны, внимательный читатель может как бы "угадать" эксплицитные цели, но подобное стоит прописывать непосредственно в тексте.
- 2) Совершенно отсутствует анализ актуальности статьи. Хоть эта тема и недоисследована, это не является общим местом для человека, не являющегося узким специалистом. Необходимо расширить литературный обзор, указать на конкретные пробелы в изучении данной темы, благодаря которым данная статья приобретает актуальность.
- 3) Совершенно отсутствует апелляция к оппонентам или коллегам, в том числе отечественным. Онтологии звука посвящен ряд работ. В частности, например, существуют работы С. Ю. Штейна или А. Рясова. В работе в целом отсутствуют ссылки на отечественные источники, что является существенным ее минусом, так как в отечественной философии онтология звука хоть и не слишком глубоко, но исследована.
- 4) Значительная часть ссылок старше 10 лет, что является определенным нарушением классического способа составления литературного обзора. Даже беглый поиск по google scholar выдает наличие более свежих работ. Даже если пренебречь пунктом 3 отзыва, предположить, что автор принципиально выстраивает свою работу вокруг зарубежных статей, литературный обзор должен затрагивать куда более актуальные источники.
- 5) В целом для литературного обзора и анализа 20 статей это крайне мало. Анализ ограничивается разграничением статей по 3 типам: "объекто-ориентированный подход", "Субъекто ориентированный подход", "третий путь". Вместе с тем, источники по данной теме в целом заслуживают более подробного описания и более четкой классификации. В целом, 20 статей для данного разделения по категориям - слишком мало.
- 6) Также, важно, что для полного литературного обзора необходимо большее количество источников и более дробное деление на темы.
- 7) Оформление списка источников противоречит правилам. Необходимо правильно оформить список литературы. Сначала идут русскоязычные источники, потом зарубежные.

После всех замечаний возможно сделать вывод: несмотря на потенциальный интерес читателей к теме необходима доработка статьи по указанным замечаниям.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования статьи «Звук как единство материального и идеального: проблема природы звука в контексте субъект-объектных отношений» выступает интерпретация феномена звука и подходов к его изучению. Автор определяет поле своей работы как «звуковые исследования» (sound studies) и видит его цель в выявлении особенностей звука как объекта изучения и определение стратегий этого зучения.

Методология исследования – сравнительный анализ субъективистских и редукционистских концепций в понимании природы звука, построение историографии проблемы с выделением сильных и слабых сторон каждого из подходов. Диалектический синтез позволяет автору наметить третий подход, во многом снимающий недостатки первых двух.

Актуальность связана с новизной исследований в области sound studies и неочевидность трактовки природы звука как объекта исследований гуманитарных наук. Научная новизна заключается в обосновании субъекта и объекта звуковых исследований. Первым заявляется многомерная, целостная индивидуальность, укорененная в конкретном культурно-историческом контексте. Вторым, то есть, объектом, звуковых исследований постулируется активный и конкретно-телесный участник материально-дискурсивных отношений. Рассмотрев природу субъект- и объект-ориентированных трактовок звука автор утверждает, что всякая попытка абсолютизации собственной позиции не ведет к конструктивным результатам и лишь множит проблемные ситуации.

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований, в нем сочетается четкость формулировок ключевых тезисов и логически последовательная их аргументация. Специфика предмета изучения делает статью ориентированной, в первую очередь, на специалистов.

Структура и содержание работы полностью соответствуют заявленной проблеме и включают три логически вытекающие друг из друга части. В первой – «Субъекто-ориентированный подход» автор приводит обзор исследований, Сета Ким-Коэна, Саломеи Фегелин, Мишеля Шиона, Дона Айда, Анатолия Рясова, утверждающих, что звук обретает бытие исключительно в акте слушания, то есть, в субъекте своего восприятия. Во второй части – «Объекто-ориентированный подход» анализируются позиции авторов (Иэна Кэмпбелла Кристофа Кокса Кристофа Кокса Стива Гудмана Грэга Хайнджа, Полина Дроняева: Анни Гох и Мэри Томпсон) обращающих внимание на физические характеристики звука, проявляющие себя как механические колебания в определенных средах. В качестве «снятия противоречий» первого и второго подхода, автор предлагает «Срединный путь», позволяющий «разорвать порочный круг предрассудочных блужданий вокруг звука, но никогда не подлинного приближения к нему». Его представители: Том МакИнэни, Брайан Кейн, Джонатан Штерн, предлагают уделять внимание самому звуковому значению, что позволит установить связь между слушанием, языком и звуком. Практика слушания в таком разрезе переосмысливается как исторически обусловленная материально-социальная техника, зависящая от телесных практик в производстве слушания.

Библиография статьи включает 31 наименование работ как отечественных, так и зарубежных авторов, посвященных рассматриваемой проблеме.

Апелляция к оппонентам является основной особенностью статьи, которая представляет собой сравнительную историографию пробелы.

Статья будет интересна и полезна для специалистов в области sound studies.