

SOUND MAPS И ИХ АНТИНОМИИ: ОТ СУБЪЕКТА СЛУШАНИЯ К ОБЪЕКТАМ СЛЫШИМОГО

Максим Жиганов

*Максим Жиганов, Школа философии и культурологии НИУ ВШЭ, Россия.
zhiganov.maksim.977@gmail.com.*

Эссе посвящено рассмотрению эвристического и эпистемологического потенциала так называемых карт звуков (sound maps) – цифровых ресурсов, предоставляющих возможность с помощью инструментария картографического сервиса наносить на координатную плоскость города метки, которые содержат звуковую запись локуса. Пользователи выступают здесь в качестве исследователей этнографии повседневности, балансируя между реальным и воображаемым пространством. Дистанцированный взгляд «сверху», позволяющий охватить обширную территорию и сформировать общее представление о репрезентируемой местности, дискретизирует слуховое измерение. Карта имеет свой уровень абстрактности: значимые фрагменты на ней выделяются за счет цвета, линий и условных обозначений, в то время как остальное пространство служит фоном или вовсе отсутствует. Благодаря внутренней демаркации и очерченности внешними границами пользователь находится в пределах предлагаемого фрейма – звук обнаруживает себя в качестве антиномичного, отсылающего к схематизму звукового восприятия и одновременно выходящего за его рамки. Возможности звука сообщать об особенностях пространства и становиться способом фиксации личного опыта позволяет ему репрезентировать слышимое «из глубины места» и актуализировать редуцированное и неслышимое, а использование ресурсов других медиа способно скрыть следы медиации. Карта выносит субъекта слушания вовне, а пространство удерживает его изнутри. В случае sound maps, образующихся в результате этого антиномического напряжения, для соблюдения эпистемического паритета и расширения поля возможных познавательных операций имеет смысл удерживать функциональный баланс между как можно более полным раскрытием содержания меток и возможностью их «расслушивания» на расстоянии.

Ключевые слова: sound map; критическая картография; исследования звука; границы слышимого; пользовательский интерфейс; звуковой ландшафт; мультимедийность

Процессы звуковой медиатизации с появлением первых технических средств звукозаписи и воспроизводства звука – фоноавтографа и фонографа, – поставивших под вопрос онтологический статус слышимого, стали точкой отсчета для тех исследователей голоса, музыки и звука, которые были более других чувствительны к эссенциалистским интерпретациям в области антропологии звука. И предтечи, и непосредственные участники поворота к sound studies, следуя своим собственным эпистемологическим установкам, противопоставляли звучащее и темпоральное пространственному и схематизированному, в то же время закладывая основы

будущих цифровых и технических возможностей по практическому исследованию всего того, что можно услышать и расслышать в социальном, культурном или природном универсуме. Особый случай здесь представляют новые типы констелляций пространственных схем и звуковых локализованных единиц, которые можно было бы условно обозначить в качестве картофоний¹, в концентрированном виде представленных в форме появившихся в 1960-е годы практик формирования, заполнения и насыщения sound maps.

Карты звуков (sound maps; далее будет использоваться главным образом англоязычный эквивалент) представляют собой цифровые ресурсы, на которые, используя инструментарий картографического сервиса применительно к координатной плоскости города, любые желающие наносят метки, содержащие звуковую запись выбранного локуса. Цели создания подобных карт, визуальное отображение и их смысловое содержание могут различаться, однако идея географической локализации слышимого здесь является центральной; пользователи при этом, как правило, выступают в качестве своеобразных исследователей этнографии повседневности, балансируя между реальным (физическим) и воображаемым (субъективным) пространством (Митин 2011).

Степень насыщения карты, как правило, зависит от вовлеченности участников, а ее постепенное наполнение формирует своего рода норму репрезентации звука представленного локуса – как на уровне описания услышанного, так и на уровне самого процесса записи. В контексте современной медиакультуры sound maps можно рассматривать как открытую платформу для коллаборативного документирования. Загруженные звуки могут быть использованы в качестве творческого (музыка, саунд-арт) и исследовательского материала. Ввиду партиципаторного характера карты звуков в процессе наполнения демократизируют практики картографирования и смещают акцент на онтогенетическое понимание карты². Sound maps являются ценным инструментом для изучения того, как место репрезентируется посредством разных каналов сенсорного восприятия. Фиксация разворачивающейся во времени звуковой среды города способствует переосмыслению границ, указывая на процессуальный характер их становления. Содержание sound maps, являясь материализованным результатом инцидентного, ненамеренного «столкновения» со звуком, актуализирует вопрос о неслышимом. Неслышимое здесь является чистой инаковостью по отношению к слышимому: умолчания

¹ «“Картофония” функционирует как близкий синоним “звукового картирования” [sound mapping] с той тонкой разницей, что “звуковое картирование” предполагает квалифицированное картирование и уже несет в себе ассоциации с определенными практиками, часто включающими миметический подход к [их] представлению [. . .] “картофония” используется как попытка говорить о том, как звуковые практики и практики картирования могут подпитывать друг друга в широком диапазоне способов» (Thulin 2018:192). Здесь и далее перевод цитат сделан автором статьи.

² «Карты возникают в процессе посредством множества разнообразных практик. Поскольку практики – это продолжающиеся цепочки событий, карты все время находятся в состоянии становления, они онтогенетические по своей природе. У карт нет никакой онтологической гарантированности, они привязаны к моменту, переходны, временны, контингентны, реляционны и зависимы от контекста» (Китчин и Додж 2023:51).

карты никогда не окончательны и готовы принять актуализированные субъектами или сообществами звучания.

Таким образом, изучение звуковой среды города с помощью карт звуков в концептуальном отношении находится на стыке нескольких исследовательских направлений, продуктивность которых при конкретном использовании меняется в зависимости от масштаба, целей, задач и возможностей по предметному наполнению и его потенциальной интенсификации. Этот сдвиг внимания к символическому конструированию пространства представлен и в области новой культурной географии; нельзя забывать и о косвенном влиянии на нее сформулированной в 1980-х годах парадигмы пространственного поворота (*spatial turn*), согласно которой понятие места перестает быть исключительно географическим и начинает постепенно мыслиться в том числе как социальный конструкт. В своих конstellляциях эти сочетания дают картину некоего изоморфизма: результаты и предметное поле пространственного поворота, трансформировавшее поле социально-гуманитарных наук, производит (а иногда повторяет) результаты культурного поворота в географии (нам представляется корректным отнести к нему и создание карт звуков). Важно отметить, что *sound maps* могут создаваться на «облегченной» основе и не иметь прямого отношения к географии как науке, особенно в тех случаях, когда мы имеем дело с *site-specific* проектами или схемами прогулочных маршрутов. Энвайроменталистские подходы также, в свою очередь, могут быть отчетливо вписаны в географические параметры, но могут их и исказить, дополнять художественным или социально значимым материалом. Эта область *Geohumanities* представляется нам тоже весьма подвижным полем с переменчивыми границами, конфигурация которых зависит от аудитории карты, ищущей в ней проявление региональной идентичности, перформативный потенциал, особую систему архивирования городской памяти и т. д.

Своей целью в этом эссе мы поставили экспликацию неочевидных, на первый взгляд, трудностей и препятствий, с которыми неизбежно сталкивается любой исследователь при попытке применить к описанию практик звукового картографирования³ и анализа внутреннего устройства *sound maps* искусственно стабилизированную теоретическую рамку. Подобный исследовательский ход применяется для простой типологизации эвристических свойств карт звуков, конвенционально определяемых в качестве продуктивного и относительно нового формата фиксации звуковой культурной памяти. Мы сфокусируемся главным образом на тех содержательных лакунах, разрывах и конфликтах, которые возникают в процессе совмещения картографического и звукового медиумов в одном цифровом поле в момент выделения, сопологания и попытки скрепления между собой их ключевых характеристик. В частности, нас будет интересовать, какими способами феноменологически ориентированное понимание слышимого звука может совмещаться со структурными и прагматическими особенностями карты, взятой в качестве технического и эпистемического базиса для разработки разного рода *sound maps*. Используя в качестве точки опоры одну из хронологически первых карт звуков,

³ «Картографирование» и «картирование» используются в статье как синонимы.

созданную в 1960-х годах Майклом Саутвортом, мы продемонстрируем основные трудности географической репрезентации звука. Обнаружение подобных мест концептуального напряжения в данном случае является условием и предпосылкой экстраполяции полученных выводов на практическую плоскость: после того как мы поймем, как и в чем проявляется упомянутый конфликт, мы предложим несколько стратегий разрешения этих противоречий на примере существующих карт звуков («Sound Around You», «Soundcities», «Aporee», карт звуков Глазго и Брюсселя) и использованных в них функциональных решений – этот шаг поможет наметить основания для реализации обновленной «позитивной программы» звукового картографирования. Таким образом, планируется произвести своего рода критическую ревизию sound maps как формы производства знания.

ГЕНЕАЛОГИЯ КАРТОФОНИИ

Чтобы понять, почему карты звуков, несмотря на ощутимые различия в смысловом наполнении, выделились в отдельный медиаформат, необходимо проследить истоки картофонии.

По мнению британского музыковеда Питера Макмюррея (McMurray 2019), сам факт переключивания устной речи в текст можно рассматривать как первую форму звукового картографирования. К одному из «прототипов» sound maps можно причислить карты, создававшиеся музыкальными географами с целью визуализировать зарождение и распространение жанров (Ford 1971), или слои с культовыми для музыкальной культуры города местами: репетиционными точками, концертными площадками, квартирами музыкантов, местами сбора фанатов и т. д. Тем не менее в перечисленных проектах звук, если он присутствует, играет вспомогательную роль и не изучается отдельно, поэтому подобные карты могут рассматриваться в большей мере как стремление указать на влияние географического фактора в «производстве» культуры. Самюэль Тулен предложил собственную типологию картофонии, выделив пять основных способов комбинирования карт и звука: sound-as-map (использование слухового опыта в рамках ориентации в пространстве); sound-into-map (акустическая информация становится практическим инструментом для построения модели, см., например, батиметрические карты); map-into-sound (озвучивание отдельных элементов уже имеющейся карты, чтобы «подойти к звуку как к ценному способу передачи множества форм информации, составляющей карту»); maps-of-sound (представление акустических свойств места посредством графических решений – примером здесь может служить карта шумов); maps-of-sound-as-interface (репрезентация звука, проведение пользователя через непосредственный звуковой опыт, а также установление связей между «создателями» и «потребителями» карты в ходе ее использования) (Thulin 2018:5–6).

В рамках настоящей работы нас прежде всего интересуют карты, относящиеся к последней категории, однако для начала необходимо проследить контекст их формирования. Для этого обратимся к первым работам в области исследований звука. Ранние версии карт звуков, помимо перечисленных выше, разрабатывались также урбанистами и городскими проектировщиками, и результаты, полученные в ходе ре-

ализации подобных проектов, предполагалось использовать прежде всего в практических целях, чтобы разнообразить звучание городской среды и создать ее саунд-код (наподобие дизайн-кода). Первой такой попыткой, принявшей академическую форму, принято считать статью американского профессора, специалиста в области городского проектирования Майкла Саутворта «Звуковая среда городов» (The Sonic Environment of Cities). Автор задается двумя основными вопросами: «В чем заключается разнообразие и характер городских звуков?» и «Как звуки влияют на восприятие видимого города?» (Southworth 1969:49). Именно в этой работе были сформулированы многие положения, которые берутся за основу составителями карт и их исследователями до сих пор, поэтому мы остановимся на ней отдельно.

Замысел работы Саутворта основывается на привычной для sound studies, но часто критикуемой дихотомии «визуальное – слуховое». Чтобы изучить перцепцию городского пространства более дискретно, автор разделил участников эксперимента на три группы: визуальную (члены этой группы использовали беруши), слуховую (члены этой группы передвигались на колясках с помощью ассистентов, глаза их были завязаны) и визуально-слуховую (без каких-либо ограничений); последняя группа выполняла функции контрольной. Передвигаясь с людьми по заранее определенному маршруту в разные дни недели, Саутворт со своей исследовательской группой хотел определить информативность и уникальность городских звуков, а также их «приятность» (delightfulness) – то, насколько привлекательными или, напротив, непривлекательными представлялись звуки. В ходе эксперимента участники могли записать свои впечатления на диктофон, но вопросы им не задавались, а после прогулки они рисовали карту, на которой воспроизводили последовательно посещенные места, описывая запомнившиеся, приятные и отталкивающие звуки. Автор статьи, основываясь на высказываниях участников и их рисунках (которые в работе, к сожалению, не приводятся), выявил наиболее характерные для местности звуки, обозначил различия между наблюдениями представителей разных групп и сделал ряд предположений по «улучшению» звуковой структуры города. Наиболее «осязаемым» итогом работы стала карта звуков, однако сами сведения, приведенные на ней, к нашему удивлению, практически никак не прокомментированы. Кроме того, в силу технических ограничений, не позволявших тогда нанести на карту аудиозаписи городской среды, вся информация на ней остается «немой».

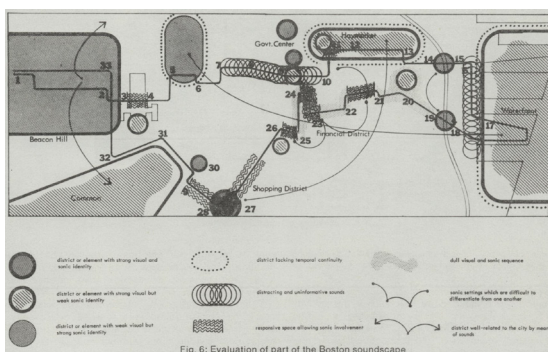


Рис. 1. Карта звуков Бостона, созданная Майклом Саутвортом (Southworth 1969:66).

В связи с этими обстоятельствами «прочитать» эту карту нам предстоит самостоятельно. Кроме того, мы более пристально рассмотрим методы ее создания, чтобы обнаружить имеющиеся «нестыковки» и сформулировать основные тезисы, связанные с критикой sound maps.

Легенда карты сообщает нам, каким образом звук проявляет себя через пространство: усиливает или ослабляет «визуальность» места; имеет потенциал для взаимодействия (sonic involvement); воспринимается как шум и т. д. Обозначения, вследствие отсутствия интуитивно понятной трактовки, чрезмерно нагружают карту и «подсвечивают» трудности в определении границ звука: обозначенные линии условны не только в географическом смысле, но и в прикладном. Возникает вопрос – не является ли предложенная маркировка результатом видения и слышания конкретной группы или даже конкретного автора? Приведенный способ репрезентации звука принято называть «графической картой звуков» (Droumeva 2017:341) – визуализацией индивидуальных звуковых типологий и описанием их характеристик без добавления собственно аудиозаписей. Такой подход зачастую вынуждает создателей карт разрабатывать собственные системы аннотаций, так что их следует рассматривать в большей мере как творческое высказывание. В данном случае противоречие между конвенционально «объективным» характером карты и ее произвольным содержимым также усиливается тем, что читатель не имеет возможности самостоятельно ознакомиться со звуковыми особенностями или иного места и сопоставить собственные наблюдения с выводами Саутворта. Перевод результатов эксперимента в предложенные основания для классификации остается своего рода «черным ящиком». Несмотря на то, что обозначенная проблема отчасти разрешается в современных sound maps, позволяющих не только «привязать» к карте неограниченное количество звукозаписей, но и оставлять исключительно необходимые (имеется в виду система фильтрации), важно подчеркнуть роль составителя карты и возможную селективность при подготовке материала, который окажется на карте.

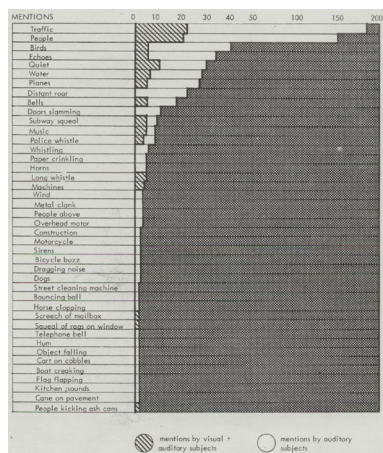


Рис. 2. Частота встречаемости звуковых событий среди участников групп эксперимента (Southworth 1969:57).

Представленная карта может рассматриваться как усредненное значение всех наблюдений, сделанных за отдельный промежуток времени; поверх «каркаса» знаковых горожанам локусов накладывается слой представлений о звуке. Вопросы об объективности вызывают и сами формулировки в легенде. Их неоднозначность напрямую связана с проблемой описания звука за пределами исключительно акустических (громкость, частота, длительность) свойств. Другой крайностью здесь может быть сведение слышимого к простому перечислению источников или объектов, сумма которых не составляет целостный звуковой ландшафт, поскольку сигналы, накладываясь друг на друга, способны образовывать новое звучание.

Субъективный характер карты Саутворта сам по себе не является неразрешимой проблемой: можно утверждать, что любая визуализация/сонификация подобного рода опирается на индивидуальный опыт. Тем не менее карта Саутворта не является сколько-нибудь информативной ни в смысле репрезентативности звучания города, ни в рецептивных структурах этого звучания – в ней обнаруживается разрыв между звуком, территорией и субъектом. По этой причине необходимо более подробно остановиться на ключевых моментах, объединяющих большинство *sound maps* (включая карту Саутворта) и формирующих некоторый шаблон представления о том, как звук должен быть репрезентирован на карте.

ЗВУКОВОЕ КАРТИРОВАНИЕ В ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ГРАНИЦЫ СЛЫШИМОГО И ГРАНИЦЫ ВИДИМОГО

Ставя под сомнение смысловую обоснованность циркулирующих практик звукового картографирования, мы выдвигаем три аргумента, являющиеся, на наш взгляд, наиболее значимыми в контексте критического подхода к картографии в целом.

Первый аргумент заключается в мультисенсорности любого чувственного опыта. Слух является только одним из каналов восприятия; разделяя эти каналы искусственно, мы рискуем упустить фактор взаимовлияния. Звук занимает центральное положение внутри *sound studies* в силу специфики объекта изучения, но рассмотрение его в отрыве от воспринимаемого другими органами чувств создает иллюзию, что человек намеренно изолирует слух, зрение или осязание в повседневной жизни. По мнению Евгения Былины, противопоставление слуха зрению (происходящее и в эксперименте Саутворта) является главной «травмой» *sound studies* (2020:4). Действительно, введения ко многим работам по теме не обходятся без таких терминов, как «окулоцентризм» (Frattarola 2018:16–36), «визуальная гегемония» (Friedner and Helmreich 2012) и т. п. При этом апелляция к доминирующей роли зрения в культуре не лишена смысла: еще Аристотель утверждал, что «зрение [. . .] является более важным для жизни» – правда, тут же добавляя, что «для ума приводящим образом (более важным является) слух» (2004:103). Определяющую роль здесь также сыграло массовое книгопечатание, в котором текст и изображение стали восприниматься как наиболее достоверный источник информации (McLuhan 1962:124). Однако, изначально продуктивная, эта дихотомия со временем стала общим местом: так, Джонатан Стерн, внесший большой вклад в институализацию исследований звука, критически подошел к традиционной оп-

позиции слуха и зрения, окрестив ее «аудиовизуальными литаниями», среди которых упоминаются такие, казалось бы, общепризнанные представления, как «слушание погружает субъекта, зрение дает перспективу», «слух имеет дело с аффектом, а зрение с интеллектом» и т. д. (Sterne 2003:15). На наш взгляд, причина такого «увода» звука от рационализации в сферу чувственного кроется в отсутствии конвенционального языка для его описания: если текст, как правило, вызывает набор связанных между собой образов, то «звуковые воображения», то есть способность занять «двойную [ambiguous] позицию между звуковой культурой и ее внешним [outside] осмыслением» (Sterne 2012:5), только начинают выделяться в качестве отдельного способа рефлексии. Таким образом, ни один из органов чувств не может считаться более привилегированным, чем прочие: в сборнике «Хрестоматия аудиальной культуры» (The Auditory Culture Reader) под редакцией Майкла Булла и Леса Бека (Bull and Back 2003:1–2) составители призывают придерживаться «демократии чувств»; особенно показательно, что в одной из первых цифровых sound maps использовались разные медиа (изображения, видео, заметки), формируя своего рода коллаж с аудиозаписью в качестве отправной точки⁴.

Текст как одна из разновидностей медиа содержится на большинстве sound maps и является ключевым элементом контекстуализации и, следовательно, интерпретации присутствующего на карте аудиоматериала – звук, записанный «сам по себе» (без минимального описания), открывает множество равноправных способов прослушивания, тем самым предельно размывая фокус внимания. Несомненно, местоположение в виде метки является своего рода географической «подсказкой», помогающей сопоставить индивидуальные представления о локусе и его возможном звучании с представленной версией, однако причина появления звука на карте все так же остается неясной. Мишель Шион, рассуждая о важности различения локализации и происхождения звука, пришел к выводу о его «нарративной расплывчатости». Она проявляется в затруднениях, возникающих при попытке каким-либо образом реконструировать происходящее на записи. По мнению исследователя, «когда мы слышим звук реальности и когда у нас нет никакой информации о нем, в частности визуальной и вербальной, мы буквально оказываемся в темноте: значительная часть происходящего, того, что существует, оказывается скрыта, и звук не помогает нам ее восстановить». Эта неопределенность, граничащая с растерянностью, считает Шион, вызвана особенностями рационализации окружающего звука: во время прослушивания происходит «увязывание с физическими, эмоциональными или интеллектуальными знаниями о контексте» ([2016] 2021:144, 145). Сопроводительный текст, который пишет пользователь, становится, таким образом, связующим звеном между «потребителями» карты и ее невербализованным содержимым – это, в свою очередь, подтверждает необходимость в формировании многоканальности восприятия.

Второй аргумент: использование разных органов чувств при исследовании места плотно переплетается с идеей физического перемещения. В случае со зву-

⁴ Ресурс «Sonarchy», о котором идет речь, как и многие другие ранние sound maps, сохранился только в виде цифрового архива. См.: Internet Archive, просмотрено 26 марта 2025 г., https://web.archive.org/web/*;type=text/sonarchy.org/*.

ком это помогает не только приблизиться к описанной нами динамике (в пространстве города звук всячески преломляется, отражаясь от поверхностей), но и, пользуясь терминологией немецких исследователей Сэма Ауингера и Дитмара Оффенхубера, проследить, как за «акустическим» скрывается «аудиторное» (Auinger and Offenhuber 2021:191–209), то есть определить, какими значениями наделяется местный звуковой ландшафт и кому принадлежит его «авторство». В этом смысле визуальная группа у Саутворта была лишена телесного опыта: сидя в колясках, они оказались в пассивном по отношению к среде положении без возможности к взаимодействию. Осознавая значимость изучения звука «на ходу», акустические экологи – предвестники sound studies – концептуализировали этот метод⁵, назвав его sound walk (звуковая прогулка).

Крайне разнообразная по своей форме, содержанию и конечной цели, эта практика объединена стремлением «осознать непосредственное акустическое окружение» (Westerkamp 1974:1). Ширина поля возможного истолкования термина делает любого рода перемещение, нацеленное на вслушивание в звуковую среду, потенциальной звуковой прогулкой. Sound walk способствует переоткрыванию городской географии: даже при наличии заранее составленного маршрута человек за счет физической вовлеченности непрерывно переключается между внешними «раздражителями» и внутренней рефлексией (Ingold and Lee 2008:2). Помимо повышенного внимания к городской звуковой среде, данный способ имеет под собой значимое, хотя зачастую и не артикулируемое, картографическое основание: ритмизация за счет шагов в сочетании с постоянной сменой локаций образует «непрерывное картирование пространства с помощью повторяющихся коллективных хореографий» (Edensor 2010:70) – данный способ изучения места, на наш взгляд, имеет ряд сходств с упомянутым выше sound-as-map. В настоящее время цифровая карта города, став повседневным инструментом, как правило, используется прагматически – чтобы добраться до необходимого места оптимальным способом. То, что лежит на пути, представляется второстепенным, и в результате своего рода «личная география» города содержит множество лакун, которые отчасти заполняются в рамках звуковых прогулок. Происходит «апроприация топографической системы» (De Certeau [1974] 1988:97), а городское пространство становится более «прозрачным» и доступным для жителей. При этом изменениям подвергаются не только траектории перемещения, но и сам характер этих перемещений. Так, Анри Лефевр (Lefebvre [1992] 2004:38–45), используя метафору дрессуры (dressage), указывал на способы управления собственным телом и его приспособление к условиям (и, в частности, ритмам) городской жизни. Звуковая прогулка в подобной перспективе становится способом преодолеть механистичный характер повседневного движения по городу.

Третий аргумент: приведенный подход к локализации звука в городе подводит нас к вопросу о статическом характере большинства карт звуков и, в частности, о целесообразности карты как инструмента для отображения слышимого.

⁵ В качестве отдельного метода звуковые прогулки были выделены еще на заре становления sound studies в уже упомянутом сборнике Булла и Бека (Bull and Back 2003).

Главная причина – несоответствие между тем, как звук распространяется, и тем, как наносится на карту. Исследователи нередко указывают, что акустические территории города существуют как комплекс сигналов, не поддающийся разложению на составляющие. Из-за этого, например, инициативы по борьбе с городским шумом, как правило, подразумевают «изымание» отдельных компонентов вроде питейных заведений, уличных музыкантов или аудиорекламы. Однако это имеет последствия: отсутствие точек притяжения разреживает местный звуковой ландшафт и лишает его витальных характеристик. Звук окружает людей, возникая вследствие любого рода деятельности, преломляясь и отражаясь от поверхностей, даже существуя в виде слуховых галлюцинаций. Непрерывное присутствие звука вызвано также анатомическими причинами – слуховой аппарат активен даже во время сна. По меткому замечанию Роберта Мюррея Шейфера, «слух нельзя закрыть по собственному желанию. У ушей нет век» (Schafer 1977:11). Городской слушатель, если брать в качестве территориальной рамки конвенционально шумный центр крупного города, оказывается охвачен акустической средой, в результате чего звук воспринимается как доносящийся одновременно отовсюду: симулированное пребывание в поле множества разнообразных слуховых «раздражителей» в некоторой мере сглаживает границы между ними, образуя достаточно однородный звуковой массив. Если прибегнуть к метафоре, то можно сказать, что звук исходит как бы «из глубины места» (Voegelin 2010:144), акцентируя роль непосредственного присутствия в акте слушания и, таким образом, напоминая об индивидуализированном характере этого акта.

Введенный Шейфером термин *soundscape* (по аналогии с *landscape*) указывает на то, что звук, рассматриваемый в своем пространственном модусе, подвержен непрерывным изменениям, что, однако, не препятствует выделению и агрегации звуковых объектов. Понимание звука здесь не может быть редуцировано, например, до его суженного значения в эко- и средовых контекстах (звук как целостная среда), что отмечает и сам Шейфер, несмотря на свою приверженность положениям акустической экологии, пионером которой он являлся: звуковой ландшафт – это «любая часть звуковой среды, рассматриваемая как поле для изучения. Термин может относиться как к реальным средам, так и к абстрактным конструкциям, таким как музыкальные композиции и магнитофонные монтажи» (Schafer 1977:274–275). В качестве противоположного полюса этого подхода может быть приведена энвайронменталистско-феноменологическая интерпретация, отстаивающая невозможность сведения звука до статуса объекта: так, Тим Ингольд в эссе «Против звукового ландшафта» (*Against Soundscape*) утверждает, что перцептивное «освоение» ландшафта подразумевает задействование всех возможных каналов чувственного восприятия, будь то зрение, слух, обоняние, вкус или осязание, и, таким образом, уподобляет звук своего рода проводнику (*medium*), в котором разворачиваются события; иными словами, звук становится здесь условием свершения опыта, вписывающегося в своего рода нераздельный сенсориум (Ingold 2007). Несмотря на очевидные смысловые параллели с выдвинутым ранее аргументом о мультисенсорности, не следует, на наш взгляд, отождествлять одно с другим. Сложности, сопряженные с извлечением из аудиозаписи фактического знания, подталкивают к тому,

чтобы привносить в интерфейс карты незвуковые медиаобъекты и за счет этого частично снимать рождаемую звуком эпистемическую неопределенность, в то время как Ингольд, дистанцируясь от «материальных» аспектов понимания звука, полагает его в качестве исключительно основанного на опыте (experiential) феномена, в результате чего любые техники по его материализации и воспроизведению предстают вторичными по отношению к непосредственному, немедиатизированному нахождению внутри всеобъемлющей среды. Подобная теоретическая несовместимость укладывается в предложенную Миланой Рагулиной (2013:3150) классификацию традиций и парадигм в культурной географии: так, подход Ингольда ввиду его антропологической ориентированности на изучение пространства как места прямого телесного восприятия следует отнести к средовой традиции, а позиция Шейфера, как и современная практика звукового картографирования, в большей мере тяготеет к традиции культурно-ландшафтной, поскольку сконцентрирована на символическом значении звуковых комплексов и их репрезентации в культурном поле. В связи с этим представляется предпочтительным остановиться на термине «звуковой ландшафт» (и его эквиваленте *soundscape*), совмещающем динамический и акустический характер распространения звука, возможность его схематизации и человеческое измерение, при участии которого пространство ментально и физически (ре)конструируется⁶.

Таким образом, особенности распространения и перцепции звука во многом расходятся с традицией его картографирования. Отдаленный взгляд «сверху», который мгновенно позволяет охватить обширную территорию и сформировать общее представление о местности, дискретизирует слуховое измерение, что, в свою очередь, приводит к «развоплощению [*disembodying*] пользователей через процесс, подобный сенсорной иерархизации» (Carlyle 2020:588). Нанесенные метки ввиду своей статичности представляют записанный звук как закрепленный объект в противовес развивающемуся событию. В то же время картированная городская застройка, имеющая фиксированные границы и существующая как «достоверный факт» (Voegelin 2010:144), становится менее обозначенной из-за пространственной неопределенности звука. Чтобы понять причину конфликта, возникающего между картой и звуком, следует определить структурные особенности карты как отдельного медиа.

ПОНИМАЯ КАРТУ ИЗНУТРИ: СТРУКТУРА VS. ПРОЦЕСС

Ответы на поставленные вопросы, как нам представляется, лежат в области критической картографии – гибридного поля, методологически опирающегося на разработки критической теории и ориентированного на практическое применение.

⁶ С недавнего времени также был введен в оборот термин «саундшафт». Редактор серии «История звука» издательства «Новое литературное обозрение» Евгений Былина в подкасте «Антропология звука» говорит, что такой перевод (именно в таком виде термин используется в изданиях серии) позволяет «избежать условного заземления акустической среды» См.: подкаст «Что изучают гуманитарии?», 3-й сезон, эпизод 1, «Что такое Sound Studies», nlobooks, 11 ноября 2023 г., https://youtu.be/ZqX42a9zoG8?si=x54_TwPrNlTpcYbq.

Возникнув как отдельное исследовательское направление в середине 1970-х, оно принесло с собой сомнение в надежности карты как научного и нейтрального инструмента для изучения территории. Главный тезис теоретиков критического картографирования – карта как форма знания социально, идеологически и даже субъективно нагружена. Наиболее лаконично этот тезис был сформулирован одним из основоположников этой области знания Джоном Брайаном Харли: «Картография редко является тем, что говорят о ней картографы» (Harley 1989:1). Понимая политический подтекст, имплицитно содержащийся в этом утверждении (примером чему может служить криминализация распространения карт, оспаривающих территориальную целостность государств), мы, однако, считаем более актуальным сосредоточиться на вопросе структуры карты.

Как и любая модель, карта (физическая или цифровая) обладает некоторой долей абстрактности: значимые фрагменты на ней выделяются за счет цвета, линий и условных обозначений, в то время как остальное пространство служит фоном или вовсе отсутствует. Такой контраст объясняется основной функцией карты – «способствовать пространственному пониманию вещей, понятий, условий, процессов или событий в мире людей» (Harley and Woodward 1987:xvi). По этой причине нередко можно встретить сравнение карты с диаграммой, поскольку, как и на графике, на карте представлен конкретный «срез»: политический, геологический, исторический, демографический и т. д. Необходимость в селекции отображаемой информации вынуждает создателя карты проводить демаркацию, отделяя один объект от другого и тем самым выстраивая их иерархию. Внутренняя «драматургия» карты, проявляющаяся в вынесении функционально значимых элементов на передний план, формирует маршрут знакомства с ней: пользователь сопоставляет отношения между объектами, находит паттерны и закономерности, делает выводы. Здесь карта обнаруживает сходство с текстом: она может быть исследована как особым образом закодированное сообщение, имеющее автора и адресата; это также подтверждается стандартизацией картографических знаков, делающих процесс передачи и декодирования как можно более плавным и однозначным. В то же время здесь присутствует очерченность внутренними и внешними границами: пользователь так или иначе находится в пределах предлагаемого фрейма; при этом не имеет значения, идет ли речь об аналоговой или цифровой версии карты. Несомненно, подобное ограничение является «неизбежной платой за обретение связного представления об имманентности» (Иванов и др. 2023:21), однако ранее обозначенная способность звукового сигнала преодолевать границы – как ландшафтные, так и картографические – актуализирует вопрос о том, что находится «по ту сторону» карты. Так, например, источник звука может располагаться за пределами пространства карты, но быть услышанным – внутри этих пределов. Необходимость в генерализации геопространственных данных, с одной стороны, и статичность созданного изображения – с другой, выявляет центральный в контексте нашей темы вопрос об отношении карты и пространства. По нашему мнению, sound maps являются местом соприкосновения «объективной» репрезентации территории и ее непосредственным переживанием.

Создание карты продиктовано эпистемологической необходимостью: благодаря самому процессу моделирования мы получаем возможность обратиться к интересующему нас географическому аспекту, вычленив из комплексной территории только релевантные фрагменты. Карта прагматична: она служит решению проблемы (или проблем) и минимизирует обращение к дополнительным источникам. Исходя из существующего «пробела» в понимании пространства, отдается предпочтение тем или иным репрезентационным решениям, а результатом поиска и перебора таких решений становится появление «одномоментного среза» (Иванов и др. 2023:17), фиксирующего состояние вещей в определенный временной отрезок. Таким образом, карта уже на момент своего появления обладает незавершенностью, а стремление сделать ее более динамической парадоксальным образом только углубляет эту дискретность: наличие нескольких временных слоев в большей степени напоминает серию снимков, которые, хотя и формируют общее представление о происходящем, не позволяют заглянуть «между» кадрами. Карта синхронична, так как фиксирует состояние вещей в конкретный момент времени. Рассуждая об использовании зума в цифровых картах, Бруно Латур в своем эссе «Анти-зум» (Anti-Zoom) утверждал, что больший масштаб не содержит тот же набор данных, что и меньший, только с меньшей детализацией (Latour 2017:97) – по его мнению, это две разные карты с возможным пересекающимся содержанием. Тот же принцип, считал Латур, применим и к временному измерению. Так, период Второй мировой войны не состоит из простой последовательности дней: «“длинный” нарратив совсем не содержит “короткий”»: вместо этого он повторяет все элементы по-другому, вплоть до того, что представляет собой совершенно новую историю» (96). В контексте сопоставления звука и карты нам представляется показательным один из выводов автора: «карты (проекции) не следует путать с тем, что получается “в поле” [...] это повествование (неизменно являющееся еще одним форматом проекции) не следует смешивать с траекторией» (99). Проекция, таким образом, противопоставляется траектории.

Записанный звук, напротив, во многом схож с траекторией, так как направлен от начала к концу и имеет выверенные границы в виде продолжительности записи. Его «завершенность» – вопрос личного предпочтения, так как полевая запись фиксирует окружающую действительность в «сыром» виде⁷, и, следовательно, решение, когда следует остановить запись, принимает сам человек. Звук едва ли можно «зумировать» (Anderson 2016), представить в виде отдельных компонентов – он гораздо более целостен по сравнению с картой и в этом смысле противоположен ее прерывистому характеру. Звук диахроничен: рассмотрение его в отдельно взятый момент приводит к необходимости нажать на паузу и, значит, перестать его слышать. В то же время детальный анализ записанного звука означает его многократное воспроизведение, обусловленное желанием удостовериться, все ли было услышано – а если все, то было ли оно услышано верно. В этом

⁷ Тем не менее данная позиция является только одной из возможных. Например, звуковой художник и исследователь полевой записи Марк Райт пишет: «взяв в руки микрофон, вы подтверждаете, что не существует беспристрастной позиции, доброкачественной технологии, объективной записи» (Wright 2022:4).

смысле показательна мысль Саломеи Фёгелин, писавшей, что «критический слушатель полон сомнений в услышанном, и сомневается в своем соучастии, ему нужно слышать снова и снова» (Voegelin 2010:10).

Карта является схематизированной версией пространства и результатом процесса длительного проектирования (Писарев 2022:175), что, как было сказано ранее, означает исключение «посторонних» деталей; в свою очередь звук, если речь идет о его необработанной версии, проблематично представить в виде одномоментно существующих объектов. Процедура объективирования слышимого дает возможность измерить звук, и в этом отношении карты шумов (*noise maps*; цифровые платформы, визуализирующие и озвучивающие уровень громкости городских пространств) в большей мере соответствуют прагматике карты, поскольку создаются с заранее определенной целью – для этого устанавливается оборудование и производится непрерывный мониторинг окружающих аудиосигналов, затем при помощи специальных методов квантифицируется относительная громкость участка исследуемой территории. Географическая привязка здесь необходима, так как именно она позволяет выверить «проблемные» территории и принять дальнейшие решения по их модификации. По контрасту с вычисляемым шумом сделанные для *sound maps* пользователями записи обращены к другой стороне – основанной на опыте (*experiential*); точное местоположение хотя и может быть нанесено на карту, но с трудом поддается интерпретации. Иными словами, звук сообщает не о *локусе*, а о *пространстве*. Об этом, например, свидетельствует трудность в указании конкретных координат точки, где совершена запись: один и тот же звук может отсылать к множеству ситуаций, и подсказкой здесь служат разве что «звуковые знаки» (Возьянов 2020).

Своеобразная замкнутость карты на самой себе, как правило, позволяет проследить, претерпели ли изменения представленные на ней объекты: изменились ли границы государств, исчезли ли населенные пункты, стали ли иначе петлять реки, пропала ли часть исторической застройки? Наличие коллективного, понятного для всех референта открывает возможность для сравнения, в то время как звук в большей мере остается референтом индивидуальным. Иными словами, зачастую с трудом находится то общее основание, на которое мог бы опереться пользователь при прослушивании чужих записей. *Sound maps*, несмотря на заложенную в самом названии возможность локализации звука, преимущественно имеют дело с фиксацией *элементов личного опыта*, в котором аудиозапись, охватывая пространство вокруг, становится способом вычленить этот опыт из среды. Картографирование слышимого, происходя постфактум, при таком взгляде становится одним из методов формализации прожитого. И если в случае привычных нам карт нанесенные метки прямым образом соотносятся с фоном («основа задает признаки, специальное содержание – их значения» (Каганский 2022:226)), то карты звуков его «размывают» – в этом смысле изменение одного цифрового фона на другой обусловлено скорее эстетическими предпочтениями, а не концептуальной необходимостью. Насколько нам известно, картографы не создают специальные основы для карт звуков.

Таким образом, *sound maps*, будучи изначально новаторским, простым в реализации и существующим на добровольной основе способом представления пространственной природы звука, при внимательном рассмотрении содержат ряд со-

держательных лакун, наличие которых формирует несколько искаженный взгляд на феноменологическое измерение слышимого и его значение внутри карт звуков.

Во-первых, звук, очевидно занимая центральное место в sound maps, зачастую оказывается лишен контекстуализирующей информации: вместо авторского текста имеется техническое описание аудиозаписи, а фотографии и видео отсутствуют ввиду несоответствия «звукоцентричному» концепту. В результате мы можем получить своеобразную базу звуков, социокультурная интерпретация которой трудно осуществима из-за отсутствия вспомогательных медиа. Использование вышеупомянутого принципа мультисенсорности (или в контексте карты – мультимедийности) означает расширение поля истолкования звука, в котором тот, все так же оставаясь основным элементом, приобретает некоторое разъяснение и обрывает дополнительные смыслы.

Во-вторых, представление аудиозаписей в виде меток на карте основано на допущении, что звук является статичным образованием с фиксированными границами наподобие остальных имеющих на карте объектов. Однако звуковое измерение, имеющее в большей степени «событийную» (и следовательно – континуальную) природу и с трудом сводящееся к конкретным координатам, вступает в противоречие с подобным способом его локализации. Философ звука Анатолий Рясков пишет, что «событие звучания – это процесс, постоянно изменяющий свои очертания [. . .] Мы имеем дело не с явлением, а с являющимся или являвшимся» (2020:45). Границы слышимого оказываются подвижны – это объясняется как рассеиванием аудиосигнала в пространстве, так и позицией слушающего относительно этого сигнала. По этой причине поставленную на карте точку следует рассматривать как координату совершившего запись человека, а не самого звука.

В-третьих, особенность звука заключается в его «нарративной расплывчатости», что, помимо сопутствующей потребности в контекстуализации, указывает также на более индивидуализированный способ его перцепции, вызванный главным образом его меньшим потенциалом как коллективного референта. Жан-Франсуа Огояр и Анри Торг считают, что «не существует универсального подхода к слушанию; каждый человек, каждая группа и каждая культура слушают по-своему» (Augoyard and Torgue [1995] 2006:4). Присутствующие на sound maps звуки не содержат (а точнее – содержат менее явным, по сравнению с изображением, образом) идею о том, как то или иное место «должно» звучать. Нормативность уступает место непосредственному перцептивному опыту. Схожий тезис о некоторого рода поглощении человека звуком высказывает и Рясков: «при столкновении со звуковым феноменом имеется больше оснований вести речь не о схватывании явления, а о захваченности им» (2017:87).

Каждый тезис может быть более подробно рассмотрен на примерах конкретных sound maps, в которых тем или иным образом разрешаются перечисленные противоречия.

Один из способов сохранить звук в качестве системообразующего элемента и в то же время придать ему нарративный характер – приложить фотографию места. Изображение в данном случае не только раскрывает особенности и потенциальные источники звучания на аудиозаписи, но и указывает на физическое

положение, которое автор занимал в пространстве в определенный момент. За счет внедрения дополнительного медиа пространство карты можно охарактеризовать как иммерсивное; появляется возможность занять позицию «от первого лица». Поскольку микрофон является в определенном смысле независимым регистратором акустических событий, а реализуемая в момент записи фильтрация звуков, помимо прямого контакта с микрофоном, может быть достигнута разве что за счет физического перемещения, фотография способствует здесь фокусировке внимания пользователя карты. Зафиксированная в своей полноте звуковая среда становится некоторым образом «вписанной» в кадр. Причем содержание изображения может быть противопоставлено записи, вскрывая тем самым новые связи между визуальным и аудиальным и указывая на существующую между ними диссинхронию.

Среди найденных нами карт звуков наиболее удачным решением является использование панорамных снимков улиц, поскольку они выполняют двойную функцию: охватывают все окружающее пространство, более наглядно демонстрируя многообразие потенциальных звуковых объектов, и позволяют самостоятельно сфокусироваться на интересующем фрагменте в момент прослушивания. Вместо однонаправленной точки зрения предлагается подвижная перспектива. Если следовать мысли Дэвида Митчелла, согласно которой «все медиа являются смешанными» (Mitchell 2005:260), следует признать, что аналогичным образом дело обстоит и с медиа преимущественно аудиальными – изображение здесь только подчеркивает мультимодальность восприятия, а не отодвигает звуковое измерение на второй план. Панорамы мест, в которых был записан звук, были найдены на карте звуков города Глазго⁸ и в проекте «Sound Around You»⁹. В обоих случаях при нажатии на метку появляется окно с панорамной фотографией, где, передвигая изображение, можно просматривать разные части соответствующей улицы при одновременном проигрывании звука. В первом случае благодаря методу бинауральной записи положение камеры также влияет на характер звучания, что позволяет услышать запись не только в темпоральной, но и в пространственной динамике.

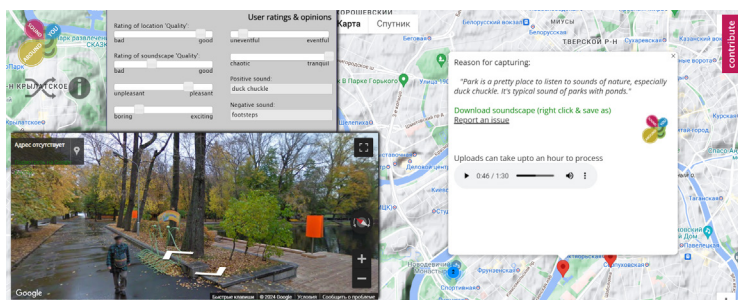


Рис. 3. Карта «Sound Around You».

⁸ <https://web.archive.org/web/20250328033746/https://www.glasgow3dsoundmap.co.uk/>.

⁹ <https://web.archive.org/web/20241220201340/http://www.soundaroundyou.com/#>.

Представление отдельных локусов в виде меток или условных обозначений является определяющим элементом большинства карт – при помощи именно этой операции выделяются наиболее значимые в контексте специфики карты объекты. Тем не менее акустические особенности распространения звука в пространстве, а также зачастую совершаемая «на ходу» его запись заставляют составителей sound maps искать альтернативные способы репрезентации аудиального. Как было продемонстрировано выше, звук в большей мере соответствует не точке, а траектории, вследствие чего мы можем представить карты звуков как некоторый набор маршрутов, которые создаются и участниками (contributors), и пользователями. Выстраивание звуков в последовательности и комбинирование элементов внутри этих последовательностей позволяют обнаруживать связи между разрозненными, на первый взгляд, местами. В этом смысле карты звуков могут быть использованы как своего рода аудиогид, в котором вместо голоса основную нарративную функцию выполняет сама звуковая среда. В то же время представление городского саундскейпа в виде отдельных точек и невозможность прослушивать несколько записей одновременно ведут к изолированной перцепции звука. Город как место, в котором социальные и географические границы непрерывно переопределяются, также является полем взаимоналожения аудиосигналов, свободно преодолевающих любые демаркационные линии. Sound maps, в основном призванные отобразить полифонию городской среды, зачастую делают ее монофонической, редуцируя процесс взаимодействия с картой до поочередного прослушивания записей.

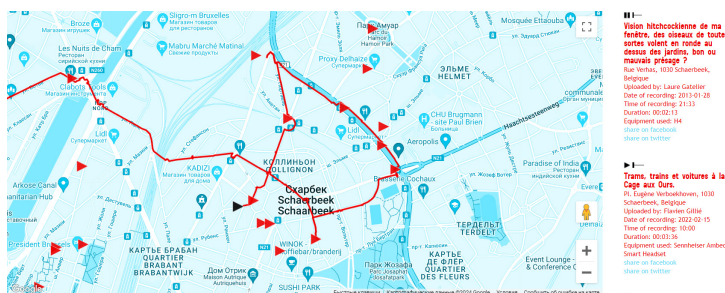


Рис. 4. Карта звуков Брюсселя.

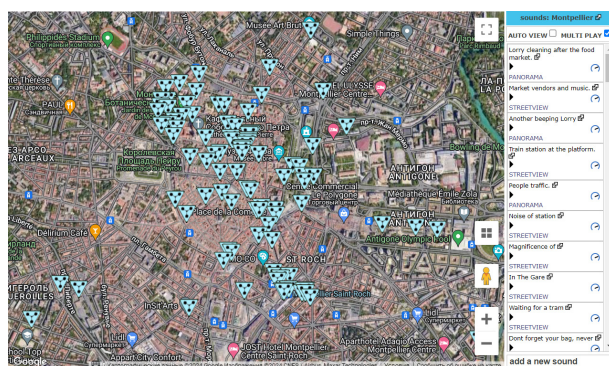


Рис. 5. Ресурс «Soundcities».

В некоторых проектах пользователь имеет возможность составлять собственные маршруты и экспериментировать со звуковым содержанием карты. В частности, карта звуков Брюсселя¹⁰ предлагает следующее техническое решение: каждый клик по метке сопровождается проведением линии между предыдущей и текущей точкой, а также возможностью добавить сведения о локусе на специально отведенной панели. Таким образом, нажав на несколько меток, пользователь может слушать аудиозаписи в желаемом порядке, что можно рассматривать как цифровое воплощение звуковой прогулки. Ресурс «Soundcities»¹¹ является своего рода противоположностью брюссельской карты, поскольку не позволяет строить маршруты, но может быть использован для создания комплексного «звучания». Регулируя громкость дорожек в реальном времени и тем самым выстраивая их иерархию, пользователь формирует собственное понимание специфики местного саундскейпа. Взаимодействие с картой приобретает творческий характер: один и тот же набор звуков может быть воспроизведен в разных комбинациях; значение имеет даже время запуска записи.

Представленные выше sound maps репрезентируют аудиозаписи как своего рода документальный материал: несмотря на то, что загруженные звуки имеют название и сведения о времени и дате записи, использованном оборудовании и авторстве, контекст их появления зачастую остается неясным. При подобном подходе происходит предельное расширение содержания карты. При соответствии формальным критериям (все необходимые поля заполнены) любая сделанная запись с высокой вероятностью становится меткой. Таким образом, практика, берущая свое начало в критической картографии (в данном случае имеются в виду именно цифровые sound maps – maps-of-sound-as-interface) и изначально призванная переосмыслить и дополнить сформировавшуюся топографию городской жизни, вырабатывает собственный набор правил по каталогизации звука, зачастую не оставляя места для персонального описания слышимого. Более продуктивно, однако, было бы рассматривать карты звуков как воплощение идеи географов Роба Китчина и Мартина Доджа (2023) о процессуальном (в противовес репрезентационному) характере картографии: карта возникает посредством телесных, социальных и технических практик и не может обладать завершенным статусом, так как актуальна к конкретному моменту времени; на первый план выходят аффективные и реляционные свойства картографирования. Даже в сочетании с изображением приведенные примеры в большей степени соответствуют цифровым архивам, поскольку не приводят объяснения, почему конкретный звук был записан и что происходит на записи. Это делает sound maps в некотором смысле обезличенными и усиливает представление о звуках как о некоторых исчезающих самих себя объектах.

Самая масштабная по количеству аудиозаписей платформа «Aporee»¹², несмотря на ряд предъявляемых к загружаемому материалу требований, содержит боль-

¹⁰ <https://bna-bbot.be/brusselsoundmap>.

¹¹ <https://www.soundcities.com/>.

¹² <https://aporee.org/maps>.

шое количество меток с подробным текстовым пояснением. Благодаря этому раскрывается как содержание звука, так и субъективное отношение к нему: запись не появляется на карте «сама по себе», а становится результатом вербализованной рефлексии, вызванной пребыванием в той или иной звуковой среде.

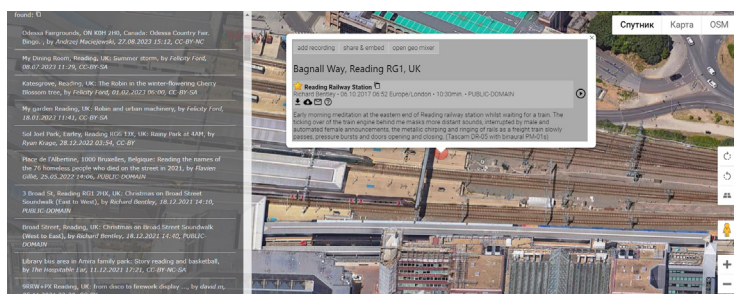


Рис. 6. Всемирная карта звуков «Arpeggio».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предложенные стратегии по насыщению sound maps и преодолению содержательного разрыва между картой и звуком, три аспекта которого мы выделили выше («техницистская» контекстуализация; статичный характер меток; нарративная расплывчатость звука и индивидуализированный характер акта слушания), уже частично реализованы на примере некоторых платформ. Одна карта может соответствовать сразу нескольким заявленным предложениям: например, проект «Soundcities», помимо возможности одновременного проигрывания записей, имеет режим просмотра улиц, а «Sound Around You» совмещает панорамы с текстом. Некоторые карты содержат уникальные функции, благодаря которым также расширяется представление о пространственной природе звука. Так, сервис «Arpeggio» позволяет выстроить записи, сделанные в разных точках планеты, в случайную последовательность – получается своего рода звуковой коллаж.

Если составление и использование карт подразумевает выделение значимых аспектов территории и занятие определенной пространственной позиции по отношению к ней (то есть масштаба), то пространство в большей мере представляется явлением перцептивного характера и, следовательно, не может быть полностью сведено к перечню отдельных элементов. Карта выносит субъекта слушания вовне, а пространство удерживает его изнутри. В случае sound maps, образующихся как раз в результате этого антиномического напряжения, для соблюдения эпистемического паритета и расширения поля возможных познавательных операций имеет смысл удерживать функциональный баланс между как можно более полным раскрытием содержания меток и возможностью «расслушивания» этих меток на расстоянии. Поскольку звук сообщает об особенностях пространства, а его запись становится способом фиксации личного опыта, предлагается обратить внимание на репрезентацию слышимого «из глубины места», то есть на то, как акт слушания осуществляется и, соответственно, затем реконструируется «от первого лица». Звук действительно нельзя «зумировать», но его можно наполнить «изнутри» за

счет других медиа и тем самым частично реконструировать ту мультимодальную среду, в которой субъект находился на момент записи (или создать альтернативную ей версию). Проблематизация sound maps как цифровых платформ, создатели которых стремятся, с одной стороны, создать так называемый эффект присутствия, а с другой – оставить звук в качестве основного предмета внимания, приводит нас к различению гипермедиа (мультимедийности) и иммедиа (незаметности медиума в процессе взаимодействия с ним) (Bolter and Grusin 1999). Задействование ресурсов других медиа (изображение, текст, видео) способно скрыть следы самой медиации и, следовательно, наиболее полно погрузить пользователя в пространство карты и звука. Привнесение новых элементов на карту должно в идеале не оттенять, а усиливать эффект от прослушивания аудиозаписей.

Имея в виду обозначенные смещения и противоречия, неизбежно сопровождающие попытки соединения карты со звуком, мы попытались предложить такие подходы, которые сделали бы эти противоречия менее выраженными. Кроме того, для нас было важно сместить акцент в понимании sound maps, представив их не как простой набор звучащих на плоскости карты точек, а как ценный инструмент, позволяющий расширить характер взаимодействия с городской средой. В современных исследованиях изучение карт звуков преимущественно исходит из предпосылки о внутренней непротиворечивости этого формата, в связи с чем критический анализ строения sound maps является особенно актуальным. Ставя под вопрос саму практику звукового картографирования, мы тем самым формируем предпосылки для появления новых решений по пространственной репрезентации звука. Звуковая карта полна антиномий, но само движение от субъекта слушания к объектам слышимого связывает совершенствование прикладных картографических характеристик с ее инструментальными и эвристическими возможностями.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аристотель. 2004. *Протреттик. О чувственном восприятии. О памяти*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета.
- Былина, Евгений. 2020. «Sonic Fiction. В поисках возможных звуковых миров». *Неприкосновенный запас* 134(6):3–12.
- Возьянов, Андрей. 2020. «Не-тишина: звуковой порядок спального района во время пандемии». *Неприкосновенный запас* 134(6):129–139.
- Иванов, Константин, Александр Писарев и Станислав Гавриленко. 2023. «На изнанке карт: критические исследования картографии». *Логос* 33(1):1–31. <https://www.doi.org/10.17323/0869-5377-2023-1-1-31>.
- Каганский, Владимир. 2022. «Неметафора: феноменология картографического изображения». *Логос* 32(6):217–244. <https://www.doi.org/10.17323/0869-5377-2022-6-217-243>.
- Китчин, Роб и Мартин Додж. 2023. «Переосмысляя карты». *Логос* 33(1):33–60. <https://www.doi.org/10.17323/0869-5377-2023-1-33-59>.
- Митин, Иван. 2011. «На пути к воображаемой географии: два поворота, три пространства». *Торос. Философско-культурологический журнал* 1:62–73.
- Писарев, Александр. 2022. «Картографируя новую материальность: навигационные установки и картины мира». *Логос* 32(6):159–182. <https://www.doi.org/10.17323/0869-5377-2022-6-159-181>.
- Рагулина, Милана. 2013. «Интегральная парадигма в культурной географии XXI века». *Фундаментальные исследования* 10(14):3149–3152.

- Рясов, Анатолий. 2017. «К онтологии звука: вслушивание как способ бытия-в-мире». *Новое литературное обозрение* 148(6):87–93.
- Рясов, Анатолий. 2020. «Звуки-знаки и звуки-феномены». *Неприкосновенный запас* 134(6):36–57.
- Шион, Мишель. (2016) 2021. *Звук. Слышать, слушать, наблюдать*. М.: Новое литературное обозрение.
- Anderson, Isobel. 2016. "Soundmapping Beyond the Grid: Alternative Cartographies of Sound." *Journal of Sonic Studies* 11. <https://doi.org/10.22501/JSS.234645>.
- Augoyard, Jean-François, and Henri Torgue. (1995) 2006. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Auinger, Sam, and Dietmar Offenhuber. 2021. "The Plaza." Pp. 191–209 in *The Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound*, edited by Holger Schulze. New York: Bloomsbury Academic.
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bull, Michael, and Les Back. 2003. "Introduction: Into Sound." Pp. 1–18 in *The Auditory Culture Reader*, edited by Michael Bull and Les Back. Oxford: Berg Publishers.
- Carlyle, Angus. 2020. "Dropping Down Low: Online Soundmaps, Critique, Genealogies, Alternatives." Pp. 581–597 in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, edited by Michael Bull and Marcel Cobussen. New York: Bloomsbury Academic.
- De Certeau, Michel. (1974) 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Droumeva, Milena. 2017. "Soundmapping as Critical Cartography: Engaging Publics in Listening to the Environment." *Communication and the Public* 2(4):335–351. <https://doi.org/10.1177/2057047317719469>.
- Edensor, Tim. 2010. "Walking in Rhythms: Place, Regulation, Style and the Flow of Experience." *Visual Studies* 25(1):69–79. <https://doi.org/10.1080/14725861003606902>.
- Ford, Larry. 1971. "Geographic Factors in the Origin, Evolution, and Diffusion of Rock and Roll Music." *Journal of Geography* 70(8):455–464. <https://doi.org/10.1080/00221347108981892>.
- Fratrattola, Angela. 2018. "The Modernist Soundscape: Ocularcentrism and Auditory Technologies." Pp. 16–36 in *Modernist Soundscapes: Auditory Technology and the Novel*. Gainesville: University Press of Florida.
- Friedner, Michele, and Stefan Helmreich. 2012. "Sound Studies Meets Deaf Studies." *Senses & Society* 7(1):72–86. <https://doi.org/10.2752/174589312X13173255802120>.
- Harley, J. B. 1989. "Deconstructing the Map." *Cartographica* 26(2):1–20.
- Harley, J. B., and David Woodward, eds. 1987. *The History of Cartography*. Vol. 1, *Cartography in Pre-historic, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ingold, Tim. 2007. "Against Soundscape." Pp. 10–13 in *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, edited by Angus Carlyle. Paris: Double Entendre.
- Ingold, Tim, and Lee Vergunst. 2008. "Introduction." Pp. 1–20 in *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, edited by Tim Ingold and Lee Vergunst. London: Routledge.
- Latour, Bruno. 2017. "Anti-Zoom." Pp. 93–101 in *Scale in Literature and Culture*, edited by Michael Clarke and David Wittenberg. London: Palgrave Macmillan.
- Lefebvre, Henri. (1992) 2004. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- McMurray, Peter. 2019. "Ephemeral Cartography: On Mapping Sound." *Sound Studies* 4(2):110–142. <https://doi.org/10.1080/20551940.2018.1512696>.
- Mitchell, David. 2005. "There Are No Visual Media." *Journal of Visual Culture* 2(4):257–266. <https://doi.org/10.1177/1470412905054673>.
- Schafer, Raymond Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Southworth, Michael. 1969. "The Sonic Environment of Cities." *Environment and Behavior* 1(1):49–70. <https://doi.org/10.1177/001391656900100104>.

- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Sterne, Jonathan, ed. 2012. *Sound Studies Reader*. London: Routledge.
- Thulin, Samuel. 2018. "Sound Maps Matter: Expanding Cartophony." *Social & Cultural Geography* 19(2):192–210. <https://doi.org/10.1080/14649365.2016.1266028>.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London: Continuum.
- Westerkamp, Hildegard. 1974. "Soundwalking." *Sound Heritage* 3(4):18–27.
- Wright, Mark. 2022. *Listening After Nature: Field Recording, Ecology, Critical Practice*. London: Bloomsbury Academic.

SOUND MAPS AND THEIR ANTINOMIES: FROM THE LISTENING SUBJECT TO AUDIBLE OBJECTS

Maksim Zhiganov

Maksim Zhiganov, School of Philosophy and Cultural Studies, HSE University, Russia. zhiganov.maksim.977@gmail.com.

The article considers the heuristic and epistemological potential of the so-called sound maps. Sound maps are digital resources that allow any city actors to apply labels containing a sound recording of a selected location on the coordinate plane of a city. The purpose of creating such maps and their visual and audio content may vary in the course of filling the map with sound content. Users act here as a kind of "ethnographers of everyday life," balancing between real and imaginary space. The distant view from above, allowing to cover a vast territory and forming a general idea of the represented area, discretizes the auditory dimension. The map has a certain degree of abstraction as significant fragments on it are highlighted by color, lines, texture, and symbols, while the rest of the space serves as a background or is absent. Due to internal demarcation and delineation by external boundaries, the user is positioned within the proposed "frame," and sound reveals itself as antinomical, referring to the schematisms of sound perception and going beyond it simultaneously. Sound's ability to communicate the specificities of space and to become a way of recording personal experience allows it to represent the audible "from the depth of the place" and to actualize the reduced and inaudible, while the use of other media (image, text, video) can hide the traces of mediation and immerse the user in the space of map and sound more fully. The ability of the sound signal to transcend boundaries, both landscape and cartographic, actualizes the question of what is on the "other side" of the map. The map takes the listening subject outward, while space holds it inward. In the case of sound maps, formed precisely as a result of this antinomic tension, in order to maintain epistemic parity and expand the field of possible cognitive operations, it makes sense to maintain a functional balance between the fullest possible disclosure of the content of the labels and the possibility of "hearing" these labels at a distance.

Keywords: Sound Map; Critical Cartography; Sound Studies; Sound Territorialization; User Interface; Soundscape; Multimediality

REFERENCES

- Anderson, Isobel. 2016. "Soundmapping Beyond the Grid: Alternative Cartographies of Sound." *Journal of Sonic Studies* 11. <https://doi.org/10.22501/JSS.234645>.
- Aristotle. 2004. *Protseptik: O chuvstvennom vospriyatii. O pamyati*. Saint Petersburg, Russia: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta.
- Augoyard, Jean-François, and Henri Torgue. (1995) 2006. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Auinger, Sam, and Dietmar Offenhuber. 2021. "The Plaza." Pp. 191–209 in *The Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound*, edited by Holger Schulze. New York: Bloomsbury Academic.
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bull, Michael, and Les Back. 2003. "Introduction: Into Sound." Pp. 1–18 in *The Auditory Culture Reader*, edited by Michael Bull and Les Back. Oxford: Berg Publishers.
- Bylina, Evgenii. 2020. "Sonic Fiction: V poiskakh vozmozhnykh zvukovykh mirov." *Neprikosnovennyi zapas* 134(6):3–12.
- Carlyle, Angus. 2020. "Dropping Down Low: Online Soundmaps, Critique, Genealogies, Alternatives." Pp. 581–597 in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, edited by Michael Bull and Marcel Cobussen. New York: Bloomsbury Academic.
- Chion, Michel. (2016) 2021. *Zvuk: Slyshat', slushat', nabliudat'*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- De Certeau, Michel. (1974) 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Droumeva, Milena. 2017. "Soundmapping as Critical Cartography: Engaging Publics in Listening to the Environment." *Communication and the Public* 2(4):335–351. <https://doi.org/10.1177/2057047317719469>.
- Edensor, Tim. 2010. "Walking in Rhythms: Place, Regulation, Style and the Flow of Experience." *Visual Studies* 25(1):69–79. <https://doi.org/10.1080/14725861003606902>.
- Ford, Larry. 1971. "Geographic Factors in the Origin, Evolution, and Diffusion of Rock and Roll Music." *Journal of Geography* 70(8):455–464. <https://doi.org/10.1080/00221347108981892>.
- Fratrattola, Angela. 2018. "The Modernist Soundscape: Ocularcentrism and Auditory Technologies." Pp. 16–36 in *Modernist Soundscapes: Auditory Technology and the Novel*. Gainesville: University Press of Florida.
- Friedner, Michele, and Stefan Helmreich. 2012. "Sound Studies Meets Deaf Studies." *Senses & Society* 7(1):72–86. <https://doi.org/10.2752/174589312X13173255802120>.
- Harley, J. B. 1989. "Deconstructing the Map." *Cartographica* 26(2):1–20.
- Harley, J. B., and David Woodward, eds. 1987. *The History of Cartography*. Vol. 1, *Cartography in Pre-historic, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ingold, Tim. 2007. "Against Soundscape." Pp. 10–13 in *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, edited by Angus Carlyle. Paris: Double Entendre.
- Ingold, Tim, and Lee Vergunst. 2008. "Introduction." Pp. 1–20 in *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, edited by Tim Ingold and Lee Vergunst. London: Routledge.
- Ivanov, Konstantin, Alexander Pisarev, and Stanislav Gavrilenko. 2023. "Na iznanke kart: Kriticheskie issledovaniia kartografii." *Logos* 33(1):1–31. <https://www.doi.org/10.17323/0869-5377-2023-1-1-31>.
- Kaganskii, Vladimir. 2022. "Nemetafora: Fenomenologiya kartograficheskogo izobrazheniya." *Logos* 32(6):217–244. <https://www.doi.org/10.17323/0869-5377-2022-6-217-243>.
- Kitchin, Rob, and Martin Dodge. 2023. "Pereosmysliaya karty." *Logos* 33(1):33–60. <https://www.doi.org/10.17323/0869-5377-2023-1-33-59>.
- Latour, Bruno. 2017. "Anti-Zoom." Pp. 93–101 in *Scale in Literature and Culture*, edited by Michael Clarke and David Wittenberg. London: Palgrave Macmillan.
- Lefebvre, Henri. (1992) 2004. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.

- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- McMurray, Peter. 2019. "Ephemeral Cartography: On Mapping Sound." *Sound Studies* 4(2):110–142. <https://doi.org/10.1080/20551940.2018.1512696>.
- Mitchell, David. 2005. "There Are No Visual Media." *Journal of Visual Culture* 2(4):257–266. <https://doi.org/10.1177/1470412905054673>.
- Mitin, Ivan. 2011. "Na puti k voobrazhaemoi geografii: Dva povorota, tri prostranstva." *Topos: Filozofsko-kul'turologicheskii zhurnal* 1:62–73.
- Pisarev, Alexander. 2022. "Kartografiua novuiu material'nost': Navigatsionnye ustanovki i kartiny mira." *Logos* 32(6):159–182. <https://www.doi.org/10.17323/0869-5377-2022-6-159-181>.
- Ragulina, Milana. 2013. "Integral'naia paradigma v kul'turnoi geografii XXI veka." *Fundamental'nye issledovaniia* 10(14):3149–3152.
- Riasov, Anatolii. 2017. "K ontologii zvuka: Vslushivanie kak sposob bytiia-v-mire." *Novoe literaturnoe obozrenie* 148(6):87–93.
- Riasov, Anatolii. 2020. "Zvuki-znaki i zvuki-fenomeny." *Neprikosnovennyi zapas* 134(6):36–57.
- Schafer, Raymond Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Southworth, Michael. 1969. "The Sonic Environment of Cities." *Environment and Behavior* 1(1):49–70. <https://doi.org/10.1177/001391656900100104>.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Sterne, Jonathan, ed. 2012. *Sound Studies Reader*. London: Routledge.
- Thulin, Samuel. 2018. "Sound Maps Matter: Expanding Cartophony." *Social & Cultural Geography* 19(2):192–210. <https://doi.org/10.1080/14649365.2016.1266028>.
- Vazyana, Andrei. 2020. "Ne-tishina: Zvukovoi poriadok spal'nogo raiona vo vremia pandemii." *Neprikosnovennyi zapas* 134(6):129–139.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London: Continuum.
- Westerkamp, Hildegard. 1974. "Soundwalking." *Sound Heritage* 3(4):18–27.
- Wright, Mark. 2022. *Listening After Nature: Field Recording, Ecology, Critical Practice*. London: Bloomsbury Academic.