



УДК 7.05

DOI 10.25628/UNIIP.2023.58.3.013

ЖУРАВЛЕВА Н. И., МЕЛЬНИКОВА С. В., БУЛАТОВА А. В.

## Современное звучание конструктивизма: на материале звуковой инсталляции

**Журавлева  
Надежда  
Ивановна**

кандидат философских наук, доцент, Уральский гуманитарный институт, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:  
n.i.zhuravleva@urfu.ru



**Мельникова  
Светлана  
Витальевна**

кандидат философских наук, доцент, Уральский гуманитарный институт, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail: s.v.melnikova@urfu.ru



**Булатова  
Анастасия  
Васильевна**

кандидат философских наук, доцент, Уральский гуманитарный институт, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail: a.v.bulatova@urfu.ru

Цель статьи — выявить экспозиционную ценность интерактивной звуковой инсталляции, инспирирующей совместные практики и разнородные дискурсы горожан. Алгоритм инсталляции, создающий в реальном времени «звуковую материю», позволяет посетителю стать соавтором, а мультисенсорность — активировать разные режимы чувствования. Объектом исследования стала работа голландского медиа-художника А. Кюне, созданная на основе звуков памятников конструктивизма. Работая с реальными звуками, произведение оживляет ветшающие здания, давая им возможность «высказаться» и привлечь внимание различных городских сообществ. Авторы использовали метод включенного наблюдения, позволивший свидетельствовать от лица зрителей, экскурсоводов, координаторов сообществ.

**Ключевые слова:** актуализация архитектурных объектов, звук, интерактивная звуковая инсталляция, конструктивизм, коммуникация, мультисенсорность, саунд-арт.

*Zhuravleva N. I., Melnikova S. V., Bulatova A. V.  
Modern sounding of constructivism: based on sound installation*

*The purpose of the article is clear recognizing the expositional value of an interactive sound installation, which inspires combined practices and heterogeneous discourses of citizens. The installation algorithm creates «sound matter» in real time, it allows the visitor to become a co-author, also installation activates different modes of feeling. Our object is the work of art by Andreas K hne, which created from sounding of buildings, memorials of constructivism. Using the real sounds, the work brings decaying buildings to life, giving them the opportunity to «speak out» and attract the attention of various urban communities. The authors used the participant observation method, which allowed them to testify on behalf of spectators, guides, and community coordinators.*

*Keywords: actualization of architectural objects, sound, interactive sound installation, constructivism, communication, multisensory, sound art.*

### Введение

Привлечение внимания к наследию конструктивизма в Екатеринбурге — вопрос выживания этого наследия в условиях активности девелоперов, отправляющих под снос то один, то другой памятник. Работа городских исследователей, сообществ, создающихся вокруг отдельных памятников (Белая башня, Городок чекистов и т. д.), позволяет сделать видимой проблему утраты важных для города объектов. Использование пространств конструктивистских построек для проведения выставок (гостиница «Исеть» в 2015 г. стала местом проведения Индустриальной биеннале (УИБСИ-III), креативный кластер Л-52 — постоянная выставочная площадка) делает их центрами сбора горожан. Некоторые выставки работают с конструктивистским наследием как с материалом.

Предметом нашего анализа стали особенности экспонирования инсталляции «Сеть —

Взаимосвязь — Сплетения» голландского аудиохудожника Андреаса Кюне, работающего с электроакустической музыкой. Произведение было представлено публике в феврале 2022 г. в креативном кластере Екатеринбургa Л-52, расположенном в конструктивистском здании. Уральский конструктивизм — это и концептуальная основа инсталляции, и локус ее размещения, и материал, из которого она создана. Этот технически сложный звучащий арт-объект, созданный при помощи команды специалистов и волонтеров, относится к интерактивным звуковым инсталляциям и обладает всеми характерными для этого вида искусства особенностями. «Интерактивная звуковая инсталляция — синтетический вид искусства, предполагающий коммуникацию арт-объекта с воспринимающим его человеком сразу по нескольким «каналам», и обратную связь — воздействие посетителя на объект» [16, 143].

Наша цель — рассмотреть взаимодействие арт-объекта и экспозиционного пространства, реализующееся в процессе коммуникации со зрителем. Для ее достижения мы опираемся на исследования в сфере организации выставок современного искусства, представляющие теоретическое обобщение практического опыта кураторов, галеристов, искусствоведов, рассматривающих художественную экспозицию как системное единство пространства — экспоната — человека [11] или, в иных категориях, контекста — контента — коммуникации. Выбор в качестве экспозиционного пространства не галереи, а обветшавших и прекративших свои многолетние функции помещений, отражает распространяющуюся практику, позволяющую привлечь внимание к имеющим исторический статус объектам. Проблема коммеморации и музеефикации «памятных мест», превращения пространства в экспонат, в том числе посредством выставочных объектов и организованных вокруг них коммуникативных практик, отражена в работах, посвященных музейной деятельности, но среди них не так много авторов, обращающихся к проблеме советского наследия. Уральский конструктивизм и, в частности, конструктивистские городки стали объектом исследования Л. Н. Смирнова, Л. И. Токмениновой, Л. Ю. Салмина, П. Ивановой, Н. Е. Сучкова, Л. П. Пискуновой, Л. Э. Старостовой, И. В. Янкова и др.

Экспонируемый объект требует обращения к проблематике саунд-стадиз, объединяющей две, значимые для понимания его специфики, области — непосредственно саунд-арт [19], разновидностью которого является звуковая инсталляция, и получившие актуальность исследования звуковой среды города, позволяющие выйти за рамки визуального восприятия пространства [8]. Это позволяет описывать и анализировать характеристики интерактивной звуковой инсталляции, ставшей объектом нашего научного интереса.

Для исследования коммуникации с экспозицией авторы использовали метод включенного наблюдения, позволивший быть зрителями, экскурсоводами, координаторами сообщений и наблюдателями.

### **Особенности звуковых инсталляций**

Звуковая интерактивная инсталляция — вид саунд-арта. Термин «саунд-арт», появившийся в 1980-х гг., получил распространение в 1990-х

и зафиксировал новую ситуацию, сложившуюся в актуальном искусстве. «В общем смысле “саунд-арт” регистрирует тот факт, что “музыка” более не равнообъемна полю звукового искусства, что существуют художественные практики, в которых звук первостепенен — например, полевые записи, саунд-инсталляции и звуковые прогулки (*soundwalks*), — и эти практики растягивают конвенции музыки или выпадают из конвенций музыкального исполнения и музыкальной записи», — поясняет произошедшую за последние несколько десятилетий трансформацию отношения к художественным возможностям звука Кристоф Кокс [6, 17]. Такое «смещение от музыки к звуку» получило свое воплощение не только в искусстве, но и в научном, и не только гуманитарном, знании, что отразилось в появлении саунд-стадиз — междисциплинарном направлении, изучающем феномен звука во всей полноте его характеристик. И если саунд-арт может служить концептуальным инструментом, вскрывающим общие места в разнообразных и разнородных художественных практиках [6], то саунд-стадиз, не предлагающие универсальной методологии для исследования звука, позволяют увидеть ускользающие от традиционного музыковедения проблемные области [13; 20].

Темы саунд-стадиз с трудом поддаются каталогизации, но демонстрируют весь спектр постмодернистского смещения: от музыкальной гармонии к немusicalным техническим и органическим звукам, шуму и тишине, от времени к пространству, от духа к телу, от вдохновения к алгоритму, от композитора к слушателю, от чувства к перцепции. Таким образом, в поле внимания исследователей оказываются психоакустика, мультимедийные, аудиовизуальные практики, проблемы звукозаписи и звуковых носителей, процесс и способы слушания. «Множество недавних исследований звука посвящены попыткам проследить культурные, исторические и институциональные истоки различных форм слушания. Они показывают, каким образом подобию, морфологические и аналогические, институционализируются, развиваются, поддерживаются и передаются» [5, 28].

Вместе с тем саунд-стадиз оставляет место для осмысления эстетических проблем звукового искусства — соотношения визуального и акустического, звука и пространства, творческого и технического (электронного, цифрового) компо-

нентов в реализации художественного проекта.

Несмотря на то, что звучащие арт-объекты совсем не редкость на выставочных площадках России, развернутого, концептуального анализа звуковых инсталляций на русском языке почти нет. Отдельные произведения становятся объектами исследования, но чаще всего остаются поводом для размышления о художественном высказывании автора.

Синтез искусствоведческой и прикладной, «музыкально-компьютерной» методологии демонстрируют наиболее репрезентативные в этой сфере исследования Н. Ю. Хруста, профессионального композитора, саунд-дизайнера и искусствоведа [16]. Ключом к пониманию специфики звуковой инсталляции он считает метод алеаторики, сформировавшийся в рамках авангардной музыки XX в. Этот композиционный принцип предполагает:

- варибельность, импровизационность, непредсказуемость;
- «полный или частичный отказ композитора от жесткого контроля над музыкальным текстом либо даже устранение самой категории композитора-автора в традиционном смысле» [15, 5];
- превращение исполнителя в соавтора.

Алеаторика находит свое выражение в «случайностной алгоритмической ситуации», характеризующей, по мнению Хруста, природу интерактивной звуковой инсталляции. Проведенный им анализ структуры звуковой инсталляции позволяет выделить несколько обязательных элементов в ее устройстве:

- звуковой материал — исходный звук, источник звука, звуковой файл;
- интерфейс — материальный, физический элемент, устройство, позволяющие посетителю взаимодействовать с объектом, — датчики, сенсоры, фотоэлементы, резонаторы и т. п.;
- алгоритм, синтезирующий звуковой материал, генерирующий изменения исходных параметров в ответ на поступивший интерактивный сигнал;
- триггер — активирующее внешнее воздействие, «оживляющее» арт-объект.

Специфика звуковой интерактивной инсталляции, таким образом, объясняется наличием двух противоположных условий — случайного и интерактивного, самопорождения и управляемости. Их сочетание — эстетический и технологический



Иллюстрация 1. Звучащий объект (стойка для выбивания ковров). Дизайнер А. Кюне. Фото: С. В. Мельникова. 2022 г.



Иллюстрация 2. Посетители контактируют со звучащим объектом. Фото: С. В. Мельникова. 2022 г.

принцип, определяющий задачу саунд-дизайнера [17].

Натали Ротенберг, исследуя роль арт-объектов в урбанистическом дизайне, обращает внимание на звуковые инсталляции, представленные в общественном пространстве Иерусалима. Анализируя роль звучащих объектов в городской среде, она приходит к выводу, что «звуковые инсталляции меняют характер коммуникации с пространством и внутри него, создавая территории для активного взаимодействия и креативности городских жителей» [12, 168].

Рассматривая коммуникативные возможности звуковых скульптур и инсталляции, В. Кейлин полагает, что посредством искусства происходит оживление «не-места», утерявшего в силу различных причин свое значение для социума [4]. «Саунд-арт в общественном пространстве выполняет восстановительную функцию по отношению к самому общественному пространству, способствуя взаимодействию прохожих с пространством и друг с другом» [18, 25].

### Описание инсталляции

Инсталляция А. Кюне «Взаимосвязь/Сеть/Сплетения» — это своего рода звуковая презентация пространства. Голос конструктивизма, звучащий в аутентичном пространстве, рожден не как метафора или символическое выражение стиля, электроакустическая композиция, срежиссированная А. Кюне, не повествует об архитектуре советского авангарда, но делает ее слышимой [13]. Метод, с помощью которого она создана, — универсальный и может быть применен абсолютно к любым объектам. Это объясняет отсутствие явных исторических, а тем более политических коннотаций. Музыка конструктивизма абсолютно современна — она рождается здесь и сейчас из звуков сегодняшних исторических зданий, она актуальна по форме и способу создания.

Импровизация и взаимодействие — творческие принципы А. Кюне. «Он увидел в конструктивизме потенциал, который можно воплотить в новые творческие формы сегодня. Его инсталляция — это способ сфокусировать внимание на нас с вами, смотрящих и взаимодействующих с историей сейчас. Взаимодействуя с инсталляцией Андреаса, зрители смогут создавать свою звуковую архитектуру, изменять, пересобирать ее, услышать и стать соавторами аудиопортрета конструктивистских зданий Урала», — поясняет куратор выставки Арсений Кибенко.

Метод, с помощью которого работает художник, — полевая импровизация. «Объективные нарративы» — это реальные звуки, издаваемые объектами, записанные с помощью диктофонов. Материал, использованный А. Кюне в этой инсталляции, составляют собранные группой волонтеров звуки одиннадцати конструктивистских зданий Екатеринбургa, среди них Городок чекистов, Городок Госпромурала, Дом печати, стадион «Динамо», Главпочтамт, Белая башня, и одного, расположенного в поселке Сокол (санаторий НКВД, Сунгуль). Они делятся на две группы: аутентичные (звуки, которые волонтеры получали, воздействуя на объекты инфраструктуры домов) и реальные (те звуки, которые и сегодня можно услышать, находясь в пределах данного пространства). Это может быть камень, брошенный в трубу, уходящую под землю, шум франкировальной машины или скрип паркета. Все записи доступны посетителям инсталляции, их банк размещен на сайте «Территория Авангарда» [3].

Визуальная часть инсталляции представляет собой металлический каркас, похожий на турник, приспособленный для выбивания ковров, высота которого около двух метров (Иллюстрация 1). На перекладине конструкции висит «коврик» из эпоксидной смолы. Верхняя перекладина имеет четыре отверстия с встроенными датчиками и лазерными сенсорами, которые фиксируют движение рук посетителя, «выбивающего коврик». Перед перекладиной есть «дорожка» из трех металлических пластин, взаимодействие с которыми (шагание, топание) также фиксируется датчиками, передающими информацию компьютеру, скрытому от глаз гостей. «Почему я выбрал именно выбивалку для ковров? Меня очень вдохновила русская традиция немного выбивания ковра — это как некое обновление и очищение, но вместе с тем, когда люди выходят выбивать ковры — они встречаются и как бы объединяются друг с другом. И это очень созвучно с конструктивизмом и конструктивистскими зданиями», — объясняет А. Кюне [2]. Этот образ, пожалуй, единственное, что связано с визуальными характеристиками конструктивизма, но отсылает к практике, репрезентирующей в большей степени не быт конструктивистских кварталов, а «русскую традицию», объединившуюся в восприятии голландского художника с советской. Но в ней тоже есть звук, рождающийся от взаимодействия с предметом.

Алгоритм инсталляции предполагает, что пока зрители не начнут взаимодействовать с инсталляцией, она сама генерирует случайные наложения звуков исходных параметров, создавая музыку конструктивизма в реальном времени.

Бесконтактные жесты — движения рук и давление ногами на пластины, смонтированные на полу, становятся интерактивным сигналом, триггером, оживляющим арт-объект (Иллюстрация 2). В экспликации к объекту находим следующее: «У посетителя есть возможность выйти на “игровую площадку” и вторгнуться в звуковую архитектуру этих зданий. Если вы бездействуете, сама конструкция порождает случайные наложения звуков. Наступая на пластины и стоя перед висющим объектом, вы активируете “режим игрока” движениями тела и жестами. Это позволяет воспроизводить звуки, определять их тон, продолжительность и управлять обработкой эффектов». А вот так он был представлен в анонсе: «“Взаимосвязь/Сеть/Сплетения” — интерактивный объект, оснащен-

ный сенсорами, реагирующими на бесконтактные жесты, движения рук зрителей, прикосновения к педалям конструкции. В ответ на каждое действие будут звучать электроакустические музыкальные композиции, причем каждый раз они будут звучать немного по-новому» [14].

Помимо «выбивалки», визуальная часть инсталляции включает в себя планшеты, на которых представлены здания, где был «взят» звук, указаны года постройки и архитекторы. Кроме исторической справки планшеты содержат рекомендации по движению рук посетителя, позволяющие вызвать соответствующую этому архитектурному объекту часть музыкальной композиции, территории авангарда и получить доступ к звуковой базе, собранной по каждому дому. «Зритель-слушатель должен четко понимать, как его действия влияют на инсталляцию, улавливать соответствие между воздействием и результатом. Иначе для него не будет никакого взаимодействия, т. е. никакой интерактивности», — напоминает Ю. Хруст [16, 148]. На планшетах есть QR-код, пройдя по которому, можно оказаться на сайте.

Особого внимания требует экспозиционное пространство, задающее контекст восприятия экспоната (Иллюстрация 3). Инсталляция первоначально размещалась в фойе здания, входящего в комплекс из восьми домов, известный как «Дом-коммуна Гостижпромурала», построенный в 1930 г. в стиле конструктивизм по проекту архитекторов Г. П. Валёноква и А. В. Короткова. Это произошло не случайно — «дом-коммуна» был одним из звуковых источников инсталляции, однако она не создавалась специально для этого места и впоследствии переехала в здание бывшего санатория НКВД в поселке Сокол. Открытие креативного кластера Л-52 на месте бывшей поликлиники позволило инсталляции А. Кюне стать первым экспонатом нового арт-пространства. Признанное историко-архитектурным наследием, но ветшающее, здание приобрело новые функции. Став экспозиционным пространством для звучащего объекта, рождающего музыку конструктивизма, оно выступило в роли не только контекста, но и элемента инсталляции.

Раскрывая коммуникативные свойства музейной экспозиции, голландский музеолог П. ван Менш пишет: «Экспозиция вырастает из взаимодействия “идеи” (концептуальной идентичности) и “материала”. В данном случае под “материалом” понимается экспозиционный “hardware” и “software”. Термин “software” отсылает к первичному (обычно называемому “музейными предметами”) и вторичному (изображениям, надписям и аудиозаписям) музейному материалу (Cameron 1968; Tsuruta 1984). Термин “hardware” означает само пространство, в котором выстраивается экспозиция, и такие вспомогательные структуры, как панели или витрины» [1, 254]. И хотя в этом случае речь идет о музее, убеждение, что «экзистенциальный базис» экспозиции формируется не только самим экспонируемым объектом, но и всем его окружением, и, в том числе, физическим контекстом, включающим архитектуру и «чувство» здания, может быть распространено и на выставочное арт-пространство. Концептуальное единство экспозиции в Л-52 определено конструктивизмом, и в силу этого сам интерьер здания работал как арт-объект, требующий созерцания и вслушивания. Звук входил в пространство, пространство становилось услышанным.

Что может делать в этом пространстве посетитель? Коммуникативная и мультисенсорная природа интерактивной звуковой инсталляции позволяет выстраивать разные сценарии творческого взаимодействия с аудиторией. Здесь можно играть, дирижировать — «игра с композицией делает вас дирижером индустриального



Иллюстрация 3. Фойе креативного кластера Л-52 в Екатеринбурге. Фото: С. В. Мельникова. 2022 г.

оркестра», — говорится в экспликации к объекту, рассматривая, говорить и, прежде всего, слушать.

Подходя к дому и попадая в фойе, посетитель выставки уже погружается в атмосферу конструктивистской архитектуры, наполненную звуками, объемами, запахами, светом и тенью. Рассматривая планшеты, он получает информацию о других конструктивистских пространствах Екатеринбурга и Урала (Сокол). Подходя к «выбивалке для ковров», он может вообразить себя в советском дворике, оснащенном такими вот турниками, стойками для сушки белья, столиками для домино и бесед и прочими вещами, которые может подсказать ему память, воображение или сопровождающий экскурсовод. Далее он может вообразить себе звуковую картину этого времени и даже потренироваться в угадывании звуков. На сайте «Территория авангарда» размещено около 200 звуковых дорожек, собранных волонтерами, посетители могут поиграть, включая друг другу дорожки и пытаясь на слух догадаться, что это звук капающей воды, шуршание бетона, стук форточки, бьющейся об окно, скрип паркета, стук по чугунной батарее, гул полного резервуара. Обычно, услышав звук, мы пытаемся определить, откуда он; звук без источника, записанный звук, интригует, он влияет на нас, требуя идентификации. Отделенный от тела голос звучит иррационально, отделенный от вещи, ее голос озвучивает наши воспоминания. Молчащие стены — свидетельство небытия, отсутствия. Живой дом всегда полон звуков. Посетитель взаимодействует с инсталляцией, движениями рук вызывая «высказывания» домов. «Выбивалка» — объект, работающий с визуальной памятью. Звучащая композиция, которую посетитель вызывает по своему желанию, работает с его слуховой памятью.

Вовлечение в обсуждение услышанного побуждает к рефлексии над кажущейся очевидностью чувственного и открывает иные «техники слушания». «Смысл в том, что все эти сходства формируются в контексте аудиальной культуры (и рекурсивно конституируют ее). Они связаны вместе в некую ткань или сеть практик, в которых участвуют сообщества слушателей, когда слышат некоторые черты акустического мира, делятся ими в процессе коммуникации, а затем передают их в процессе обучения», — пишет Б. Кейн, настаивающий на приоритете культуры слушания в целостной философии звука [5, 28].

Подключение к разным режимам слушания, имеющим не только эстетический, но и когнитивный характер — распознавание звука, артикуляция его пространственных параметров, поиск акустических аналогий и вычленение последовательности семплов в звуковой

траектории, — все это стало совместной практикой, расширяющей исходный индивидуальный опыт. Звук, отсылающий к ушедшему времени, организует вокруг себя различные нарративы — воспоминания жителей «дома-коммуны» и документы, позволяющие реконструировать историю свердловского конструктивизма, впечатления волонтеров, записывавших звуковой материал, и ассоциации, возникающие у посетителей. Это, помимо вслушивания, становится еще одним способом освоения «звукового Другого». Это способ художественного осмысления, «требующий скорее не утонченности зрения или слуха, а способности увидеть смысл в этом опыте и сделать его предметом повествования; он не столько опирается на модернистское “чистое чувство”, позволяющее оценить мастерство и технику, сколько приглашает к такой оценке, при которой интеллект, знания и воображение призваны установить связь между видимым или слышимым и остальным социальным миром. Именно такой способ художественного осмысления мы наблюдаем в концептуальном искусстве в целом» [7].

Взаимодействие с инсталляцией дополняется взаимодействием с внутренним пространством здания. АНКО «Белая трость» во главе с Олегом Колпашиковым инициировала несколько экскурсий для слабовидящих, а также перформансы «Оживление» (гибридные экскурсии, где в роли экскурсоводов были незрячие, а экскурсантами — зрячие с завязанными глазами), превращающие пространство с его объемами и расстояниями из видимого в аудиотактильное.

Возможность коммуникации как с арт-объектом, так и между посетителями — важный экспозиционный ресурс произведения. Работа инсталляции привлекла в Л-52 не только любителей современной музыки. Композиция А. Кюне — художественное высказывание, обращенное к судьбе конструктивистских домов, истории конструктивизма на Урале и истории Свердловска. Инсталляция на три месяца стала местом общения различных городских сообществ: историков, архитекторов, искусствоведов, социологов, исследователей городов, краеведов, музейщиков, студентов. В пространстве инсталляции в качестве экскурсоводов-медиаторов работали философы, культурологи, эстетики, историки, искусствоведы, всякий раз вызывая разнообразный отклик аудитории. «Конструктивистские городки, оказавшись в фокусе публичного внимания, приобретают общественное значение, они выходят из тени событий и объектов общего, недифференцированного советского прошлого и становятся самостоятельными и самоценными явлениями» [10, 92].

### Заключение

Экспозиционная ценность произведения усиливается пространственной локализацией, выступающей в качестве контекста и даже элемента инсталляции. В помещении, которое было источником материала для художника, готовое произведение звучит убедительней, кроме того, оно собирает горожан, становясь триггером воспоминаний. Произведение возвращает месту его коммуникативные свойства, а место дает произведению материальную опору. Архитектура конструктивизма, явленная непосредственно как здание и опосредованно как созданный художником звуковой образ, оказывается источником нового эстетического и когнитивного опыта благодаря разнообразию сценариев творческого взаимодействия с аудиторией, предлагаемых в процессе экспонирования. Это позволяет горожанам оценить важность постройки как памятника, органичность ее живому телу города, необходимость сохранности такого рода пространств.

### Список использованной литературы

- [1] Ван Менш П. Коммуникация: язык экспозиции // Вопросы музеологии. — 2014. — №1 (9). — С. 254–272.
- [2] Дома-расчески зазвучали голосом авангарда. На Ленина, 52 заработал новый креативный кластер // JustMedia 04.02.2022. — URL: <https://www.justmedia.ru/analitika/culture/domarascheski-zazvuchaligolosom-avangarda-na-lenina-52-zarabotal-novyuy-kreativnyuy-klaster> (дата обращения: 28.07.2023).
- [3] Звуковая инсталляция А. Кюне Взаимосвязь / Сеть / Сплетения: звуковой архив. — URL: <https://avantgarde-territory.com/interplay-meshentanglements-2/> (дата обращения: 10.04.2023).
- [4] Кейлин В. Звуковая скульптура в публичном пространстве: speaker sculptures Бенуа Мобри // Городские исследования и практики. — 2017. — Т. 2, №4 (9). — С. 51–58.
- [5] Кейн Б. Саунд-стадиз в обход аудиальной культуры: критика онтологического поворота // Городские исследования и практики. — 2017. — №4 (9). — С. 20–38.
- [6] Кокс К. Звуковой поток. Звук, искусство, метафизика. — М.: Новое лит. обозрение, 2022. — 304 с.
- [7] Компациарис П. Колонизация чуждого звука: концептуальная эстетика и покорение звукового Другого // НЛО. — 2017. — №6. — URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/148\\_nlo\\_6\\_2017/article/19349/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19349/) (дата обращения: 10.04.2022).
- [8] Логотов А. В. Звуковые практики и материальность городского пространства // Городские исследования и практики. — 2017. — №4. — С. 39–50.
- [9] Музей истории Екатеринбурга приглашает насладиться «музыкой» конструктивизма // Портал Новости Урала. 04.02.22. — URL: <http://ural-news.net/culture/2022/02/04/299428.html> (дата обращения: 10.04.2022).
- [10] Пискунова Л. П., Старостова Л. Э., Янков И. В. Ре-контекстуализация архитектурного наследия советского авангарда: выставочный проект «Городки Свердловска: от архитектурного проекта к социальному опыту» // Вестн. Перм. ун-та. — 2017. — №2 (37). — С. 85–98.
- [11] Порчайкина Н. В. Выставка современного искусства как система: пространство — экспонат — человек: автореф. дис. ... канд. иск. — Барнаул, 2013. — 26 с.
- [12] Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. — 2018. — №12 (98), ч. 1. — С. 169–173.
- [13] Рясов А. Едва слышный гул. Введение в философию звука. — М.: Новое лит. обозрение, 2021. — 184 с.
- [14] Территория авангарда: офиц. сайт. — URL: <https://avantgarde-territory.com/> (дата обращения: 10.04.2022).
- [15] Холопов Ю. Алеаторика. Лексикон неоклассики // Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. — М.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. — С. 5.
- [16] Хруст Н. Ю. Реальная алеаторика в интерактивной звуковой инсталляции // Вестн. Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — №4 (57). — С. 142–164.
- [17] Хруст Н. Ю. Саунддизайн в современном выставочном пространстве // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. — 2018. — №3 (83). — С. 123–134.
- [18] Keylin V. Sound art as participatory practice and institutional critique: reassessing the origins // Практики и интерпретации: журнал филологических,

образовательных и культурных исследований. — 2017. — Т. 2, № 4. — С. 19–30.

- [19] Licht A. Sound Art: Beyond Music, between Categories. — New York: Rizzoli, 2007. — 304 p.
- [20] Voegelin S. Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art. — London; New-York: Continuum, 2010. — 256 p.

## References

- [1] Van Mensh P. Kommunikaciya: yazyk ekspozicii // Voprosy muzeologii. — 2014. — № 1 (9). — С. 254–272.
- [2] Doma-rascheski zazvuchali golosom avangarda. Na Lenina, 52 zarabotal novyj kreativnyj klaster // JustMedia 04.02.2022. — URL: <https://www.justmedia.ru/analitika/culture/domarascheski-zazvuchali-golosom-avangarda-na-lenina-52-zarabotal-novyy-kreativnyy-klaster> (data obrashcheniya: 28.07.2023).
- [3] Zvukovaya installyaciya A. Kyune Vzaimosvyaz' / Cet' / Cpleteniya: zvukovoj arhiv. — URL: <https://avantgarde-territory.com/interplay-mesh-entanglements-2/> (data obrashcheniya: 10.04.2023).
- [4] Kejlin V. Zvukovaya skul'ptura v publichnom prostranstve: speaker sculptures Benua Mobri // Gorodskie issledovaniya i praktiki. — 2017. — Т. 2, № 4 (9). — С. 51–58.
- [5] Kejn B. Saund-stadiz v obhod audial'noj kul'tury: kritika ontologicheskogo povorota // Gorodskie issledovaniya i praktiki. — 2017. — № 4 (9). — С. 20–38.
- [6] Koks K. Zvukovoj potok. Zvuk, iskusstvo, metafizika. — M.: Novoe lit. obozrenie, 2022. — 304 s.
- [7] Kompaciariis P. Kolonizaciya chuzhdogo zvuka: konceptual'naya estetika i pokorenie zvukovogo Drugogo // NLO. — 2017. — № 6. — URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/148\\_nlo\\_6\\_2017/article/19349/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19349/) (data obrashcheniya: 10.04.2022).
- [8] Logutov A.V. Zvukovye praktiki i material'nost' gorodskogo prostranstva // Gorodskie issledovaniya i praktiki. — 2017. — № 4. — С. 39–50.
- [9] Muzej istorii Ekaterinburga priglashaet nasladit'sya «muzykoj» konstruktivizma // Portal Novosti Urala. 04.02.22. — URL: <http://ural-news.net/culture/2022/02/04/299428.html> (data obrashcheniya: 10.04.2022).
- [10] Piskunova L.P., Starostova L.E., Yankov I.V. Rekontekstualizaciya arhitekturnogo naslediya sovet'skogo avangarda: vystavochnyj proekt «Gorodki Sverdlovskaja: ot arhitekturnogo proekta k social'nomu opytu» // Vestn. Perm. un-ta. — 2017. — № 2 (37). — С. 85–98.
- [11] Porchajkina N.V. Vystavka sovremenno go iskusstva kak sistema: prostranstvo — ekspozit — chelovek: avtoref. dis. ... kand. isk. — Barnaul, 2013. — 26 s.
- [12] Rotenberg N. Muzyka publichnyh prostranstv: zvuchashchie art-ob'ekty v urbanisticheskom dizajne // Manuskript. — 2018. — № 12 (98), ch. 1. — С. 169–173.
- [13] Ryasov A. Edva slyshnyj gul. Vvedenie v filosofiyu zvuka. — M.: Novoe lit. obozrenie, 2021. — 184 s.
- [14] Territoriya avangarda: ofic. sajt. — URL: <https://avantgarde-territory.com/> (data obrashcheniya: 10.04.2022).
- [15] Holopov Yu. Aleatorika. Leksikon nonklassiki // Hudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka / pod red. V.V. Bychkova. — M.: Centr gumanitarnykh iniciativ, 2021. — С. 5.
- [16] Hrust N.Yu. Real'naya aleatorika v interaktivnoj zvukovoj installyacii // Vestn. Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj. — 2018. — № 4 (57). — С. 142–164.

[17] Hrust N.Yu. Saunddizajn v sovremennom vystavochnom prostranstve // Vestn. Mosk. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. — 2018. — № 3 (83). — С. 123–134.

[18] Keylin V. Sound art as participatory practice and institutional critique: reassessing the origins // Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nyh i kul'turnykh issledovanij. — 2017. — Т. 2, № 4. — С. 19–30.

[19] Licht A. Sound Art: Beyond Music, between Categories. — New York: Rizzoli, 2007. — 304 p.

[20] Voegelin S. Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art. — London; New-York: Continuum, 2010. — 256 p.

Статья поступила в редакцию 18.08.2023.

Опубликована 30.09.2023.

## Zhuravleva Nadezda I.

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Ural Institute of Humanities, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation  
e-mail: [n.i.zhuravleva@urfu.ru](mailto:n.i.zhuravleva@urfu.ru)  
ORCID ID: 0000-0003-4217-567X

## Melnikova Svetlana V.

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Ural Institute of Humanities, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation  
e-mail: [s.v.melnikova@urfu.ru](mailto:s.v.melnikova@urfu.ru)  
ORCID ID: 0000-0003-0556-0747

## Bulatova Anastasiya V.

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Ural Institute of Humanities, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation  
e-mail: [a.v.bulatova@urfu.ru](mailto:a.v.bulatova@urfu.ru)  
ORCID ID: 0000-0001-7255-6583