ЛЬВОВ Александр Валерьевич / Alexander L'VOV

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургский государственный университет сервиса и экономики. Кафедра философии.
Доцент, кандидат философских наук.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg State University of Service and Economics. Associate professor, PhD

Lyvov@mail.ru

ТРЕЩЕВ Виктор Вячеславович / Victor TRESCHEV

Россия, Курск.
Курский государственный университет. Кафедра культурологии.
Доцент, кандидат культурологии.

Russia, Kursk.
Kursk State University. Associate professor, PhD.

pinia_@hotmail.com

МОРАЛЬ МАТЕРИАЛА: МЕДИАЛОГИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ГРАМПЛАСТИНКЕ

В статье выводится концепт «пластинки» и устанавливается ее медиалогическое значение. Под «пластинкой» в современных меломанских кругах понимается материальная, исполненная в виде пластикового диска форма подачи музыкального материала, предназначенного только для воспроизведения. Прослеживается история аудионосителей с акцентом на роль материала, из которого эти носители производились (шеллачные и виниловые грампластинки, компакт-диски). Анализируется вклад музыкальной индустрии в динамику процедуры чтения и темпоральный опыт. Чтение превращается в механическое считывание. Записанное время становится товаром, потребляющимся на основе проецирования желаемого будущего. «Пластинка», как и другие медиа, ограничивает коммуникацию, разделяя меломанов на изолированных индивидуумов, занятых прослушиванием; внедряет ограниченный набор посланий, уменьшает возможность к восприятию нового, порождает глухоту.

Ключевые слова: *audio media, «plastinka», LP, CD, music lover, record collector, phonogram, phonotop, hearing, power*

The Morality of Material: Medialogical Reflection upon the Records

The article aims at providingthe mediological meaning of records. The dynamics of records is viewed with an emphasis on the material they were produced from (celluloid and vinyl gramophone records, CDs). In addition, the role of the music industry in the process of the restructured reading procedure is analyzed. Reading becomes reduced to playback. Temporal experience faces the problem of recorded time consumption. The authors coin a new phrase “plastinka”, taken from modern Russian melomaniac circles. “Plastinka” is a material disk form of a musical record, serving for listening and playback. Medialogically, “plastinka” limits communication and personal creativity, implies conformity, and causes deafness.

Key words: *audio media, «plastinka», LP, CD, music lover, record collector, phonogram, phonotop, hearing, power*

«Звонкою песнью своею его очаруют сирены,
Сидя на мягком лугу. Вокруг же огромные тлеют
Груды костей человечьих, обтянутых сморщенной кожей.
Мимо корабль твой гони. Залепи товарищам уши,
Воск размягчив медосладкий, чтоб их ни один не услышал
Спутник. А если ты сам пожелаешь, то можешь послушать».
Гомер. Одиссея. XII. 45–50.

В исследованиях аудио-визуальных медиа есть свои привилегированные объекты: телефон, кино, телевидение, компьютер и пр. Действительно, чтобы показать, скажем, переход от использования энергии механического движения к освоению энергий токов и волн, этот ряд вполне эйдетичен. Предмет нашего исследования также вписывается в него. Но в отличие от других членов этого перечня, пространство аудионосителей не представляет, наверное, такого богатого поля для теоретиков медиа. Здесь мы отдаем должное тому культурному значению, которое носители звука, начиная от грампластинки и заканчивая MP-3 плеерами, имеют на протяжении уже более ста лет.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

В терминологии М. Маклюэна, музыкальная пластинка считается горячим средством коммуникации, а потому производит на человечество двойственный эффект. С одной стороны, горячие средства способствуют «детрайбализации» — выходу из племенного протосостояния. С другой, — эти же горячие средства, изолируя какой-то один канал восприятия, способствуют появлению новых человеческих групп («ретрайбализация»). Для этого требуется синхронизировать аудиальный канал восприятия всех членов группы, для чего и требуются различные приборы и инструменты. История таких важных, но малоценных предметов, могла бы проиллюстрировать процессы возникновения нового сообщества за счет развития каналов связи между его членами. Однако некоторые современные исследователи (П. Слотердайк) не питают иллюзий насчет возрождения глобального сообщества при помощи звука. Аудиальные медиа обладают двумя основными структурными элементами: во-первых, сам носитель информации, технически произведённый инструмент передачи звукового сигнала; во-вторых, некоторый социальный декодер (институция, язык и пр.), организующий канал доступа, превращающий шум в звук. Так, индивидуальными звуковыми характеристиками обладают ночные клубы, заводы, церкви, детские сады, больницы и т. д. Процедура перераспределения звука, создающая новые аудиальные пространства («фонотопы»), а следовательно и субъектов, обитающих в этом пространстве, составляет суть музыкальной политики. Этому удачно способствует антикоммуникативность медиа: «Они суть то, что всегда запрещает ответ, что делает невозможным любой процесс обмена»[1].

История аудионосителей иллюстрирует, как от момента своего создания, пройдя необходимый этап акустической эволюции, довольно скоро созданные аудио-сферы стали потребляемыми и авторепродуцируемыми. На протяжении почти столетнего существования музыкальной индустрии создавалось глобальное аудио-сообщество за счет уравнивающего потребления «того-же-самого». Музыкальное произведение, «в эпоху его технической воспроизводимости» ставшее закодированным сигналом на пластиковом диске, приводит в жизнь тоталитарный политический проект, направленный на гипнотическую невосприимчивость слушателя к новому звучанию. Поэтому, среди основных черт современной аудитории можно назвать глобализм, коммерциализацию, ювенильность, дилетантизм. Формирование этого сообщества слушателей в некотором смысле отличает аудиальные медиа от предшествующих им акустических приборов, начиная с живого голоса, заканчивая музыкальными инструментами (в том числе и электронными).

Об истории таких медиа и пойдёт речь ниже. Мы говорим о некоторой материальной форме подачи музыкального материала, исполненной в виде пластикового диска («винил», CD), предназначенного только для звукового воспроизведения. На жаргоне меломанов все это содержание выражается одним словом — «пластинка». Тесное взаимодействие филофонистов и меломанов привело к синонимии «пластинки» и других форм продукции музыкальной индустрии (альбом, сборник, EP, сингл). По крайней мере потому, что здесь музыкальное содержание неотъемлемо от его материального носителя, осуществляющего передачу, мы можем говорить о медиалогическом значении такой формы. Пластинку можно рассмотреть как неотъемлемую часть граммофона, но в отличие от него, именно пластинка является теперь носителем сообщения, именно пластинка опредмечивает устанавливаемые медиа отношения. Наконец, пластинка есть медиатор и в самом прямом смысле слова: в действии она располагается между механическим приводом проигрывателя и электрическим «звукоснимателем» иглы или лазерного луча, осуществляя тот имплозивный эффект, что имеет развитие современной аудио-аппаратуры.

Как известно, в 1857 г. французский изобретатель Э. Леон Скотт де Мартинвилль получает патент на изобретение «фонавтографа» — механического звукозаписывающего прибора, состоящего из акустического конуса, переводящего звук голоса в механические колебания мембраны и стеклянного цилиндра с бумажным покрытием, на который и производилась запись. В 1877 г. Шарль Кро в письме Французской Академии Наук формулирует принцип «обратимой», — поддающейся повторному воспроизведению — записи, а Томас Эдисон патентует фонограф, записывающий на валик с оловянной фольгой. В 1888 г. Эмиль Берлинер путем модификации фонографа получает воспроизводящий аппарат граммофон, для которого выпускаются первые грампластинки, представляющие собой цинковый диск, покрытый воском и протравленный соляной кислотой. В том же 1888 г. в штате Вашингтон появляется первый в мире звукозаписывающий лейбл *Columbia*, занимающийся, правда, записью и продажей «звуковых цилиндров» для «графофона» — аналога эдисоновского аппарата, но с восковым покрытием валика, спроектированного Александром Беллом. Продажа граммофонных пластинок фирмой *Berliner gramophone* с 1894 г. привела к появлению в 1931 г. первого гиганта «виниловой» музыкальной индустрии *EMI*. Эти узловые моменты истории грамзаписи сопровождались рядом менее известных изобретений: «виброскоп» Жана Мари Констана Дюгамеля (1830), «палеофон» Шарля Кро (1877) и др. События развивались стремительно, за три десятка лет произошел скачок от понимания принципа звукозаписи к индустрии аудио-носителей. В приведенном кратком описании развития грамзаписи видны два основных пути: первый связан с поиском способов многократно воспроизводимой записи, второй — с моментальной популяризацией и экономизацией изобретенных носителей.

М. Маклюэн однозначно видит в фонографе расширение голоса («игрушка, ужавшая грудную клетку») и полагает, что рассмотрение фонографа и граммофона в отношении к письму является заблуждением[2]. Действительно, к моменту изобретения фонографа существовали механические музыкальные инструменты, способные воспроизводить звук, повторяя уже сыгранное музыкантом, но возможность записи голоса стала действительно революционной. При этом, на наш взгляд, история фонографа и грампластинки генетически включает в себя историю и письма, и чтения. Эти механические приборы были, по сути, пишущими и читающими машинами. Сделанная механическим способом запись имеет следующие общие признаки

[1] Бодрийяр Ж. Реквием по медиа // К критике политической экономии знака. М., 2004. С. 211.

[2] Маклюэн М. Понимание медиа. М., 2007. С. 313.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

родства с печатным текстом: линейная последовательность записи, пространственная ограниченность, целостность и связность. В такой записи присутствуют и код, и артикуляция как условия считывания и смыслообразования. Опишем теперь текстуальность пластинки согласно перечисленной последовательности признаков. Внешний вид диска указывает на первые общие признаки: поле его от борта к центральной части несёт непрерывную спиральную канавку, поделённую на зоны в зависимости от наличия или отсутствия информации (записи). Игла устанавливается на т. н. вводную канавку, которая имеет довольно широкий шаг, эта переходит в немую канавку, тоже беззвучную, но с малым шагом. Эта же немая канавка отмеряет паузы между музыкальными фрагментами, соединяя их. Появление звука говорит о начале модулированной части канавки. В конце одной стороны пластинки начинается выводная канавка, которая, огибая центр, замыкается[3]. В качестве кода выступают те неровности, что составляют внутренние стенки и дно канавки. В неровностях кодируется амплитуда звукового колебания: при монофонической записи резец совершает симметричное синусоидальное колебание, при стереофонической — результирующее, при этом контуры обеих стенок и дна постоянно меняются. Тот уникальный контур, который существует у каждой части канавки, как и все эти части, взятые в своем различии, позволяющем узнавать ноты и тембр, составляет фонографическую артикуляцию. Само нанесение канавки есть артикуляция. Наконец, округлость пластинки происходит из стремления сделать запись максимально продолжительной, т.е. из механического движения резца фонографа, выцарапывающего непрерывную спиралевидную дорожку на поверхности диска. Пластинка, таким образом, кодирует и время. Идея беспрерывного кругового вращения всегда сопутствовала идее о бесконечной длительности. Грампластинка в сфере материальных носителей оказалась наиболее удачным воплощением того и другого. Вдохновленный ею отечественный инженер А. Ф. Шорин в 1931 г. придумал технологию записи радиопередач, которая была внедрена в 1936 г. Писали на свернутую в кольцо киноплёнку, с каждым витком которой резец опускался все ниже. Итак, фонограмма — это письмо. Но наши размышления будут медиалогическими только в случае рассмотрения приборов этого письма, ведь характер и смысл наносимых при письме знаков в полной мере зависит от материалов и инструментов.

В уже упомянутом письме Французской Академии Наук Ш. Кро полагает, что резец должен быть лёгким, и предлагает использовать «металлическую проволочку или гусиное перо» — естественно, так как первые модели звукозаписывающих устройств использовали в качестве «звукового» покрытия, характеризующиеся хорошей прорисовкой канавки. Это были материалы, традиционно используемые для фонетического письма (бумага, воск). Логическая связь буквенного письма и грамзаписи имплицировала необходимость визуализировать звук, как письмо визуализирует естественный язык, что ещё раз указывает на генеалогическую связь грамзаписи с письмом. Здесь становится яснее заслуга Эдисона, использовавшего оловянную фольгу: металлическая основа, удлиняющая жизнь знаков, и самого Эдисона сделала бессмертным. Однако эволюция материалов имеет свою собственную логику. Ни один из использовавшихся тогда материалов не отвечал требованиям уменьшения размеров и веса при увеличении объема информации и операционных возможностей. Кроме того, поиск материала невозможно отделить от поиска формы. В этой истории ведущее место занимает Э. Берлинер. Именно ему принадлежит идея дисковой формы носителей взамен цилиндрической, а также использования пластических природных материалов для их изготовления. Опираясь на рекомендации, сформулированные Ш. Кро, Берлинер пробовал различные варианты сочетания основы и покрытия. Это были восковые цилиндры, стеклянные диски (стекло давало меньше шумов), покрытые сажей или парафином. На какое-то время он остановился даже на целлулоиде и эбоните, но в итоге счел все эти материалы непрактичными. Самыми удобным для производства и бытового использования оказались диски с цинковой основой и защитным слоем пчелиного воска. После протравливания кислотой звуковая дорожка закреплялась на металле и становилась пригодной для прослушивания.

Рождённый в среде меломанов жаргонизм «пластинка» выражает теснейшую связь знака с материальным носителем. Как картина, существующая на холсте, изменяет свой смысл на репродукции или открытке (смена цвета, пропорций), так и музыкальный материал, переписанный с диска на кассету или HDD, перестаёт называться «пластинкой». Таким образом, главное, что делает «пластинку» пластинкой — это собственно пластик. Появлению первых пластичных носителей звука мы также обязаны Берлинеру.

В 1896 г. Берлинер решает попробовать в качестве основного материала шеллак — природную смолу, вырабатываемую некоторыми видами насекомых. Эти насекомые относятся к надсемейству кокцид (*Coccoidae*), или червецов, известно несколько десятков семейств и около трёх тысяч видов, наиболее распространена культивация вида *Kerria laccifera*. Молодая самка червеца, найдя подходящее место на дереве, закрепляется при помощи хоботка, с первой линькой отбрасывает конечности и остается там на всю жизнь. Вскоре поверхностью тела она начинает вырабатывать секрет, имеющий свойства смолы, он целиком покрывает насекомое как панцирь или раковина (*Shell*), откуда и берёт своё название материал. В свою очередь *lac* (с лат. «растительный сок») указывает на природное, не синтетическое происхождение смолы. Низкая цена и податливость материала сделали шеллак полезным в различных промышленных сферах (кулинария, косметика, бытовая химия). Хотя история использования природных смол измеряется тысячелетиями, только с изобретением грампластинки шеллак получил уникальную область применения, что тут же отразилось на экономике: с 80-х гг. XIX в. добыча шеллака неуклонно растет, достигая своего апогея в начале 10-х гг. и в середине 30-х. Более половины всего добываемого шеллака стало идти на производство грампластинок[4].

[3] Аполлонова Л. П., Шумова Н. Д. Грамзапись и её воспроизведение. М., 1973. С. 16.

[4] См. Регирер Е. И. Экономика шеллака // Грамофонная пластинка. М., Л., 1940. С. 410–411.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Как было сказано выше, природные пластичные материалы издревле использовались во множестве различных отраслей как на Востоке, так и на Западе. Однако использование это не выходило за рамки ремесла, материалы не экспортировались, а брались на месте. Шеллак, к примеру, эндемичен для Юго-Восточной Азии. С началом экспорта начинается также подчинение материала промышленной системе: применение смол специализировалось, потеряв живую непосредственность ремесла, а производство стало анонимным. Примерно так Л. Мамфорд описывает переход от «демократической» к «тоталитарной» технике, иллюстрируя действие мега-машины. Впрочем, ошибочно думать, что в эпоху ремёсел материал был свободен от действия власти и власть, наверное, всегда использовала его одинаково. Современные медиа в этом смысле ничем не отличаются от древних, в этом их суть — передавать указания анонимного автора (достаточно вспомнить историю письменности). Мы говорили уже о цели такой передачи — понизить порог восприимчивости к различиям. Поэтому если, согласно Маклюэну, граммофон есть расширение голоса, то лишь затем, чтобы всякого голоса лишить. Выбранный нами эпиграф как раз обращает внимание на роль материала в устройстве акустического протеза. Богиня Кирка предупреждает Одиссея о грядущих опасностях и советует, как невредимым миновать остров сирен. Сказано: «Залепи товарищам уши, воск размягчив медосладкий (κηρόν δεψήσασ μελιηδέα)». Пчелиный воск для нас — греческий аналог индийского шеллака, почти полное совпадение по сферам применения и происхождению. В приведенном фрагменте выполняет ту самую функцию, которую мы считаем медиалогической — закупоривать, изолировать, притуплять чувства. Относительно пения сирен и опасности, что оно таит, уместно вспомнить слова М. Бланшо: «В этом реальном пении, обыденном и тайном, простом и повседневном, было нечто чудесное, ирреально пропетое силами чуждыми, песнь, которая в каждой речи отверзала бездну и настойчиво призывала в ней исчезнуть»[5]. Удовольствие сгинуть в обольстительном и звонком пении, в истинном, хотя и гибельном истоке музыки, заменяется радостью остаться в живых, выбрав «медосладкую» непроницаемость воска. Можно сказать, что музыкальная медиа-история началась с техник глухоты, возможности не слышать. История же пластинки — с первых приемов работы с природными материалами, типа воска или штоклака.

Мы специально уделили внимание шеллаку и воску, т. к. считаем, что переход к природной смоле в производстве звуковых носителей ознаменовал формирование новых политических отношений в мире музыкальной эстетики. Эти отношения мы назвали бы «демократическими» в смысле Ж. Рансьера или А. Бадью. Лозунгом такой демократии является: «Единое не есть!» Демократическая сила разделения «реализуется через случайную историческую систему событий, дискурсов и практик, посредством которых какое угодно множество провозглашается как таковое, отрицая в то же время собственную инкорпорацию в Единое сообщества»[6]. Перераспределение, разделение социальной энергии происходит медиалогически посредством управления природными ресурсами. Политика демократии (в том числе и музыкальная) необходимо «пристёгивается» к некоторому материалу, ведь αρχή, как показал П. Вернан, выражает и первенство материи и первенство власти. Потому мы и полагаем, что присутствие политики в фонотопе закреплено историей, по срокам равной добыче природных смол.

Использование издревле известного материала в конце XIX в. давшее ему новую жизнь, может стать косвенным аргументом в пользу Маклюэна, говорившего об аудиальных медиа, «погружающих человека в сердце племенной тьмы». Изобретение Берлинера вернуло к жизни архаику в передовой для того времени форме. Техническое развитие голоса и слуха должно ускорять и расширять поле возможных связей, создавая глобальное сообщество. Но техники воспроизведения и, главное, прослушивания пластинок, говорит скорее о существовании разнозненных *homo audiens*, сидящих в звукоизолированных акустических камерах. Что, впрочем, не удивительно, если принять в расчет радикальное изолирующее действие современных медиа, в отличие, скажем, от фонотопа греческого полиса, построенного на живом φωνή логоса. Восприятие музыки всегда носило перформативный характер, однако прослушивание пластинки не требует задействования всего тела. Кажется, такое противоречие не может не иметь антропологических последствий.

Музыкальный носитель может определять понимание музыки: фуга Баха, услышанная в Лейпцигской церкви, дома при помощи Hi-Fi аппаратуры или в наушниках MP-3 плеера суть три разные фуги. Это различие видно на производимом на слушателя эффекте, но ещё больше на манерах слушающего и способах речи об услышанном. В сущности, появление и распространение аудио-носителей знаменует смену технологического акцента с записи и архивации к воспроизведению и восприятию. По крайней мере, начавшееся с массовым распространением пластинок разделение приборов для записи и приборов для воспроизведения чётче расставило эти акценты. Поэтому известная социальная рецепция изобретения Берлинера привела, в частности, к реструктуризации процедуры прослушивания и даже чтения. Пара запись/чтение существует неразрывно с самого зарождения, поэтому нельзя сказать об одном, умолчав о другом. Но если связь письма и зрения посредством чтения печатного текста обычна для медиолога, то связь письма/чтения и слушания кажется обделённой вниманием. Но это исследование необходимо, т. к. «для медиолога речь идёт не о дешифровке мира знаков, а о том, чтобы понять становление знаков миром»[7], что и происходит при чтении и слушании.

Процесс чтения задействует и гаптику, и зрение, и слух, спектр кинестетических навыков, кроме того, чтение утруждает наш ум пониманием. Техническое разделение записи и чтения в индустрии звука имеет важное следствие, состоящее в разделении и специализации телесных техник, связанных с чтением. Поскольку механический способ записи звука (голоса) сохраняет общие черты фонетического линейного письма, то и чтение должно быть линейным, но оно становится механическим «проигрыванием», считыванием. Мы говорили о тех

[5] Бланшо М. Пение сирен. Встреча с воображаемым // Последний человек. СПб., 1997. С. 6.

[6] Рансьер Ж. На краю политического. М., 2006. С. 58.

[7] Там же.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

приборах, которыми это письмо осуществляется, их эволюция также проделала долгий путь от металлической проволоки до алмазных или сапфировых резцов. У игл звукоснимателей обратная задача — сделать воспроизведение максимально качественным и уменьшить изнашиваемость пластинки. Сам звукосниматель приобретает более сложное устройство, разделяется теперь на головку, состоящую из иглы и преобразователя, и тонарм, направляющий перемещение иглы. Электромеханический преобразователь перемещается в головку и, в зависимости от принципа преобразования, может быть пьезоэлектрическим или магнитным (есть и менее распространённые устройства: полупроводниковые, фотоэлектрические и пр.). При помощи названных приборов происходит перевод письменного кода на язык звуковых колебаний.

Поиск материалов для изготовления игл шел в направлении большей чувствительности, что увеличивало число возможных воспроизведений и продлевало жизнь пластинки. В соответствии с традиционной связью линейности грамзаписи и линейности времени, которое в ней кодируется, некоторые исследователи трактуют введенный Ш. Кро термин «обратимости». Так, А. Моль полагает, что достоинство пластинки состоит «в возможности воспроизвести её в направлении, обратном тому, в котором музыкальное произведение было задумано композитором, что представляет собой эксперимент над временем»[8]. Вероятно, что-то похожее имел в виду и Кро, называя свой аппарат «палеофоном». Но каждый слушатель, имеющий дело с проигрывателем, может поставить свой эксперимент со временем. Сама конструкция проигрывателя и пластинки позволяет сделать это. Речь идёт о возможностях управления воспроизведением. Самым простым примером такого управления является свободное перемещение иглы в любое место канавки. Можно начать с начала стороны или фрагмента, можно переслушать небольшой фрагмент в середине композиции. Визуальная доступность трека, о которой мы уже говорили, и которая отличает аналоговый виниловый диск от цифрового, значительно освобождает наши «прогулки» по поверхности диска. Понятно, что с CD или магнитной лентой это сделать невозможно, там не обойтись без «перемотки» — простого ускорения воспроизведения, превращающего музыку в ничего не значащий шум. Вероятно, если аудио-носители и будут развиваться, то и в сторону повышения операциональности, а возможность начать с любого места — одно из явных её проявлений.

Видимо, идея материализации темпоральности звука была одной из основных при изобретении фонографа, и европейская письменная культура естественным образом выбрала для этого письмо. Это и определило форму представления музыки. Как трагедия существовала в форме театрального представления, а живопись в форме выставки, с появлением граммофона музыка стала существовать в форме записанной пластинки. Способ существования музыки — запись. Пластинка как медиум упорядочивает пространство. Широко известен пример Глена Гульда, с 1964 г. отказавшегося давать концерты, сочинявшего музыку и совершенствовавшего технику игры, ориентируясь на особенности и возможности студийной записи.

Технические характеристики проигрывателей и пластинок формируют у слушателя новые поведенческие стратегии. Грампластинка на шеллачной основе вращалась со скоростью 78 об/мин и вначале имела только одну доступную для воспроизведения сторону. Вторая сторона появляется в 1903 г., а в 1926 г. начинается производство проигрывателей для пластинок, записанных с помощью микрофонов электрическим методом. В 1948 г. шеллачные пластинки были заменены виниловыми (в СССР шеллачные пластинки были в обороте до 1970 г.). А с появлением CD основными материалами, закрепляющими плоть «пластинки», становятся полихлорвинил и поликарбонат. С переходом на более дешевый и механически прочный винил рынок грампластинок предоставил два варианта замены пластинок 78 об/мин. В 1948 г. американская фирма *Columbia* выпустила долгоиграющую пластинку 33 об/мин диаметром 300 мм, со временем звучания одной стороны до тридцати минут. В 1949 г. ее конкуренты *Capitol* и *RCA*, занялись производством пластинок 45 об/мин диаметром 175 мм, со временем звучания одной стороны пять минут. После этой «войны скоростей» между фирмами грамзаписи *Columbia*, *Capitol* и *RCA* шеллачная пластинка окончательно заменяется виниловым диском 33 и 45 об/мин. Стало ясно, что продукция *Columbia* является оптимальной, т. к. освобождает слушателя от необходимости менять пластинки каждые десять минут. Теперь слушателю не нужно следить за ходом воспроизведения, появляется возможность заняться чем-то паралельно (пролистать буклет пластинки, например, или прибраться в квартире…). Так музыка становится фоном для другой деятельности. Это обращение музыки в фон в сочетании с появлением LP и увеличением продолжительности воспроизведения, приводит к общему увеличению времени, проводимом за прослушиванием музыки. Удачное техническое решение разработчиков *Columbia* повлекло реорганизацию экономии времени: прослушивание пластинок занимает теперь время, несоизмеримо большее по сравнению с техническими показателями носителей. При этом ещё больше растет товарооборот аудио-носителей: покупается больше, чем может быть прослушано. Массовый переход от кода букв к механическому коду аналоговой грамзаписи, освобождающей человека от необходимости чтения, способствовал такому росту потребительской способности.

Последним мощным толчком к потреблению пластинок стал осуществленный в 1957 г. переход к стереофонической записи. Исследования стереозвука проводились с конца XIX в., изобретение самого принципа приписывается Клементу Адеру (1881 г.). Первая стереозапись была осуществлена лишь в 1932 г. В 1933 г. компания *EMI* выпустила стереопластинку. «Прежде звук шёл из одной точки, в соответствие со склонностью визуальной культуры к фиксированной точке зрения. Появление аппаратуры Hi-Fi поистине стало для музыки призванием многогранности и многоплановости единого опыта. Стереозвук — это звук с глубиной. Когда появилась долгоиграющая пластинка, Hi-Fi и стерео, пришел также глубинный подход к музыкальному опыту»[9]. Стереопластинки буквально «заставили сидеть дома» вчерашних посетителей концертов,

[8] Дебрэ Р. Введение в медиологию. М., 2009. С. 175.

[9] Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. С. 174.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

предоставив им новый уникальный и очень личный опыт пространственного звучания. У послания, переносимого пластинкой, высока конкретность адресации, что способствует известному изоляционному эффекту. По мнению Ж. Аттали, далеко не последнюю роль в этом сыграли музыкальные автоматы, установившие связь «между репрезентацией и индивидуальным потреблением»[10].

Как видно, выбор материала определил и ход технической эволюции в сфере грамзаписи и реконструировал нашу способность слушать. Для примера, характерны описания звука не только граммофона, но и восковых валиков: Н. А. Римский-Корсаков оставил в гостевом альбоме Эдисона запись о «высоком качестве звучания, точном воспроизведении замечательных произведений и тембров голосов»; также известна история славы Э. Карузо в Америке, пришедшая после распространения там валика с записью голоса великого тенора. Сейчас эти истории кажутся выдумкой при известном уровне шума и невысокой звуковой чувствительности применяемых тогда материалов. Как при помощи цинковой основы и восковых покрытия можно было достичь такой точности передачи и эффекта присутствия? С технической стороны это кажется совершенно невозможным. Следовательно, стоит обратиться к устройству нашего слуха (восприятия) и факторам, влияющим на него. К ответу на этот вопрос мы и хотели приблизиться в этих коротких размышлениях.

[10] Маклюэн М. Понимание медиа. М., 2007. С. 321.

Мораль материала заключается в его уникальной антропогенетической способности, реализующейся за счет непроницаемости, некоммуникативности, изоляции. Так, шеллачная пластинка создала уникальную акустическую сферу, реорганизуя бытие человека. Поэтому реорганизацию слуха за счёт включения в систему акустического восприятия медиа-устройств и нормализующих институциональных дискурсов нужно рассматривать в связи с изменениями звуковой материи, тела пластинки. Но история материала показывает его противоречивую природу. Глобализм современной аудиокультуры, о котором говорилось в начале, действительно имеет место, но в отличие от маклюэновской ретрайбализации, он направлен не на «настройку» эволюционно необходимого звучания сообщества, а на политическое конструирование искусственно создаваемой акустической реальности. Такое воздействие имеет необратимые последствия. Слушание, как и чтение, есть акт политический, поэтому «власть использует слушание и звукозапись как свои инструменты: слушать, запоминать есть способность интерпретировать и контролировать историю, манипулировать культурой народа, проводить через канал его силы и надежды»[11]. Новые политические отношения, которые возникли с применением шеллака, вполне соответствуют принципу «разделяй и властвуй», т. к. пластинка с момента своего рождения в пластике работает в направлении глухоты и разделения, передавая послания, упраздняя коммуникацию.

[11] Attali J. Noise: The Political economy of Music. Manchester: Manchester univ. press, 1985. P. 95.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.