

Концепция саундскейпа (звукового ландшафта) Р. Мюррея Шейфера и ее отражение в современном искусстве



Фадеева Татьяна Евгеньевна¹, Першеева Александра Дмитриевна²

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия

¹ E-mail: tfadeeva@hse.ru,

¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6754-4235>

² E-mail: apersheeva@hse.ru,

² ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2969-2720>

Аннотация. Статья посвящена анализу концепции звукового ландшафта (саундскейпа) Р. Мюррея Шейфера и ее актуальности в контексте современного искусства и экологических вызовов. Рассматривается эволюция идей Шейфера, изложенных в работе «Звуковой ландшафт: наша звуковая среда и настройка мира», от критики индустриального шума до их адаптации в цифровую эпоху. Современные художники, такие как Кэти Патерсон, Кристина Кубиш и Билл Фонтана, демонстрируют нестандартные подходы к звуку: от документирования «голосов» тающих ледников до преобразования электромагнитных полей в аудиальные композиции. Особое внимание в статье уделено кейсу Венецианской биеннале 2024 года, где проект «Due qui / To hear» превратил слушание в акт коллективного присутствия и рефлексии относительно того, как звук становится импульсом к диалогу между человеком, технологиями и природой.

Ключевые слова: современное искусство, медиаискусство, саунд-арт, саундскейп, звуковой ландшафт, звук, шум

Для цитирования: Фадеева Т. Е., Першеева А. Д. Концепция саундскейпа (звукового ландшафта) Р. Мюррея Шейфера и ее отражение в современном искусстве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1 (80). С. 72–79. <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.011>

Original article

R. Murray Schafer's concept of soundscape and its reflection in contemporary art

Fadeeva Tatyana E.¹, Persheeva Alexandra D.²

Higher School of Economics, Moscow, Russia

¹ E-mail: tfadeeva@hse.ru,

¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6754-4235>

² E-mail: apersheeva@hse.ru,

² ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2969-2720>

Abstract. The article analyzes the concept of the soundscape by R. Murray Schafer and its relevance in the context of contemporary art and environmental challenges. It examines the evolution of Schafer's ideas, as presented in his work "The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World", from his critique of industrial noise to its adaptation in the digital age. Contemporary artists such as Katie Paterson, Kristina Kubish, and Bill Fontana demonstrate innovative approaches to sound, from documenting the "voices" of melting glaciers to transforming electromagnetic fields into auditory compositions. The article focuses on the 2024 Venice Biennale, where the "Due qui / To hear" project transformed listening into an act of collective presence and reflection on how sound becomes an impetus for dialogue between humans, technology, and nature

Keywords: contemporary art, media art, sound art, soundscape, sound landscape, sound, noise

For citation: Fadeeva T. E., Persheeva A. D. R. Murray Schafer's concept of soundscape and its reflection in contemporary art. Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high music education. 2026; 1(80); 72–79 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.011>

В эпоху цифровизации и климатических кризисов идеи Р. Мюррея Шейфера, канадского композитора, эколога-акустика и исследователя, популяризовавшего понятие саундскейпа (звукового ландшафта) не теряют своей актуальности. Все чаще современный художник, вслед за Шейфером и его соратниками и последователями, предлагают нам «слушать» мир, а не просто «слышать», звук из второстепенного элемента, «фона» превращается в основной материал художественного высказывания. Шейфер рассматривал звуковую среду как «текст», который можно анализировать и преобразовывать. Современные художники развивают эти идеи, создавая работы, где звук становится метафорой места, времени или социального контекста, поднимая вопросы деконструкции понятий «шума» и «тишины», расширения слухового опыта, экологические проблемы. Так, художница Кэти Патерсон фиксирует звуки исчезающих ледников, ее проекты напоминают работы музыканта Берни Краузе, который в течение более чем полувека записывал «голоса» вымирающих экосистем.

Современные технологии все чаще становятся инструментом для рефлексии о восстановлении акустического баланса в проектах медиаискусства — от VR-реконструкций исчезающих звуковых ландшафтов до интерактивных перформансов, раскрывающих поэзию повседневного шума. Современное искусство, в частности, саунд-арт, переосмысливает отношение к звуку, делая его не просто «фоном», а главным объектом внимания художника и его аудитории, что соответствует идее Шейфера о «настройке мира» через звук.

Почему понятие саундскейпа (звукового ландшафта) вошло в лексикон современного искусства

В 1977 году канадский композитор и исследователь Р. Мюррей Шейфер опубликовал книгу «Звуковой ландшафт: наша звуковая среда и настройка мира» (The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World), ставшую манифестом акустической экологии. Его идеи не только изменили восприятие звука как культурного феномена, но и оказали глубокое влияние на дискурсы современного искусства, в центре внимания которых, как материал для исследования, находится звук.

В поле современного искусства подобные практики «вслушивания» были намечены еще в период авангарда, когда поиск новых форм музыкальной композиции подталкивал к использованию необычных звуков и созданию специальных машин, которые их издавали. Использовать в качестве ударных молоток и стальную рельсу, а струны для виолончели закрепить на железном баке, играть по геометрическим чертежам вместо нот и создавать мелодию воздействием на электромагнитное поле — перед авангардистами открылся широчайший горизонт возможностей, полностью изменилось представление о том, что можно считать музыкой. Велимир Хлебников называл композиторов и исполнителей, которые смело шли на эксперимент, «будетлянами звука», и этот поиск быстро вышел за пределы чисто музыкальной проблематики: в опере 1913 года «Победа над солнцем» основанная на диссонантных звучаниях партитура Матюшина соединяется с алогичным текстом Крученых и футуристическими декорациями Малевича, а в фильме 1931 года «Энтузиазм: симфония Донбасса» Дзига Вертов выстраивает образ нового мира с помощью неразрывного синтеза движущегося изображения и звука. Он показывает, как гудки, скрежет, звон и шум машин складывается в симфонию новой, модернистской реальности. Визуальный ряд задает нарратив, но именно звук оживляет созданный на сцене или на экране мир, делает его объемным и конкретным. И когда вторая волна авангарда в 1960-е годы захлестывает арт-сцену, та же логика проникает в формат инсталляционных и перформативных проектов. Можно вспомнить алеаторику Джона Кейджа, его композиции для «подготовленных» инструментов и звучащих немusических объектов, а также музыку на хэппенингах Алана Капроу и видеоработы Нам Джун Пайка совместно с виолончелисткой Шарлоттой Мурман: такие произведения создавались не для записи, а для непосредственного восприятия в ходе исполнения. Звук становился частью пространства, важным элементом эстетически заряженной среды, формировал ее неповторимый облик. И когда стало ясно, что границы такого пространства возможно расширить, звук стал распространяться на все большую территорию, формируя окружающую человека среду, новый невидимый (но отчетливо слышимый) ландшафт.

Шейфер определяет звуковой ландшафт как совокупность всех звуков, формирующих акустическую среду: природные шумы (пение птиц, шелест листьев), человеческую деятельность (речь, музыка) и техногенные звуки (транспорт, промышленность) [1, p. 3–12]. Он призывает рассматривать звук не как фон, а как активный элемент культурного и экологического процесса. Шейфер ввел понятие «звукового ландшафта» (soundscape), которое включает в себя

все звуки окружающей среды: природные, человеческие, технологические. Важно отметить его разделение на «hi-fi» (High Fidelity) и «lo-fi» (Low Fidelity) звуковые среды. Hi-fi — это среды, где звуки четкие и различимые, как в природе (с акцентами). Lo-fi — городские шумы, где звуки накладываются друг на друга, создавая нестройную какофонию. В связи с этим Шейфер развивал дискурс об акустической экологии — необходимости сохранения естественных звуковых ландшафтов и борьбы с шумовым загрязнением. Он основал «Всемирный проект по изучению звуковых ландшафтов» (World Soundscape Project, в 1969 году, в Университете Саймона Фрейзера), чтобы изучать и защищать акустическое разнообразие, критиковал современное общество за «глухоту» к окружающему звучанию.

Классификация звуков, предложенная Р. Мюрреем Шейфером в книге «Звуковой ландшафт: наша звуковая среда и настройка мира», стала основой для анализа звуковых ландшафтов (акустических сред). Он выделяет три ключевые категории: опорные (ключевые, основные) звуки (keynote sounds), звуковые сигналы (sound signals) и звуковые маркеры (soundmarks) [1, p. 9].

Опорные звуки — это фоновые звуки, т.е. те звуки, которые формируют акустический «фон» места. Они редко осознаются явно, но задают тон и атмосферу, подобно тональности в музыке. Примеры: шум ветра в лесу, гул городского транспорта, журчание реки, слышное на деревенской улице, тиканье часов в тихой комнате. В прибрежном городе опорным звуком может быть шум прибоя, а в мегаполисе — постоянный гул магистралей. Их можно сравнить с горизонтом в живописном пейзаже (имея в виду не звуковой, а визуальный ландшафт): мы редко фокусируемся на линии горизонта, но ее отсутствие дезориентирует. Здесь есть и экологический аспект: утрата природных опорных звуков (например, из-за вырубki лесов) нарушает акустический баланс территории.

Звуковые сигналы — это звуки, которые выделяются на фоне опорных звуков (keynote sounds). Они привлекают внимание, несут конкретное сообщение или предупреждение. Примеры: сирена скорой помощи, звонок будильника, пение петуха на рассвете, крик чайки у моря. Sound signals, звуковые сигналы — это «знаки препинания» в звуковом ландшафте. В архаичных обществах их роль играли, например, барабанный бой или крик глашатая, тогда как в современных городах доминируют техногенные сигналы (гудки, механический голос оповещения о тревоге). Шейфер отмечает, что в lo-fi средах (например, в шумных мегаполисах) звуковые сигналы теряют эффективность из-за «акустического смога» (исчезает отчетливость, становится сложнее разграничить одно и другое) — их приходится усиливать, что усугубляет проблему шума.

Звуковые маркеры — это уникальные звуки, которые становятся символами места или сообщества, аналог визуальных «достопримечательностей». Они имеют культурную, историческую или эмоциональную ценность. Примеры: бой курантов на Красной площади, звук парома в Венеции, традиционные крики уличных торговцев на рынках Стамбула, шум ветряных мельниц в голландской деревне. Soundmarks — это «звуковая память». Их исчезновение (например, замена механических часов электронными или стирание аутентичных городских шумов) ведет к утрате акустической идентичности места.

Современные художники, такие как Петер Кьюсак (Peter Cusack¹) документируют звуковые маркеры саундскейпов, чтобы сохранить их для будущих поколений. Также продолжает существовать и развиваться формат «звуковых прогулок» (soundwalks), предложенный Шейфером и его коллегами в рамках «Всемирного проекта по изучению звуковых ландшафтов». Такая прогулка предполагает внимательное вслушивание в окружающие звуки — для исследования взаимоотношений между человеческим опытом, пространством и звуком. Пример: в рамках исследования городских саундскейпов Санкт-Петербурга (2016–2021 гг.), проведенного Д.А.Васильевой и Д.А.Лермонтовым, участники фиксировали звуки через «дневники звука» и звуковые прогулки [2]. Это позволило выявить, как шум транспорта, голоса людей и архитектурная акустика формируют эмоциональный ландшафт города. Например, звуки Невского проспекта контрастируют с тишиной дворов-колодцев.

Проект «World Soundscape Project» (WSP) Р.Мюррея Шейфера: на стыке науки, экологии и искусства

«World Soundscape Project» («Всемирный проект по изучению звуковых ландшафтов») был инициирован Р.Мюрреем Шейфером в 1969 году в Университете Саймона Фрейзера (Канада). Это междисциплинарная инициатива, объединившая музыкантов, акустиков, социологов и экологов. Ее цель — изучение звуковых ландшафтов (саундскейпов) как культурного, экологического и эстетического феномена.

Шейфер и его команда (включая Барри Труакса, Хильдегард Вестеркампа и Брюса Дэвиса) рассматривали звуковую среду как хрупкую экосистему, требующую защиты от шумового загрязнения, сохранения для потомков. Участники проекта записывали звуки городов, деревень и природных зон, создавая «акустические портреты» мест. Например, работа «The Vancouver Soundscape» [3] (1973) фиксировала городской саундскейп Ванкувера, от гула океана до индустриальных звуков. Хотя WSP имел научные и экологические цели, его методы и философия ока-

зали глубокое влияние на медиаискусство, в частности, на саунд-арт.

Сам Шейфер, будучи композитором, рассматривал саундскейпы не только как объект исследования, но и как источник вдохновения. Его радиопостановка «Soundscapes of Canada» [4] (1974) представляла собой серию из 10 радиопрограмм длительностью один час, основанных на звуках канадской акустической среды. Аудиозаписи были сделаны во время тура по Канаде в 1973 году, основной задачей было создание иммерсивного аудиоопыта. Методология WSP — запись и архивация звуков — стала основой для направления работы с полевыми аудиозаписями. Проект Шейфера стал «мостом» между наукой и искусством, показав, что звук — это не только физическое явление, но и культурный код, политический инструмент и материал для творчества. WSP заложил методологические основы для последующих практик в области звука. При этом, как отмечает Е.Н.Пирязева, сам Шейфер не различал понятия «акустическая среда» и «звуковой ландшафт». «Разделение данных понятий было предпринято Международной организацией по стандартизации (The International Organization for Standardization). При этом «акустическая среда» получила следующее определение: это — звук в приемнике от всех источников звука, модифицированный окружающей средой. «Звуковой ландшафт» — акустическая среда, воспринимаемая, переживаемая и понимаемая людьми в контексте» [5].

Рецепция и «резонанс» идей Р.Мюррея Шейфера в современных художественных практиках

Впоследствии ряд исследователей расширил классификацию Шейфера. Например, Барри Труакс (Barry Truax), который был коллегой Шейфера, принимал участие во Всемирном форуме акустической экологии, в своих трудах «Acoustic Communication» (1984) и «Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition» (1996) и др., развивал концепцию звуковых событий (sound events), анализируя, как звук функционирует в социальном и коммуникативном контексте, дополняя тем самым классификацию Шейфера. Труакс рассматривает звуковые события как элементы, которые структурируют восприятие времени и пространства — например, колокол, отмечающий начало церемонии, или внезапный гром, меняющий восприятие пространства. Тем самым он расширил понимание звуковых сигналов, добавив психологический и семиотический аспекты [6], показал, что рядовой звук сирены спешащего служебного автомобиля и звуки приближающихся к городу БПЛА отличаются по смысловой наполненности. Труакс предложил новое «прочтение» природы акустических сообществ. По его мнению, принадлежность к такому сообществу определяется не просто

физической близостью к источнику звука, а тем, как аудиальные феномены воздействуют на социальные практики и мировоззрение человека. Он настаивал: звук становится частью коллективного опыта только тогда, когда он провоцирует изменения — будь то переосмысление культурных норм, формирование эмоциональных связей или активизация публичного диалога; такой подход можно назвать социоакустическим (осмысление звука через призму социального взаимодействия). Как справедливо отмечает Орлов-Давыдовский Г. А., анализируя подходы к рассмотрению аудиальной культуры, ее «исследования вбирают множество дисциплин, где содержанием является не всегда звук и далеко не музыка и искусство, а скорее сплав различных доминирующих в научном поле идей и намерений и вне его» [7].

Хильдегард Вестеркамп (Hildegard Westerkamp), композитор и исследователь, пионер электроакустической музыки, современная художница, — также была участницей WSP. В своих художественных проектах, используя записи городских шумов, она анализировала звуковые события в урбанистической среде как маркеры социальных изменений. К примеру, в проекте «Kits Beach Soundwalk» (1989) [8] она превратила прогулку по пляжу в исследование звукового ландшафта, где шум волн (keynote) и крики чаек (sound signals) взаимодействуют с техногенными звуками. Еще пример — серия «Среда» Ирва Тейбеля (1969–1979) [9]. Проект представляет собой 30-минутные записи городской среды, где естественные шумы (ветер, дождь) сочетаются с техногенными элементами. «Среда» подчеркивает динамику звукового восприятия в разных временных и пространственных контекстах.

Джон Древер (John Drever) — профессор акустической экологии и саунд-арта в Голдсмитс-колледже (Лондонский университет), современный исследователь саунд-арта, занимается исследованиями психоакустики. Древер выступает за переосмысление слухового восприятия, предлагая перейти от медицинской модели «нормального слуха» к социокультурной концепции *auraldiversity* (слухового разнообразия)². Это подразумевает признание разнообразия слуховых потребностей и опыта, включая людей с особенностями слуха, такими как гиперакузия или мизофония. Древер предлагает учитывать субъективный опыт пользователей — на этой же проблеме сфокусированы многие другие исследователи и художники. «Звукам тела» (которые можно рассматривать в контексте опорных звуков Шейфера) посвящена диссертация Луки Форкуччи [12]. А в статье «Soundwalking: глубинное слушание и пространственно-временной монтаж» (2017) Эндрю Браун, в частности, рассматривает звуки дыхания, шагов или сердцебиения как универсальные элементы человеческого опыта. Также он исследует

использование бинауральных записей и мобильных устройств для создания эффекта «двойного звукового мира», где реальность смешивается с аудиомонтажом, и кроме этого сравнивает звуковые прогулки с «расширенным кино», где участник становится частью иммерсивного нарратива.

Еще в 1960-е американский музыкант и композитор Полина Оливерос задавалась вопросом о том, как можно осознать и заметить те звуки, что мы слышим постоянно, вне которых мир не существует для нас (как в случае с сердцебиением), и для того, чтобы слушающий мог сконцентрироваться на этом, Оливерос разработала серию упражнений для развития более чувствительного слуха [13]. Эти открытия повлияли на формирование минимализма в музыке и стиля эмбиент, однако, Оливерос подчеркивала, что практика глубокого слушания может обладать не только эстетическим, но и терапевтическим потенциалом. Такого рода звуки в современных инсталляциях часто вызывает архетипические ассоциации с утробой матери или первобытными ритуалами. Например, известный современный художник Кристиан Болтански «коллекционирует» аудиозаписи с сердцебиением (которых у него более 15 тыс.) и использует их в своих работах. А скульптор Юрий Календарев с помощью звука сердцебиения заполняет пустой выставочный зал: «пространство зала начинает пульсировать, дышать, без слов или визуальных образов, напрямую, физиологически, взаимодействуя со зрителем. В центре зала возникает стоячая волна — невидимый, но ощущаемый телом звуковой вибрирующий “кокон”, который в данном случае и является звуковой скульптурой (The Standing Wave)»³.

Таким образом, идеи Шейфера стали основой для междисциплинарного диалога. Если сам он фокусировался в большей степени на вопросах экологии и культуры, то его последователи — от Труакса до Древера — привнесли в дискурс социальные, психологические и технологические измерения. Сегодня современные художники пытаются учитывать звуки за пределами человеческого восприятия, например, используя технологии для записи ультразвука или инфразвука (в рамках общей тенденции, связанной с использованием технологий для расширения возможностей восприятия звука). В этой связи, например, Эмили Томпсон (Emily Thompson) в книге «The Soundscape of Modernity» (2002) анализирует, как технологический прогресс начала XX века трансформировал акустическую культуру США. Автор прослеживает, как американское общество стало постепенно замещать естественные звуки окружающей среды искусственными — воспроизводимыми через динамики, громкоговорители и другие технические новинки эпохи. Исследование фокусируется на том, как менялись способы восприятия звука: Томпсон рассматривает и переплетение пространственных осо-

бенностей городской среды с технологиями, и сам феномен слушания как социально обусловленный процесс, отражающий дух модернизации. Любопытно, что и Шейфер делал особый акцент на утрате природных *keynote sounds* и призывал к их сохранению. Выше мы уже упоминали проект художницы Кэти Патерсон, которая фиксирует звуки исчезающих ледников. Так, в проекте «*Vatnajökull (the sound of)*» (2007) художница создала уникальную телефонную линию, связанную с исландским ледником. Она установила подводный микрофон с усилителем в Ледниковой лагуне Йёкюльсарлон, чтобы люди по всему миру имели возможность сделать звонок и услышать треск и гул тающих льдов в реальном времени. Другая ее работа — «*Langjökull, Snæfellsjökull, Solheimajökull*» (2007) — превратила таяние ледников в звуковую метафору. Она записала звуки трех тающих ледников и выгравировала эти записи на виниловых пластинках, сделанных из талой ледниковой воды (которая была заморожена). Пластинки проигрывались и постепенно таяла, и музыка затихала вместе с исчезновением льда. Схожие мотивы можно проследить в работах Шарлотты Хуг: одна из ее работ была посвящена созданию звукового образа пустошей, которые возникают на месте растаявших ледников⁴. Здесь можно вспомнить и работы Берни Краузе. Краузе, пионер биоакустики, записывает «голоса» экосистем, разделяя их на геофонию (неживые звуки), биофонию (живые организмы) и антропофонию (человеческая деятельность). Его проект «*Great Animal Orchestra*» визуализирует звуки исчезающих лесов Амазонии, поднимая вопросы экологии. Если раньше Шейфер призывал защищать акустическое разнообразие от механического грохота заводов, то теперь его идеи обретают трагическую актуальность: звуки тающих ледников, исчезающих лесов и вымирающих экосистем становятся аудиальными памятниками уходящей природы.

Технологии могут применяться и как инструмент для раскрытия неочевидных звуковых слоев. Кристина Кубиш в работе «*Electrical Walks*» (2003) использует электромагнитные излучения городской инфраструктуры (банкоматы, системы безопасности и т.д.) для создания саундскейпов. Шейфер критиковал техногенный шум, однако современное медиаискусство может трансформировать его и «пересобрать» как эстетический объект. Билл Фонтана в инсталляциях («*Sound Sculptures*») трансформирует индустриальные шумы в абстрактные композиции. Так, в 1994 году в Париже был реализован проект «Звуковой остров» (*Sound Island*). На фасад Триумфальной арки была установлена система, которая транслировала звук моря из Нормандии, записанный с помощью гидрофонов и микрофонов. Этот звук нейтрализовал шум дорожного движения в окрестностях.

Таким образом, работы современных художников могут включать самые различные звуковые материалы: от урбанистических шумов (акцент на антропогенные шумы, ритм мегаполиса, социальные взаимодействия) до природных (фокус на природные звуки, экологический активизм, сохранение биоразнообразия). Кроме этого, художник может использовать современные технологии, объединяя природные и антропогенные звуки, создавая объемные иммерсивные нарративы.

Case-study: слушать, слышать, вслушиваться

На венецианской биеннале современного искусства в 2024 году пространство итальянского павильона (в *Arsenale's Tese delle Vergini*) было отдано под проект, посвященный искусству слушать. Кураторами выступили Лука Черицца и Массимо Бартолини с проектом «*Due qui / To hear*»⁵. Идея проекта предполагала слушание как форму уважения и заботы, акт открытости и диалога с «другим» (так проект обращается к теме биеннале «*Stranieri Ovunque*» («Чужестранцы повсюду»). Название павильона — «*Due qui / To hear*» — игра слов: английское «*to hear*» (слышать) намеренно искажено в итальянском варианте («*Due Qui*» — «Два здесь»), что отсылает к идее совместного присутствия. Проект состоит из нескольких инсталляций, которые дополняют друг друга, создавая сложный звуковой конструкт. Первый зал впечатлял своими большими размерами, он был пуст, на окрашенных темно-фиолетовой краской стенах не было картин или объектов, которые зритель ожидает увидеть. В этой пустоте было что-то наподобие длинного прямоугольного столба, положенного на пол по центральной оси зала. В его начале располагалась статуя погруженного в медитацию Бодхисаттвы, которая символизирует отказ от личного просветления ради помощи другим. Сразу это сложно заметить, но некоторое время проведя на выставке и прислушавшись, удастся различить мягкий протяжный звук, который издает этот «столб», являющийся на самом деле огромной флейтой, тональность которой ассоциируется с фиолетовым цветом стен. Этот музыкальный инструмент сайт-специфичен, поскольку звучание возникает от движения воздуха в пространстве зала, от движения зрителей. Но он совсем негромкий, деликатный, медитативный, этот звук создает ощущение «остановленного времени» [15]. Следующий зал: лабиринт из металлических труб (работа Бартолини) напоминает о последствиях землетрясений в Италии (например, в Л'Акуиле), но также благодаря своей сложности и красоте он ассоциируется с барочными садами и гротами XVII века. В центре этого лабиринта располагался пульсирующий объект: бетонное кольцо, заполненное жидкостью, поверхность которой ритмично поднималась, сохраняя идеальную форму «стоячей волны». Куратор описывает его как «бьюще-

еся сердце» выставки. Третья же часть выставки находила снаружи, за пределами павильона, в саду: это было пространство с музыкой Гавина Брайарса и его сына Юри, которые решили объединить поэзию, звучание колоколов и вибратона, подчеркивая связь между внутренним и внешним миром. Этот звуковой ландшафт причудливым образом соединялся с собственным звучанием выбранного художниками места: в саду можно было услышать плеск воды в канале, голоса посетителей биеннале и громкое стрекотание цикад, которое было особенно заметно в жаркие летние месяцы. Электронные композиции Катерины Барбьери и Кали Мэлоун, а также минималистичные работы Брайарса в проекте «Due qui / To hear» подчеркивали динамику отношений звук-тишина. Экспозиция превратила слушание в мультисенсорный опыт, давая зрителю почувствовать, что слушание — это активный процесс, требующий одновременно тишины и открытости. Работа напоминает, что услышать другого — значит признать его присутствие, а диалог начинается с готовности замолчать и открыться миру.

Заключение

Саунд-арт обладает значительной силой иммерсии, поскольку звучание музыкального инструмента влияет на эмоции человека так же непосредственно, как интонация в речи. Попадая в звуковой ландшафт или инсталляцию, мы почти мгновенно переживаем погружение в новую, созданную художником реальность, что преобразует и те образы, что поступают через другие каналы восприятия, звук «пересобирает» окружающее пространство в нашем восприятии. На этом построены проекты группы Rimini Protokoll, например, аудиопроменад «Remote Moscow», где участники надевают наушники с заготовленным саундтреком и отправляются в путешествие по городу, чтобы почувствовать его по-новому. «События разворачиваются в реальности, декорации — улицы города, актеры — все прохожие, реквизит — элементы окружающей реальности»⁶. В данном случае действует принцип, похожий на «вертикальный монтаж»⁷ в кинематографе: звук может усиливать, уточнять и менять смысл визуального образа, размечать и насыщать новыми оттенками значений поле видимого. Таким образом художникам удастся работать сразу с несколькими перцептивными каналами, создавая для зрителя сложный и индивидуальный опыт проживания произведения искусства (зависящий от «пропускной способности» сенсорных систем и «настроек» восприятия конкретного человека).

Таким образом, идеи Р.Мюррея Шейфера, появившиеся как ответ на индустриальный шум и «экологическую глухоту» XX века, сегодня активно анализируются и дополняются и со стороны науки, и со стороны искусства; в дискурс «вплетаются» такие

темы и проблемы, как психоакустика, биоразнообразие, социальная справедливость и т.д. Современное искусство превращает звук из «фона» в главного героя — будь то телефонная линия к исчезающему леднику Кэти Патерсон или электромагнитные симфонии Кристины Кубиш. Подобные проекты расширяют границы слухового опыта, заставляя задуматься о невидимых связях между технологиями, природой и человеком.

Статья поступила в редакцию 08.07.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.

The article was submitted 08.07.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

¹ См. сайт художника: <https://petercusack2.bandcamp.com/> (дата обращения: 24.11.2024).

² Концепция auraldiversity описана Джоном Древером в следующих работах [10; 11].

³ Речь идет о проекте “The Standing Wave” («Стоячая волна»), который был показан на выставке «Дом впечатлений» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в 2016 году [14, с. 26].

⁴ См. сайт художницы: <https://www.charlottehug.com/en/works-process/detail/badlands-to-the-sky> (дата обращения: 24.11.2024).

⁵ См. страницу проекта: <https://duequi-tohear.it/project> (дата обращения: 24.11.2024).

⁷ Вертикальный монтаж в кино подразумевает, что аудио- и видеоряда, которые на пленке записываются как две параллельные друг другу полосы, могут не только дополнять друг друга, но и существовать автономно. Звук может опережать изображение или отставать от него, создавая дополнительные смысловые слои, эмоциональное напряжение или неожиданные ассоциации.

Список источников

1. Schafer R. Murray. The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world. New York: Knopf, 1977. 301 p.
2. Васильева Д. А., Лермонтов Д. А. Между звуком и шумом: особенности формирования городских саундскейпов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. 2022. № 3 (15). С. 270–284.
3. The Vancouver Soundscap. Booklet CD 1. URL: https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP_Doc/Booklets/Vanscape73CD.pdf (дата обращения: 24.11.2024).
4. Soundscapes of Canada. 10 one-hour radio programs based on the sounds of Canadian acoustic environment first presented on CBC-FM “Ideas”, October 21 to November 1, 1974 prepared by the World Soundscape Project, Sonic Research Studio, Department of Communication Studies, Simon Fraser University R. Murray Schafer, director and host with Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse (assistant director), Barry Truax, Adam Woog. URL: <https://www.sfu.ca/~truax/canada.html> (дата обращения: 24.11.2024).
5. Пирязева Е. Н. Звуковой ландшафт в проектной деятельности школьников в контексте электронного музыкального творчества // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9, № 2. С. 167–178.
6. Truax B. Acoustic Communication. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1984. 244 p. URL: https://monoskop.org/images/1/13/Truax_Barry_Acoustic_Communication.pdf (дата обращения: 08.05.2025).
7. Орлов-Давыдовский Г. А. Исследования звуковой культуры в 60–70-х гг. XX века: историко-культурологический анализ // Неофилология. 2023. Т. 9, № 34. С. 444–451.
8. Kits Beach Soundwalk (1989) for spoken voice and 2-channel audio by Hildegard Westerkamp. URL: <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/kitsbeach/> (дата обращения: 24.11.2024).
9. Teibel Irv. Mother Nature Goes Digital. URL: https://www.atariarchives.org/deli/mother_nature.php (дата обращения: 24.11.2024).
10. Drever J. L. ‘Primacy of the Ear’ — But Whose Ear?: The case for auraldiversity in sonic arts practice and discourse // Organised Sound. 2019. № 24 (1). P. 85–95
11. Drever J. L., Hugill A. Aural Diversity. General Introduction // Aural Diversity. 2022. № 1. pp. 1–12
12. Forcucci L. Mapping Dynamic Relations in Sound and Space Perception. 2015. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/228198974.pdf> (дата обращения: 24.11.2024).

13. Oliveros P. Deep listening. A composer’s sound practice. New York, 2005. URL: https://agosto-foundation.org/sites/default/files/upload/oliveros_pauline_deep_listening_a_composers_sound_practice_2005.pdf (дата обращения: 24.11.2024).
14. Дом впечатлений. Классика и современность медиаискусства: буклет выставки. М.: Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 2016. 30 с. URL: https://www.pushkinmuseum.art/media/pushkin21/dom_vpechatleniy/14671_booklet_ru.pdf (дата обращения: 24.11.2024).
15. Torres A. Due Qui / To Hear: the art of listening at the 60th Venice Art Biennale. URL: <https://art-frame.org/index.php/2024/05/10/due-qui-to-hear-the-art-of-listening-at-the-60th-venice-art-biennale/> (дата обращения: 24.11.2024).

Информация об авторах

Фадеева Т. Е. — доктор искусствоведения, доцент школы дизайна факультета креативных индустрий

Першеева А. Д. — кандидат искусствоведения, доцент школы дизайна факультета креативных индустрий

Вклад авторов

Фадеева Т. Е. — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), сбор данных, написание, структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Першеева А. Д. — участие в разработке концепции исследования, написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), сбор данных, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

References

1. Schafer, R. Murray (1977), *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Knopf, New York, USA.
2. Vasilyeva, D. A., and Lermontov, D. A. (2022), “Between Sound and Noise: Features of the Formation of Urban Soundscapes”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Sociologiya* [Bulletin of St. Petersburg University. Sociology], vol. 3 (15), pp. 270–284.
3. Soundscap (1973), “The Vancouver Soundscap. Booklet CD 1”, available at: https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP_Doc/Booklets/Vanscape73CD.pdf (accessed: 24 November 2024).
4. Soundscapes of Canada (1974), “Soundscapes of Canada. 10 one-hour radio programs based on the sounds of Canadian acoustic environment first presented on CBC-FM ‘Ideas’, October 21 to November 1, 1974 prepared by the World Soundscape Project, Sonic Research Studio, Department of Communication Studies, Simon Fraser University R. Murray Schafer, director and host with Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse (assistant director), Barry Truax, Adam Woog”, available at: <https://www.sfu.ca/~truax/canada.html> (accessed: 24 November 2024).
5. Piryazeva, E. N. (2021), “Soundscape in the Project Activities of Schoolchildren in the Context of Electronic Musical Creativity”, *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education], vol. 9, no. 2, pp. 167–178.
6. Monoskop (1984), “Truax B. Acoustic Communication.

- Norwood: Ablex Publishing Corporation”, available at: https://monoskop.org/images/1/13/Truax_Barry_Acoustic_Communication.pdf (accessed: 08 May 2024).
7. Orlov-Davydovsky, G. A. (2023), “Research on Sound Culture in the 1960s and 1970s: A Historical and Cultural Analysis”, *Neofilologiya* [Neofilologiya], vol. 9, no. 34, pp. 444–451.
 8. ildegardwesterkampkits (1989), “Beach Soundwalk for spoken voice and 2-channel audio by Hildegard Westerkamp”, available at: <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/kitsbeach/> (accessed: 24 November 2024).
 9. Atariarchives (2024), “Teibel Irv. Mother Nature Goes Digital”, available at: https://www.atariarchives.org/deli/mother_nature.php (дата обращения: 24.11.2024).
 10. Drever, J. L. (2019), “‘Primacy of the Ear’ — But Whose Ear?: The case for auraldiversity in sonic arts practice and discourse”, *Organised Sound*, vol.4 (1), pp. 85–95
 11. Drever, J. L., and Hugill, A. (2022), “Aural Diversity. General Introduction”, *Aural Diversity*, vol. 1, pp. 1–12
 12. Core (2015), “Forcucci L. Mapping Dynamic Relations in Sound and Space Perception”, available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/228198974.pdf>. (accessed: 24 November 2024).
 13. Agosto-foundation (2005), “Oliveros P. Deep listening. A composer’s sound practice”, available at: https://agosto-foundation.org/sites/default/files/upload/oliveros_pauline_deep_listening_a_composers_sound_practice_2005.pdf (accessed: 24 November 2024).
 14. Pushkinmuseum (2016), “The House of Impressions. Classics and Modernity of Media Art: Exhibition Booklet”, available at: https://www.pushkinmuseum.art/media/pushkin21/dom_vpechatleniy/14671_booklet_ru.pdf (accessed: 24 November 2024).
 15. Art-frame (2024), “Torres A. Due Qui / To Hear: the art of listening at the 60th Venice Art Biennale”, available at: <https://art-frame.org/index.php/2024/05/10/due-qui-to-hear-the-art-of-listening-at-the-60th-venice-art-biennale/> (accessed: 24 November 2024).

Information about the authors

Fadeeva T. E. — Doctor of Art History, Associate Professor of the School of Design at the Faculty of Creative Industries

Persheeva A. D. — Candidate of Art History, Associate Professor of the School of Design at the Faculty of Creative Industries

Contribution of the authors

Fadeeva T. E. — development of the research concept (formation of an idea, development of the key points of the concept), collecting data, writing, structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

Persheeva A. D. — participation in the development of the research concept, writing the text (drafting the manuscript, making comments on the intellectual content), collecting data, approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.