



**Daniel Morat (ed.).** *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-century Europe.* N.Y.: Berghahn Books, 2014. 352 p.

Рецензируемая коллективная монография — одна из первых compilations текстов, посвященных культурам слуха в исторической перспективе. Фокусируясь на периоде модерности, она охватывает такие темы, как развитие технологий звукозаписи и передачи звука на расстояние, изменение звуковых условий городской жизни, социальное функционирование гражданских и военных саундскейпов мировых войн. Практически все части книги сосредоточиваются на эволюции культурных привычек слушания и слуха, аудиального восприятия и означивания, с тем чтобы определить место звука в формировании современной чувствительности.

**Ключевые слова:** исследования звука, история чувств, саундскейпы, антропология восприятия, культуры слуха, модерность.

Коллективная монография “*Sounds of Modern History*” под редакцией Дэниела Мората представляет собой замечательный ридер по социальным исследованиям звука, хотя прямо таковым и не названа. Незнакомым с предметом сначала может показаться, что им занимаются лишь отдельные энтузиасты-одиночки на огромных неисследованных территориях. Но, несмотря на то что редактор отмечает надолго затянувшуюся окуляроцентричность истории чувств, монография представляет *social studies of sound* как сложившуюся самостоятельную область знаний. Во многих текстах уверенно и независимо разрабатывается свое поле не в противопоставлении визуальному, а в связи с ним, дополняя и углубляя анализ восприятия. Оказывается, что в социальной истории слуха есть свои устоявшиеся термины (среди них — «саундскейп», «культуры слушания», «фоно- / аудиообъекты»), ключевые различия (в частности, между слышанием и слушанием) и консенсусы, например по поводу того, что «тишина» и «шум» — это изменчивые социальные конструкты, а слух — культурный навык, который менялся (и диверсифицировался) в ходе истории не менее, чем зрение (Р. 3).

Избранный период со второй половины XIX в. до середины 1940-х по многим причинам излюблен историками: он включает

**Андрей Григорьевич Возьянов**  
 Университет Регенсбурга,  
 Германия  
 avozyanov@gmail.com

урбанизацию, появление и массовое распространение новых устройств и технологий (в частности, электрических), а также потрясения, вызванные мировыми войнами. Тринадцать глав книги расположены в хронологическом порядке и при этом сгруппированы тематически. В то же время содержательно они довольно автономны, дают насыщенное обстоятельством описание и в плане теории представляют собой скорее не спор, а взаимодополняющие повествования. Поэтому возникает желание кратко представить основные находки отдельных глав, с тем чтобы пунктиром обозначить общие теоретические настроения в поле.

В открывающей книгу главе Джон Пикер (John Picker) прослеживает преемственность между такими аудиоартефактами, как стетоскоп, фонограф, граммофон. Если фонограф хронологически — это апофеоз современной аудиальности, то стетоскоп — ее стартовая точка. Все эти объекты требуют выработки новых навыков использования органов слуха. Так, стетоскоп подразумевает вслушивание с предельно близкого расстояния (причем этот навык профессионализируется). Интересный факт: первые проигрыватели не имели динамиков / раструбов — к ним подсоединялись стетоскопы, функционально служащие прототипами современных наушников (Р. 35). Несмотря на то что сначала записанный голос человека воспринимался после его смерти как нечто оскорбляющее память (в том числе из-за низкого качества записи), прослушивание «бессмертных» аудиозаписей постепенно разлучило в массовом сознании голос и его источник. Кроме того, запись оказалась для некоторых способом побороть стеснительность (Р. 38).

Энтони Эннс (Anthony Enns) пишет о том, как слуховой аппарат человека начинает рассматриваться в качестве механически работающего медиатора звуковых колебаний. С одной стороны, такое понимание устройства слуха в дальнейшем используется изобретателями звукотехнологий. С другой — физико-механическая метафора ведет к тому, что позднее сам слух анализируется по аналогии с устройствами (например, со струнами фортепиано) или в терминах «электрических колебаний». Пионер подобного сравнения Герман Гельмгольц провел еще одно программное различие — между перцепцией и концепцией (иначе говоря, между физическим восприятием звука и его культурно обусловленным осмыслением).

В следующей главе Штефан Гаусс (Stefan Gauß) представляет богатый открытиями рассказ о превращении первых устройств (фонообъектов, phono-objects) для прослушивания музыки в объект массового производства и потребления. Фонограф Эдисона и граммофон Берлинера изначально не были конку-

рентами в строгом смысле слова: если первый был задуман как офисный инструмент, то второй — как устройство для развлечения. Тем не менее из дальнейшей истории общеизвестно, какая функция позволила проигрывателям войти в массовую культуру. Фонообъектам пришлось пройти несколько этапов усовершенствования, сопряженных с экспертным осмыслением (и фиксацией критериев) того, что является хорошим качеством звука. Оказывается, ранними метафорами для звука фонообъектов были бинокль и телескоп, а такие характеристики звука, как *volume* (объем), отсылали к пространственному измерению. Параллельно развилась дискуссия о том, как надлежит оценивать качество звучащей записи — по степени подобия оригиналу или же по неким характеристикам, зависящим от самого фонообъекта. Наконец, специфика и возможности технологии звукозаписи оказывали влияние на сам записываемый материал. Музыкальные композиции редактировались так, чтобы наилучшим образом звучать в записи, например через отказ от некоторых инструментов или исполнение нескольких коротких нот подряд вместо одной длинной. Музыкальность и музыкальные способности артистов были переопределены — теперь было важно тренировать умение не столько петь / слышать с первого раза, сколько спеть максимально «правильно» (один раз). Среди артистов распространилась боязнь быть записанным, запись ассоциировалась с риском потерять репутацию. Лишь со временем через пошаговую «сонастройку» человеческих навыков и технических возможностей было достигнуто звучание, близкое к тому, что знакомо нам сегодня; фонообъекты проникли в индустрию досуга. Распространение граммофонов было встречено противоречиво — их звуки среди прочих были раскритикованы в рамках ранних антишумовых кампаний (Р. 92).

Кристин Эхардт (Christine Ehardt) фокусируется на австро-венгерской истории технически воспроизводимого звука. На Первой международной электрической выставке в Вене (1883) была представлена аудионовинка — фонограф, который, впрочем, не пользовался популярностью. Здесь же по телефону (который сначала классифицировался как «разговорный телеграф» (*Sprachtelegraphie*)) посетители выставки могли слушать, что происходит в других павильонах. В 1890-х телефонные операторы предложили такой вид услуг, как аудиогазеты и сводки с фондовых бирж. Радио, так же как и фонографу, понадобилось несколько степеней усовершенствования, для того чтобы захватить чувства слушателей. При этом слушание радио в наушниках оставалось модным, даже когда распространились «рожки» (раструбы-динамики); последние стали преобладать, только когда слушание радио стало обыденным, а кроме того —

фоновым, а не основным занятием. Постепенно радио зазвучало в публичных пространствах: машинах, парикмахерских, парках, поездках, а приемник стал модной деталью интерьера.

Описываемый в книге период примечателен не только технологическими новшествами — следующий блок текстов фокусируется в первую очередь на социальных трансформациях звукового измерения досуга и обучения.

В фокусе внимания Александры Хюи (Alexandra Hui) — развитие психологии и музыкальной педагогики. Научные и околонаучные гипотезы конца XIX в. предлагали говорить о правильном, неправильном и «тренируемом» слухе, а также об опасности музыки для здоровья как слушателей, так и исполнителей. В сочетании с веянием времени — в доме буржуа обязательно должно было быть фортепиано — дискурс об эффектах разучиваемой музыки приобрел еще большее значение; со стороны «алармистов» высказывалось даже предложение об ограничении числа студентов в музыкальных классах. Общая мысль для четырех анализируемых кейс-стади откликается на тезис Гаусса: значение музыкальной экспертизы в ее классическом, западном, понимании оспаривается. В авангардной музыке появляются намеренно атональные и использующие альтернативные системы тональностей произведения. В экспериментальной психологии проводятся опыты в доказательство того, что западная система темперирования и деления звуков на ноты не основана на «природном» совершенстве слуха: в ходе опытов немусыканты продемонстрировали бóльшую способность к различению высоты тона, намеренно лишенной привязки к нотам, нежели музыканты, склонные слышать ноту даже там, где ее не было. Электрическая копия буквально ставится на позиции, сопоставимые с оригиналом, — компания Эдисона, рекламируя свои товары, предлагала аудитории послушать исполнение вживую и в записи непосредственно друг за другом (Р. 142). У потребителей воспитывалось умение «не слышать» звуки, неизбежно издаваемые работающим проигрывателем, но посторонние по отношению к записанной композиции (Р. 145). При этом именно качество звучания (а не композиция или мастерство исполнения) стало дискурсивно выдвигаться на первый план.

Свен Мюллер (Sven Oliver Müller) обращается к истории поведения аудитории в театре и опере, описывая различия в практиках потребления одной и той же музыки разными социальными группами. Он опирается на радикально-конструктивистскую мысль Олы Стокфелт (Ola Stockfelt) о том, что единственным композитором музыки является ее слушатель (Р. 153). В частности, Мюллера интересует, почему по мере по-

явления у «среднего класса» возможности посещать оперные дома стало неприемлемым есть и разговаривать во время концерта / оперы. Объяснение он видит в самодисциплине мелких буржуа, стремящихся быть не хуже элит. Кроме того, одновременное изобретение «тишины» в Британии и Германии не было «естественным» и параллельным, а явилось результатом установления культурных связей между музыкальными кругами Лондона и Берлина / Лейпцига. Характеристики самой музыки также имели значение — так, произведения Вагнера (знакового для эпохи композитора) изобиловали длинными фрагментами, требующими непрерывной концентрации внимания.

Дэниел Морат посвящает главу акустическому аспекту «августовского переживания» 1914 г. (*Augusterlebnis*), описывая звуковую атмосферу городов в преддверии Первой мировой войны. Несмотря на то что большинство населения было против войны, ее сторонники совершили «аудиальный» захват городского пространства. На улицах гремели демонстрации; в барах вальс сменился патриотическими маршами. Морат замечает еще один подтекст такой репрагматизации музыки: удовольствие было принесено в жертву пониманию. Распространяются так называемые зонофонические (*zophononic*) записи, воссоздающие саундскейп отдельных эпизодов войны (Р. 185). Устная, акустическая (а не письменная) коммуникация между кайзером Вильгельмом II и толпой жителей предвещала новую форму массовой политики, в которой радио и громкоговорители стали ее неотъемлемыми элементами.

В тексте Ханса-Якоба Цимера (*Hansjakob Ziemer*) рассматривается формирование аудитории как инструмент национального строительства в тылу Первой мировой войны. Музыка и практики ее потребления активно использовались для воспитания патриотического самосознания. Автор обращает внимание на присущую музыке гибкость идейной интерпретации — государственная пропаганда задействовала этот ресурс даже в отношении музыки, написанной задолго до актуализации приписываемых ей в 1914–1918 гг. идей (Р. 204).

За пределами городов в условиях войны происходит мобилизация уха (*mobilization of the ear*) как когнитивного органа — об этом глава Алекса Волмара (*Axel Volmar*). Во время боевых действий слух был вопросом выживания, поскольку зачастую опасностей не было видно, их можно было лишь услышать. Основные практики здесь — это локализация событий по звуку, поиск свободной радиочастоты, определение используемого вида оружия по издаваемому шуму. Полученные навыки затем использовались связистами-радиолобителями в мирных целях (Р. 242). По мнению Волмара, это стало одним из факто-

ров в формировании «ревуших двадцатых» (Roaring Twenties) как крайне аудиоцентричной декады (нужно отметить, что к тому же выводу приходит и Джесси Уокер в своей альтернативной истории радио [Walker 2004]). Помимо этого, в Веймарской республике практики слушания (особенно радио) и очарованность звуком были реакцией на цензуру в сфере искусства (Р. 257).

Кэролин Бердсэлл (Carolyn Birdsall) (Р. 269) прослеживает генеалогию «океанических» метафор — волны и эфир — в разговоре о звуке. Распространение звука посредством радио нивелировало границы, привычно представавшие непреодолимыми. Звук создавал чувство связанности самых отдаленных точек земного шара. Параллельно кинематограф 1920-х, все активнее использующий полевые аудиозаписи (например, фильмы “Melodie der Welt” и «Симфония большого города»), обогатил географическое воображение широких слоев населения.

Глава Джеймса Манселла (James Mansell) освещает кампании против шума в Европе 1920-х. Шум рассматривается как черта варварская, угрожающая регрессом — возвращением «цивилизованного общества» в дикарство, какофонию. Содержание жалоб на шум отображает их «классовую» природу — так, на церковные колокола жаловались меньше, чем на развозчиков товаров. Шум подвергся медиализации — под неприятные ощущения от него стремились подвести научную базу. Здесь медики по-прежнему использовали термин «неврастения», к этому времени потерявший свою актуальность для мейнстрима других областей психофизиологии. Любопытно, что медики в своих трактатах о шуме ссылались на художественную литературу. Тогда же выработывалось противопоставление шума и музыки как факторов, оказывающих на организм противоположное воздействие. Шум служил символом негативного влияния технического прогресса на человеческое здоровье. Одновременно продвигалась мысль о том, что более уязвимы для шума люди с тонкой организацией интеллекта.

В последней главе Аннели Якобс (Annelie Jacobs) описывает переосмысление молчания и тишины в Амстердаме времен Второй мировой. До и во время войны одна и та же звуковая ситуация приобретала практически противоположные значения. В период *inter bellum* тишина — характеристика жизни в хорошем новом районе. Благополучные нидерландцы чувствительны к шуму и стремятся к звуковому покою. Проанализированные в исследовании дневники повторяют одно впечатление — шок от шума начавшейся 10 мая 1940 г. войны. Однако в 1942-м звуки присутствия немецких солдат будто бы игнори-

руются, хотя из документов известно о громко игравшей из уличных динамиков музыке оккупантов. Описываются (причем в позитивном ключе) только звуки, издаваемые местными жителями в процессе жизнедеятельности. Тишина теперь оказывается связанной с запретами, исходящими от немецкой администрации. Якобс развивает тезис Эмили Томпсон о том, что саундскейп, как и ландшафт, — это не только среда, но и способы ее восприятия. Для методологии истории звука это значит, что одних исторических аудиозаписей недостаточно, необходимы и текстовые источники.

В этой маленькой ремарке о методах содержится многое обо всей монографии. С одной стороны, социальная история / антропология звука — поле, развившееся в ситуации, когда конструктивизм стал традиционной, подразумеваемой по умолчанию парадигмой; когда «защищать» и объяснять приходится скорее обращение к невербальным и первичным аудиоданным. С другой стороны, междисциплинарность и соседство теорий воспринимаются здесь как нечто само собой разумеющееся, и значению материальных артефактов тоже уделяется внимание. Сквозной сюжет книги — эволюция изначальных ожиданий от технологии (телеграф, телефон, аудиопроигрыватели и др.) на практике — разворачивается как в практиках потребления и восприятия аудиоинформации, так и в физических трансформациях саундскейпа — возможности фиксировать звук на аудионосителе, искусственно изменять или усиливать, многократно воспроизводить его. В этом смысле книга, пожалуй, построена компромиссно, эклектично, популярно и, если угодно, по последней академической моде. Со своими небольшими по объему главами и длинными библиографиями она может быть интересна не только историкам звука и чувств, но и тем, кто занимается историей / антропологией современной повседневности, досуга, образования.

Одновременно возникает сложность с определением формата этого издания (которую в данном случае можно отнести к недостаткам). Как ридеру ему не хватает прозрачности методологии, объяснения места модерна в более долгой перспективе культуры слуха, контекста современного изучения чувств, стремительно принимающего парадигму интерсенсуальности — иногда исследования звука, представленные, например, в главах о войне и звукозаписи, всё же ограничиваются «моносенсорным» описанием и анализом. Антропологам в книге может не хватить актуальности и соотнесения предмета разговора с сегодняшним социальным и культурным контекстом. Для целостной исторической монографии книге не хватает объема и глубины, что можно объяснить изначальным стремлением охватить довольно широкий временной отрезок и после-



дующей технической необходимостью сэкономить место. Модерность — чрезвычайно богатый для находок период, и даже исследования одного ее аспекта неизбежно не помещаются в один том. Это не означает необходимости издания многотомных сочинений, но побуждает сужать темы, искать проблематичные вопросы и прорабатывать детали — миновав стадию «пионерства», исследователи звука могут (и, пожалуй, должны) себе это позволить.

#### Библиография

Walker J. *Rebels on the Air*. N.Y.: NYU Press, 2004. 326 p.

Андрей Возьянов

---

**Review of Daniel Morat (ed.). *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-century Europe*. New York: Berghahn Books, 2014. 352 pp.**

#### Andrey Vozyanov

Regensburg University, Institut für Ost- und Südosteuropaforschung  
(Institute for East and Southeast European Studies)  
Regensburg 93047, Landshuter str. 4  
avozyanov@gmail.com

The collective monograph *Sounds of Modern History* (ed. by Daniel Morat) is one of the first compilations of texts investigating auditory cultures in historical perspective. Focusing on the period of modernity, it embraces topics such as the development of technologies for recording and remote transmission of sound, changing sound environments of urban life, and the social performance of civil and martial soundscapes of World Wars. Practically all of the chapters approach the evolution of cultural habits of listening and hearing, and sonic perception and signification, in order to place the sound in the formation of modern sensitivity. The review aims to provide a brief outline of the main findings and statements of the book chapters.

Keywords: sound studies, history of senses, soundscapes, anthropology of perception, listening cultures, modernity.

#### References

Walker J., *Rebels on the Air*. New York: NYU Press, 2004. 326 pp.