

Сергей Ташкенов

Хронотопы звука:

РАДИОСПЕКТАКЛЬ В МУЛЬТИПЕРСПЕКТИВЕ

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_320

Schenker I. Auditives Erzählen. Dem Leben lauschen: Hörspielserien aus transnationaler und transmedialer Perspektive.

Bielefeld: transcript, 2022. — 250 S.

В гуманитарных науках немецкоязычного региона радиоспектакли стали предметом изучения еще в начале 1960-х гг. Одни исследователи (как, например, Хайнц Швицке) рассматривали их преимущественно в качестве литературного жанра на стыке эпоса, лирики и драмы с преобладанием устного слова, игнорируя чувственную сторону звука, другие (как Фридрих Книлли) смещали фокус на акустическую атмосферу, создаваемую шумами и звуками, и не обращали внимания на их семантику. К концу 1980-х гг. эти исследования, казалось, исчерпали себя, однако в начале 2000-х возобновились в связи с растущей популярностью аудиокниг, сравнение которых с жанром радиопьесы напрашивается само собой.



Книга Ины Шенкер «Аудитивное повествование. Прислушиваясь к жизни: драматические радиосериалы с транснациональной и трансмедиальной точки зрения», с одной стороны, вписывается в актуальную волну исследований в рамках sound studies и voice studies, а с другой — остается литературоведческой работой. В то же время эта работа принадлежит к новому — самокритическому постколониальному — течению транснационального литературоведения: автор ставит вопросы о жанровой и формальной специфике радиопьес за пределами Европы. Использование транснационального подхода является для Шенкер принципиальным, поскольку он «концептуализирует пересечение границ в глобализированном мире» и

позволяет уйти от популярных аналитических моделей глобальной истории (на манер моделей Нила Фергюсона), возвращающих старые колониалистские структуры власти, и открыть «мультиперспективный, мультилогический способ изучения культурных, политических и социальных медиатекстов» (с. 17). Таким образом, исследовательница, понимая транснационализм как «движение против конструктов», а нацию (и следовательно, государственные границы) — как «сконструированную работу/поделку власти, создающей собственные законы» (с. 18), политкорректно помещает свой труд в пространство между глобально- и национально-историческим подходами.

Неоднократно подчеркивая критический по отношению к немецкому «постколониальному» литературоведению характер своего исследования, Шенкер конкретизирует две магистральные линии анализа: она стремится «рассмотреть местные уровни производства, рецепции и изображения в их глобальных и, следовательно, пост- и неоколониалистских переплетениях» и при этом избежать «очередной стигматизации культуры радиоспектаклей как “большого Другого”, так как в про-

тивном случае не избежать очередной виктимизации Глобального Юга» (с. 20). Приставка *транс*- здесь как нельзя кстати, поскольку позволяет при выборе текстов не только поколебать «заточенность» немецкого литературоведения под западное медиапроизводство и таким образом «усомниться в европоцентричной сфокусированности “на самих себе”» (с. 21), но и вскрыть «(вос)производство расистских и экзотизирующих механизмов репрезентации» (с. 20). Транснациональные процессы, участниками которых и выступают радиопостановки, рассматриваются на четырех уровнях: экономическом (финансирование со стороны мультинациональных производителей), созидательном (межнациональное сотрудничество при производстве), рецептивном (учитывающем специфику культурного горизонта потребителя) и эстетическом (преодолевающим национальные границы на содержательном и формальном уровнях радиопостановок).

Само немецкое слово *Hörspiel* (радиоспектакль) в сравнении с его аналогами на других языках провоцирует вопросы о медиаспецифических коннотациях и жанровых границах (ведь транснациональный подход требует найти общий для всех вариантов знаменатель). Шенкер отмечает, что в большинстве германских (кроме английского и исландского) и славянских (за исключением русского) языков это понятие обходится без упоминания радио — в отличие от соответствующих обозначений в романских языках. Она делает вывод, что во влиятельных колониальных языках аналоги слова *Hörspiel* используются в контексте радиовещания, а больше всего вариаций обнаруживают более развитые «слуховые культуры», например английская, где встречаются такие понятия, как радиодрама и радиопьеса, аудиодрама и аудиопьеса. При этом немецкое *Hörspiel*, хотя и используется с самого начала и до сих пор преимущественно в области радиовещания, оказывается более универсальным и буквально означает: ‘слуховая пьеса’, ‘спектакль для прослушивания’, ‘игра для слуха’, ‘игра на слух’¹.

Рождение радиоспектаклей датируется в немецкоязычном регионе 24 октября 1924 г. (дата трансляции «Магии на станции» Ганса Флеша). Вместе с увеличением дальности радиовещания стремительно росло и национальное «акустическое сообщество» Германии (с. 49), и уже к 1960-м гг. сложилась национальная аудитивная медиакультура. Именно в Германии жанр радиопостановок оказался особенно успешным и остается частью немецкой культуры до сих пор. В этом смысле показателен существующий с 1980-х гг. поджанр детских и молодежных радиопьес. Так, самый известный немецкий радиоспектакль, «Три вопросительных знака» («Die Drei ???»), будучи изначально «трансмедиально переработанным импортом из других языковых регионов» (с. 52), лишь в Германии до сих пор остается важной частью аудитивной медиакультуры и продается миллионными тиражами.

В постколониальном контексте аудиокультура нацелена на то, чтобы «передать знания, информировать о конкретных фактах и улучшать жизненную ситуацию» (с. 67), притом что знание здесь является «не самоцелью, а коммуникацией и социальной практикой» (с. 42) и не только зависит от текущего момента, но и направлено на формирование будущего. «Мыльные радиопьесы» (radio soap operas) тесно связываются в книге с колониальной историей, так как они играли большую роль в контексте так называемой помощи развивающимся странам. В таком разрезе постколониального проекта главным принципом радиопостановок Шенкер называет эдьютейнмент: сочетая в себе развлечение и обучение, он нацелен на пере-

1 Попутно Шенкер делает любопытное замечание, что сами радиопостановки обычно не переводятся на другие языки, а в редких исключениях из этого правила переводится лишь сценарий, тогда как акустическое наполнение оформляется и записывается по-новому (с. 56).

дачу определенных знаний и ценностей через фикциональные тексты, которые реципиент воспринимал бы «фрикционально» (Отмар Этте), то есть проецируя на собственную жизнь. Одной из первых организаций, занявшихся культурным радиовещательным наследием в бывших колониальных странах, была «Дойче Велле», с 1964 г. организовывавшая в развивающихся странах курсы по работе на радио, частью которых было и производство радиоспектаклей. Какой бы благородной ни казалась миссия «Дойче Велле», Шенкер рассматривает первые годы ее деятельности как «второй, действующий на культурном уровне процесс колонизации, который переносил ценности специфической слуховой культуры в другое географическое пространство» (с. 68—69). Основную причину такого явления исследовательница видит в «недостаточных чувствительности к дисбалансу сил и рефлексии по поводу собственной перспективы и позиции» (с. 68), поскольку изначально представители местной культуры почти не участвовали в принятии решений. Другими словами, получалось так, что попытка ввести западный аудитивный жанр в местные доколониальные традиции устной культуры в изменившееся с точки зрения медиатехнологий время вело к «колониальному и постколониальному парадоксу» и «очередному модусу колонизации» (с. 71). В самих же постколониальных странах поначалу наблюдается недоверие к западным инициативам, направленным на их территорию и культуру, поскольку эти инициативы, по замечанию кенийского лингвиста и культуролога Кимани Нджогу, могут рассматриваться как отрицание местного творческого проекта (с. 78). Тем не менее идущие с Запада импульсы подхватываются, усваиваются и трансформируются во внутренней перспективе местных производителей, которые «связывают жанр радиосериала с местными жизненными мирами, методами повествования и конкретными знаниями из собственного опыта» (там же).

Транснационализм можно рассматривать и с положительной точки зрения, как профессиональную поддержку, «если финансовое обеспечение с Запада не будет вновь идеологически захватывать творческое и эстетическое пространство» (с. 79). Одной из таких успешных реализаций можно считать основание Африканской ассоциации радиодрамы, девиз которой: «Мы меняем Африку своими головами». Ее прогрессивность заключается не только в создании местной «слуховой» медиакультуры, но и в том, что через жанр мыльной радиоперы удавалось транслировать темы и дискурсы, как правило подвергавшиеся цензуре в СМИ (например, критику репрессий или мнимой демократии в Нигерии). Подробно анализируя радиосериалы «Вивра Верра» («Vivra Verra») и «Эхо перемен» («Echoes of Change»)², Шенкер показывает, как через медиаспецифическое повествование в вымышленных локациях раскрываются релевантные для постколониальных культур темы: права женщин, домашнее и гендерное насилие, здоровье, злоупотребление алкоголем и потребление наркотиков, проблемы ВИЧ и СПИД, образование, работа, экология, колониальная история и ее последствия.

В этом смысле эдьютейнмент оказывается «принципом и стратегией выживания для знаний, которые можно сформировать и распространить только через фикциональное повествование» (с. 80). Образовательный элемент радиопостановок в постколониальных странах работает и на бытовом уровне: например, внедрение в художественный мир радиоспектакля мыла «Протекс» или зубной пасты «Колгейт» наряду с их прямой рекламой пропагандирует личную гигиену, а экстра-

2 Первый сериал транслировался в Демократической республике Конго дважды в неделю с сентября 2014-го по март 2016 г. и имел рейтинги, «о которых немецкие вещатели могут только мечтать» (с. 84). Второй транслировался на английском в Папуа — Новой Гвинее с февраля 2011-го по май 2013 г.

диегетические вставки после сцен домашнего насилия дают информацию о центрах оказания помощи жертвам такого насилия и тем самым предлагают на фрикциональном уровне различные образы мысли и действия, делая «эмансипацию и свободу общественной задачей» (с. 110). Выходящие за рамки диегезиса метакомментарии дают слушателям примеры для подражания и являются типичными для радиосериалов стратегиями моделирования жизни, реализующих принцип обучения через копирование. Путем постоянного колебания между реальным и фиктивным мирами (в результате внедрения реальной общественной статистики и рекламы центров помощи или, скажем, комментариев вышедших за рамки внутреннего мира сериала персонажей) выполняются главные задачи эдьютейнмента: трансфер знаний, ценностей и представлений о жизни и побуждение слушателя к саморефлексии. Таким образом, эдьютейнмент выступает «формой постмодерного просвещения» (с. 154).

Актуально для устранения пробелов в исследовании постколониальных культур и само обращение филологии к сфере акустического. Опираясь на предложенное Даниэлем Моратом противопоставление премодерной ориентации на «слышимое» и модерной — на «видимое», Шенкер отмечает маргинализацию акустического в гуманитарных науках: такая иерархизация чувств помещает слух в колониальные конструкции примитивных устных культур в противовес «развитой», визуальной культуре Запада, способной с помощью зрения фиксировать и описывать «объективную» действительность. Более того, даже возникший было в начале XX в. интерес филологии к феномену акустического был направлен не на звук как таковой, а на скрывающиеся за ним структуры, так как слышимое всегда переводилось в письменную знаковую систему. И лишь *sound studies*, сложившиеся в конце 1960-х на базе понятия звукового ландшафта, начинают признавать за акустическими явлениями эпистемологический потенциал и специфический архив знаний по аналогии с естественными языками или визуальными образами; в связи с этим некоторые исследователи даже провозглашают «звуковой поворот» (или «акустический поворот») в гуманитарных науках, в который Шенкер и предлагает вписаться немецкому литературоведению.

Будучи литературным жанром, радиопьеса все же является в первую очередь акустическим событием и в отличие, например, от аудиокниги воздействует на реципиента более сложной комбинацией различных знаков. Она работает с устным словом, использует перформативные качества голоса, инсценирует действие при помощи таких технических приемов, как диафрагма, монтаж, микширование, электроакустические манипуляции и расположение источников звука в пространстве. Поэтому отдельной проблемой для литературоведа, занявшегося трансмедийным исследованием, становится аналитический инструментарий. Решая эту проблему, Шенкер обращается к предложенному Бартошем Лутостански разделению категорий на «медианейтральные» (действие, персонажи, пространство, время, повествование, речь и т.д.) и «медиаспецифические» (микрофон, голос, фокализация, хронотоп) и адаптирует центральные понятия к сфере акустического.

Так, понятие фокализации, в классической нарратологии связанное с точкой зрения и требующее в трансмедийных исследованиях модификации, по предложению семиолога Франсуа Жоста превращается в «орикуляризацию» (*auricularization*) — точку *слуха*. Нарратологическую категорию времени Шенкер перенимает у Жана Женетта, дополняя соотношение повествуемого времени и времени повествования временным соотношением речи персонажей, с одной стороны, и окружающих шумов, музыкальных элементов — с другой, при помощи понятия звукового моста (*soundbridge*). А вот категория пространства, которая и в последних нарратологических теориях связана со взглядом, оказывается непригодной для анализа

акустических жанров и требует нового подхода, поскольку решающей здесь является уже дихотомия места действия (пространства истории) и места звучания (пространства дискурса и повествующей инстанции). Даже место действия оформляется в радиоспектакле посредством пространственного расположения источника звука, что позволяет передать передний и задний планы, движение, статику. Для анализа пространства Шенкер предлагает использовать (по аналогии со «звуковыми мостами» во временном измерении) понятие «звуковые ландшафты» (soundscapes): последние создают общее представление о месте действия и складываются из отдельных «звуковых меток» (soundmarks) — точечных звуков, таких как звонок телефона, звук шагов, голоса и т.д. В качестве типичного для радиопостановок автор отдельно выделяет «хронотоп близости» (с. 89): посредством акустических отсылок к действительности фикциональное пространство и время оказываются тесно связанными с реальными пространством и временем реципиента, что создает иллюзию параллельно существующего мира. Такими «указующими и информирующими звуками» (по выражению Рэймонда Мюррея Шейфера) могут выступать звонок мобильного телефона, шум офисной техники, вставки, отсылающие к музыкальной поп-культуре, или, например, типичный для Папуа — Новой Гвинеи звук разжевывания запрещенных бетельных орехов; все это не только формирует те или иные звуковой ландшафт и пространство действия, но и несет многоуровневую смысловую нагрузку.

Центральная для анализа аудиожанров категория голоса в трансмедиальных исследованиях отличается от таковой в нарратологии: не способный в силу своей физиологической природы оставаться безличным, голос выступает воспринимаемым на слух перформативным знаком и, несмотря на все технические ухищрения, открыто демонстрирует совокупность смыслов (пол, возраст, происхождение, сексуальная ориентация и т.д.). Категория перформативности здесь как нельзя более уместна: голосовые связки, гортань, дыхание, артикуляция и интонация превращают тело в «резонатор чувств» (с. 30). Однако описание «индивидуальной подписи» голоса — это вызов не только для филологов, но и для исследователей речи, ведь провести грань между субъективным восприятием и объективными качествами голоса действительно сложно. Речеведение, на которое опирается Шенкер, исходит из того, что говорящий не является кодирующим отправителем информации, а слушатель не является декодирующим получателем: будучи активной практикой, слушание означает «производство смысловых единиц» (с. 31). Конструированию смыслов служит не только, скажем, «рэйсвоисинг» (voicevoicing — электроакустическое искажение голоса для изображения человека другой расы, по аналогии с блэкфейсингом — гримированием белого актера под темнокожего), но и другие перформативные возможности речи, прибегающей (например, в сценах домашнего насилия) к повышению голоса до крика и оскорбительной лексике, к пара- и невербальным средствам, таким как раздраженное фырканье, чавканье, стоны, мычание, всхлипы или плач. Управление голосом используется и для синтаксической организации нарратива: например, смена тональности и модуляции голоса может сигнализировать о выходе персонажа за рамки внутреннего мира сериала, когда он комментирует происходящее или читает рекламное сообщение. Само существование персонажа или отношение к нему нередко определяется полнотой его голоса. Так, герои радиосериала «Эхо перемен» Даффен и Логи, умирающие от СПИДа, постепенно лишаются своих голосов, теряющих силу, уступающих место кашлю и стонам и в конце концов замолкающих. Шенкер приводит и обратный пример из той же радиопостановки, — пример деконструкции «белой» культуры посредством вокальной экспроприации. В эпизоде с обсуждением влияния денег белых колонизаторов, которого из местного хронотопа уже не стереть, голоса

белых «эспроприруются» путем цитирования местными: «...белые деньги лишаются своего голоса, <...> белый цвет становится немым фоном слухового режима, <...> белому цвету не отведена роль говорящего, <...> местные голоса звучат на переднем плане и занимают все доступное пространство» (с. 128). Аналогичную способность изображать происходящее обнаруживают и отдельные звуки — бьющаяся посуда, ломающаяся мебель, физические побои, — и музыкальное сопровождение, тональностью соответствующее смысловой нагрузке сцены, что делает музыку «комментирующим модусом повествования» (с. 157).

Сериальность радиопостановок — весомый трансмедиальный модус повествования, во многом опирающийся на опыт телевизионных «мыльных опер», но при этом раздвигающий их рамки. В английском языке различаются *series* и *serials*: в первом случае содержательная завершенность каждой серии гарантирует возвращение структурного шаблона в следующей и подразумевает ожидаемое будущее, а во втором открытый финал каждой серии настраивает на продолжение, развитие, то есть на еще не написанное будущее. Шенкер дополняет это типологическое разделение понятиями синтагматической (горизонтальной), парадигматической (вертикальной) и ризоматической сериальности. Последнее понятие особенно полезно для анализа современных радиосериалов, так как позволяет описать всю сеть нарратологических ответвлений в трансмедиальном и рецептивном измерениях, таких, например, как побуждение слушателей к активности в соцсетях или перевод аудитивного модуса сериала в другие аудиовизуальные контексты (стриминговые платформы или «Ютьюб»). На примере сериалов «Ты меня... Сейчас!» («You Me... Now!») и «Шуга: любовь, секс, деньги» («Shuga: Love, Sex, Money»)³ Шенкер показывает, как радиосериалы переживают в XXI в. существенное обновление, которое выражается в обретении новых трансмедиальных качеств, обусловленных возможностями интернета. Это не только более разветвленная дистрибуция через стриминговые сервисы и подкасты и добавление визуального элемента в «Ютьюбе» (где отдельные персонажи ведут собственные влоги, перемещаясь, таким образом, в реальный мир слушателя); сюда же относятся ответвления фиктивного мира радиосериала в социальные каналы «Твиттера», «Фейсбука», и «Инстаграма»⁴, а также различные форумы, фан-клубы и смс-опросы. Достигаемые с их помощью интерактивность и партиципация превращают реципиента в пользователя, активно участвующего в развитии сюжета. «Новое облачение» (с. 162) получает и нарратив, главными признаками которого Шенкер называет конденсацию (сгущение, сжатие времени повествования без утраты насыщенной событийности, перенос пространства в реальную географию, конкретизация политических, социальных и поп-культурных отсылок), экспандирование (расширение каналов дистрибуции, обращение к популярным голливудским жанрам) и интерактивность (ориентация нарратива, порой мнимая, на фидбек и участие публики).

Работая в междисциплинарном пространстве, Шенкер исследует не звуки как таковые, а «звуковые явления и слуховые ощущения как культурные объекты» (с. 229), что дает ей возможность раскрыть механизмы работы радиоспектакля не

-
- 3 Первый сериал транслировался в Новой Зеландии с сентября 2010 г. по декабрь 2012 г., всего вышло 170 серий на радио и 49 серий на «Ютьюбе», охватывающих около двух лет жизни героев. Второй сериал транслировался в июне 2012 г. на территории Черной Африки; 12 серий охватывают лишь несколько недель жизни героев.
 - 4 Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Прим. ред.*

только внутри самого жанра, но и в культурном пространстве. Помимо подробного и увлекательного анализа четырех радиоспектаклей — фактов постколониальной культуры, книга также дает надежный описательный аппарат трансмедиального подхода к тексту в широком смысле слова. Закладывая основу для «филологического картирования радиоспектаклей» (с. 13), эта работа наглядно показывает, как «влияние медиа- и культурных исследований не дает литературоведению уйти на пенсию, заставляет его расширять свои теории и методы, чтобы иметь возможность и дальше решать вопросы и задачи с максимально возможным периодом своего полураспада в глобализированном и медиатизированном мире» (с. 231).