

УДК 008**Фоносфера как явление звуковой культуры****Орлов-Давыдовский Георгий Алексеевич**

Соискатель,
факультет культурологии,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, Российская Федерация, Москва, Миусская площадь, 6;
e-mail: geo-orlov@yandex.ru

Аннотация

В работе рассматривается эволюция концепта фоносферы как ключевого для современной отечественной гуманитарной мысли в сфере исследований звука. Исследование опирается на теоретическое наследие советского музыковеда М. Е. Тараканова, впервые предложившего использовать этот термин для обозначения звуковой оболочки Земли, преимущественно сформированной речевыми (т.е. голосовыми) и музыкальными сигналами. Автор анализирует, как фоносфера была переосмыслена и расширена в последующих дисциплинарных контекстах — от музыкознания до лингвистики, от акустической экологии до аудиовизуальных исследований, — и каким образом концепт адаптировался к новым вызовам медиа среды и звукового перенасыщения современности. Особое внимание уделяется критическому осмыслению границ понятия: включению или исключению шума, роли слушания как активной практики, коммуникативным и семиотическим аспектам звуковой среды. Рассматриваются пересечения фоносферы с категориями звукового ландшафта и другими понятиями, а также её трансформация в зависимости от теоретического фокуса. Работа демонстрирует, как фоносфера переходит от узкого понимания как среды музыкального порядка к интердисциплинарной категории, описывающей сложную динамику звукового опыта современного человека, что особенно важно в настоящем контексте.

Для цитирования в научных исследованиях

Орлов-Давыдовский Г.А. Фоносфера как явление звуковой культуры // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 6А. С. 37-47.

Ключевые слова

Фоносфера, музыка, звук, слушание, звуковая культура.

Введение

Современное звуковое пространство — многослойное, гибридное и насыщенное — всё чаще становится предметом теоретической рефлексии в рамках гуманитарных и междисциплинарных исследований. Звук перестает восприниматься как побочный, фоновый компонент визуально ориентированной культуры и всё в большей степени утверждается в качестве полноправного культурного и социального феномена. В этом контексте необходимость концептуального описания звуковой среды приводит к актуализации и обновлению старых понятий, среди которых особое место в отечественной науке занимает концепция фоносферы, введенное советским музыковедом М. Е. Таракановым в 1980-х годах, которое сейчас кажется достаточно актуальным и вписывающимся в разобщищенные подходы и направления звуковых исследований.

Данное понятие представляет собой одну из первых попыток описания звуковой среды человека как целостной культурно-природной оболочки, включающей речевые, музыкальные, медийные и трансляционные звучания. Тараканов формирует собственную теоретическую модель, где звуковая оболочка Земли мыслится как часть глобального культурного пространства. Целью настоящего исследования становится выявление методологических и понятийных потенциалов концепта фоносферы в контексте современных звуковых исследований. Задачи работы связаны с анализом его историко-теоретических оснований, форм исследовательского и дисциплинарного применения, а также проблемных точек в интерпретации, где пересекаются разные эпистемологические горизонты: от акустической экологии до медиа семиотики. В этом смысле фоносфера — это не просто термин, а поле смыслов, которое, с одной стороны, требует исторического анализа, а с другой — актуально в современных практиках звукового проектирования, слушания и звуковой педагогики.

Концепция фоносферы М.Е. Тараканова

Важной вехой в осознании звуковой среды как специфического объекта исследования и исследовательского поля сыграл советский музыковед М. Е. Тараканов, разрабатывавший с середины 1980-х годов понятие фоносферы. Вдохновленный размышлениями В. Вернадского и П. Тейяра де Шардена о ноосфере, он считал фоносферу её «органической частью, некоей социально-природной целостностью, находящей выражение в структурно организованных звуковых колебаниях в их акустической, непосредственно воспринимаемой форме и в форме неслышимой, где звуковые колебания преобразованы, модулированы в радиоизлучения» [Тараканова, 2012, [www](#)]. По мере развития средств массовой информации космический фон излучений радиотехнических устройств образует нечто вроде новой оболочки земли, причем закодированные для передачи звуки можно в любой момент и в любой точке мира сделать слышимыми. Таким образом, фоносфера включает как реально звучащие, так и потенциально слышимые звуки, при этом основной акцент делается на их трансляции.

Важнейшей, по мнению Тараканова, составляющей фоносферы является музыка, поскольку она «структурно организована», создается человеком намеренно и представляет собой большую часть воспроизводимых на земле звуков. Автор уточняет также, что «понятие фоносферы имеет в виду не просто звуковой фон Земли, а фон, создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности людей» [Тараканова, 2012, [www](#)], то есть не включает в себя техногенные и, по-видимому, природные звуки. Такое определение, очевидно, исключает шум, не являющийся результатом целенаправленной творческой деятельности, нечасто

становящийся объектом внимания и интерпретации и воспринимаемый как помеха. Убеденный в необходимости совершенствования ноосферы, Тараканов призывает усилить влияние разумного начала и на звуковую оболочку земли: добиться этого можно, заботясь о качестве наполняющей повседневность человека музыки, не допуская загрязнения его звуковой среды обитания. Понятие это одновременно описывает актуальную ситуацию и имеет утопическое измерение: «идеальная» фоносфера будущего, по замыслу автора, окружит Землю коконом из специально запрограммированных, упорядоченных музыкальных звучаний, которые будут противостоять акустическому хаосу.

В современной звуковой среде особое внимание заслуживает феномен так называемого ритмизованного шума, формируемого в рамках массовой культуры. Речь идет не только о техногенном шуме, но и о музыкальном сознании широкой аудитории, охваченной потоком звуков, зачастую не подвергаемых когнитивной и эстетической переработке. В условиях постоянно усиливающейся акустической плотности — будь то городская среда, цифровое медиа пространство или музыкальный фон в общественных и бытовых пространствах — многие звуковые сигналы, включая и музыкальные произведения, воспринимаются на уровне фона, теряя структурную и семантическую глубину.

Этот фоновый музыкальный поток нередко приобретает свойства ритмизованного шума: он насыщен предсказуемыми ритмами, повторяющимися гармоническими структурами и клишированными звуковыми эффектами, что способствует его легкой усвояемости, но одновременно исключает необходимость вслушивания как активной практики. В таком восприятии музыка становится скорее частью акустической среды, чем предметом осмысленного эстетического опыта. Проблема усугубляется тем, что фоносфера современности — глобальный звуковой континуум, охватывающий планету в результате медиатизации, цифровизации и тиражирования аудио контента — всё меньше включает в себя музыку высокого интеллектуального потенциала.

Такая музыка, напротив, требует от слушателя концентрации, внимательной аналитической позиции, развитой аудиальной чувствительности и способности к интерпретации сложных звуковых структур и смыслов. Она апеллирует не только к сенсорному, но и к когнитивному, культурному опыту, выступая как особый способ мышления через звук. Однако доля подобной музыки в звуковом обороте современности остается относительно невеликой, вытесняемой глобальными коммерческими потоками с развитием новых музыкальных форматов по типу MP3 о чем пишет исследователь современной музыки Стивен Уитт [Уитт, 2016].

Таким образом, формируется разрыв между поверхностной аудиальной навигацией и практиками глубокого слушания, что требует не только теоретического осмысления, но и институциональных, педагогических и культурных усилий для восстановления ценности осознанного слухового опыта и продвижения аудиальной грамотности как важнейшего компонента культурной компетенции человека XXI века.

Итак, предложенная отечественным музыковедом концепция оказывается экологически вписывается в более широкий мировой контекст акустической экологии, фокусируясь при этом на антропогенных звучаниях, и прежде всего на музыке. За её рамками при этом остается проблематика слышания и интерпретации, а также роль слушателя: восприятие звуков как фоновых, нежелательных или «достойных» вслушивания зависит не только от намерения звукового инженера или композитора, но и от контекста. Кроме того, большинство звуков, составляющих акустический фон повседневности, в принципе не имеет автора, а является, например, побочным продуктом работы машин. В то время как современные звуковые

исследования фокусируются на ценностях и смыслах, которыми представители разных социальных групп наделяют акустическую среду, Тараканов в качестве необходимых для её улучшения называет только ценностные суждения профессионалов ключевой для фonoсферы отрасли — музыки.

Расширение понятия фonoсферы в последующих исследованиях

Концепция М. Е. Тараканова использовалась его учениками и коллегами в конце 1990 — начале 2000-х годов [Мельникас], а в следующем десятилетии, помимо музыковедов и критиков, была подхвачена исследователями кино, этнографами, фольклористами и лингвистами. Его дочь, музыковед Е. М. Тараканова, развивает определение фonoсферы, сопоставляя его с терминами «акустическое» и «звуковое пространство», а также с ключевым для звуковых исследований понятием звукового ландшафта.

В числе предпосылок к оформлению фonoсферы в современном её виде она называет развитие коммуникаций, радио и спутниковых технологий, демократизацию некоторых изобретений, сделанных для военных нужд, а также экологическую мобилизацию последней трети XX века. К важным характеристикам понятия Тараканова добавляет неоднородность глобальной фonoсферы в географическом и социальном плане и пишет про городскую, молодежную, детскую, массовую и элитарную [Тараканова, 2012, [www](#)]. Наряду с научной и художественной областями применения концепции автор особенно выделяет государственную культурную политику: влияние на «национальные культурные приоритеты» в такой перспективе, очевидно, оказывают скорее вертикальные, нежели горизонтальные структуры. Открытым остается вопрос, возможны ли в пределах фonoсферы недирижистские смещения и сдвиги.

Кроме того, Тараканова отмечает, что для описания конкретной звуковой среды обитания, локализованной во времени и пространстве, иногда используется «географический» концепт звукового ландшафта. М. Е. Тараканов с понятием звукового ландшафта познакомился, вероятно, в интерпретации биомузыколога Н. Валлина благодаря статье «Звуковая среда и шумовое загрязнение» [Валлин, 1986] в номере журнала «Курьер Юнеско» под заголовком «Музыка в движении», где вышла его собственная статья под названием «Фольклор и фonoсфера» [Тараканова, 2012, 27].

Его дочь, говоря о звуковом ландшафте, ссылается уже на Р. Шейфера, уточняя, что этот термин не совпадает с понятием фonoсферы: «скрипнула дверь, зашелестела листва, взревел мотор — это ли фonoсфера? Нет, до тех пор, пока те или иные звуки и шумы не будут осознаны человеком как музыка, то есть ритмически организованные и упорядоченные вибрации и волны, пробуждающие эстетические чувства» [Сборник статей памяти..., 2012, 40]. То есть фonoсфера разворачивается в конкретном звуковом ландшафте, если звуки попадают в фокус человеческого внимания, объектом которого могут стать био-, гео- и антропофонии. Такое определение фonoсферы уже эксплицитно включает шум, но на строго определенных условиях, только если он становится объектом вслушивания. «Шумовая среда — аморфная и хаотичная» — представляется автору континуумом, на фоне которого рельефно проступает фonoсфера; она структурирует шум, «из которого человек «извлекает» гармонические колебания, организуя их в гармоничное целое, проступающее из психологически осознанной тишины и молчания (которых не существует, пока человек жив, пока он прислушивается к внутренним и внешним голосам и звукам)» [Тараканова, 2012, [www](#)]. Так фonoсфера оказывается областью

вслушивания, структурирующего, оформляющего и размечающего хаос окружающей акустической среды, но существует также и в неслышимой форме, «в виде закодированных сигналов и радиоизлучения — вне акустических пространств, в магнитосфере Земли, а также в виде нервных импульсов головного мозга» [Тараканова, 2012, www].

Здесь стоит вспомнить про то, что слышание и слушание (вслушивание), это совсем не равнозначные понятия. Слышание трактуется скорее как физиологический процесс, автоматическая реакция слухового аппарата на акустические стимулы. Это то, что происходит независимо от воли субъекта: человек слышит, даже если он не нацелен на звук. Таким образом, слышать — это фоновое восприятие, не всегда сопровождаемое осмыслением или вниманием. В этом смысле слушать является частью аффективного и телесного уровня восприятия: звук касается тела, оказывает влияние на нервную систему, но может и не пройти через аналитическое осмысление.

В свою очередь слушание (вслушивание) это активный акт восприятия. Слушание — это намеренное, осмысленное и внимательное восприятие звука, сопровождаемое интерпретацией, анализом и/или эстетической оценкой. Это процесс, в котором субъект активно настраивается на звук, различает его характеристики, задает вопросы о его источнике, значении, контексте. Слушание обуславливается уровнем культурной и когнитивной подготовки: чтобы слушать, нужно уметь слушать. В этом контексте слушание — это не просто физиология, а культуральная практика, воспроизводимая и транслируемая через образование, искусство, медиа.

Акустическое пространство, в свою очередь, выступает вместилищем, «полем потенциальных возможностей», а звуковое пространство становится реализацией одной из этих возможностей для конкретного слушателя. Прилагательные «акустический» и «звуковой» часто используются как полные синонимы — тем более примечательно стремление автора разграничить эти понятия.

Постепенно происходит расширение понятия фоносферы за пределы музыкального контекста. Современные представления о фоносфере значительно выходят за пределы её первоначального понимания как преимущественно музыкального окружения. В работах Н. Б. Таракановой понятие уточняется и расширяется, включая в себя не только музыку, но и все формы звучания, включая шумы, голос, речь, технологические сигналы и спонтанные звуковые явления. Таким образом, в академическом дискурсе фоносфера предстает как совокупность акустических сред, в которых звук рассматривается не исключительно как организованная музыкальная форма, а как самостоятельный культурный, антропологический и социальный феномен. Это смещение исследовательского интереса с музыкального звука на звук как таковой — звук-сам-по-себе, независимо от его художественного статуса — формирует важный вектор в звуковых исследованиях, акцентируя внимание на широком спектре аудиального опыта.

Фоносфера, по Таракановой, — это не только совокупность внешних звуковых слоев, но и тонкая структура внутреннего восприятия, где стираются границы между внешним акустическим пространством и внутренним аудиальным переживанием. В этом смысле фоносфера включает в себя психоакустические и феноменологические измерения: звук становится медиатором между телесным, ментальным и социальным. Здесь важную роль играют различия (и пересечения) между слушанием и слышанием, как различными режимами восприятия: первое предполагает активную направленность, второе — пассивную рецептивность. Тишина и шум, как полюса восприятия, также теряют жесткое бинарное противопоставление — шум при определенных условиях может быть воспринят как тишина, например, в случае адаптации к монотонному техногенному фону.

Современные исследования подчеркивают важность активного восприятия звука, в противовес привычной модели пассивного слушания. Фоносфера требует от субъекта не просто «пробывания» в звуке, а участия в его расшифровке, организации, интерпретации. Это актуализирует педагогическое измерение звуковой культуры, где задачей становится формирование слуховой компетентности, то есть способности к осмысленному восприятию акустической среды. В частности, Тараканова подчеркивает необходимость аудиального воспитания как составной части культурного становления человека — обучать слушать, формировать вкусы, открывать сложные формы музыкального мышления.

Фоносфера и семиосфера: современные перспективы

С начала 2000-х годов существенный вклад в определение понятия фоносферы вносят лингвисты С.С. Шляхова и М. Г. Вершинина, изучающие ономотопеи русского языка, и неслучайно: звукоподражания позволяют проблематизировать соотношение природного и культурного через призму языка. Их работы выявляют не освещавшийся подробно ранее авторами, работавшими с понятием фоносферы, но чрезвычайно интересный для нас коммуникативный аспект звуковой культуры.

Продолжая традицию В. Вернадского и Ю. Лотмана, С. Шляхова полагает, что, зародившись в биосфере, фоносфера через посредство ноосферы входит в семиосферу, образуя многочисленные звуковые коды (музыкальный, языковой, биоакустический и др.) [Шляхова, 2003], причем ключевым звеном этого перехода становится фоносфера человеческой речи.

В монографии 2003 г. Шляхова определяет фоносферу как «некий звуковой континуум, репрезентированный как на материально-пространственном, так и абстрактном уровнях, заполненный разнотипными биологическими (неосознаваемыми человеком) и семиотическими (осознаваемыми человеком) звуковыми системами» [Шляхова, 2003, 10]. Предметом внимания лингвистики оказывается лишь часть фоносферы – механизмы передачи информации естественно складывающиеся (в биофоносфере) и искусственно выработанные (в социофоносфере) системы звуковых сигналов, однако, она содержит и несемиотические структуры – биогенные и техногенные шумы. Лингвистическая оптика требует разработки подробной классификации составляющих фоносферы – биофоносферы, социофоносферы и семиофоносферы, что не было первостепенной задачей для музыковедов и искусствоведов, использовавших ранее этот термин. Так биофоносфера, по Шляховой, включает в себя натурфоносферу, фитофоносферу, зоофоносферу и антропофоносферу, то есть все неречевые звуки, издаваемые человеком. Среди основных групп звуков в социофоносфере, помимо музыкальной и технической, представленной звучаниями различных машин и механизмов, автор выделяет «сигналофоносферу - специальные звуковые системы – азбука Морзе, военные сигналы, сигналы технических средств (телефон, СВЧ-печь, компьютер, будильник, зуммер, клаксон и пр.)» [Шляхова, 2005, 134].

Если М. Тараканов останавливается подробно только на некоторых антропогенных звуковых системах (музыка и язык), то доработанное лингвистами понятие фоносферы включает в себя также и звуки, производимые другими живыми существами и машинами, что приближает его к понятию звуковой культуры. Экологическое же измерение концепции фоносферы перестает быть антропоцентричным: автор отмечает возможность негативного влияния социофоносферы на биосферу посредством воздействия «неорганических» для неё шумов; так помимо музыковедов в круг размышляющих над этой проблематикой специалистов

включаются экологи и биоакустики [Шляхова, 2005, 131].

Коммуникативную составляющую понятия фоносферы выделяет ещё одно определение: «звуковые механизмы информационной связи и их составляющие, обеспечивающие коммуникацию как в биосфере, в социосфере и в семиосфере, так и между этими системами» [Шляхова, 2005, 128], и такое промежуточное положение обуславливает её маргинальные свойства.

Фоносфера предстает не просто пространством, наполненным звучаниями, но и полем, где они превращаются в сообщения и циркулируют, – и происходит это на уровне семиофоносферы. Последняя не делится автором на подсистемы, а только определяется как предмет изучения культурологии, музыковедения, фольклористики, этнолингвистики и биоакустики. В семиофоносфере совершается отбор и перевод звуковых сигналов на «свой язык», превращение био- и социофоносферных хаотичных шумов в информацию, иными словами, «происходит интерпретация звуковых сигналов и шумов»; в отличие от Е. Таракановой, С. Шляхова безоговорочно включает в свою концепцию фоносферы природные и техногенные шумы, а вместо конституирующего её, по мнению музыковеда, активного модуса слушания, использует понятие семиотизации, располагая его, при этом, уже не на границе фоносферы, а внутри неё. Таким образом, именно процесс интерпретации и означивания вводит различные аспекты фоносферы в поле звуковой культуры.

М. Вершинина использует данное С. Шляховой определение фоносферы, а также понимает её как «совокупность звуков, окружающих человека и распознаваемых им» [Вершинина, 2013, 42]. В сравнении с более частными, операциональными категориями, используемыми лингвистами при анализе ономастических, а именно, понятием языковой картины мира, фоносфера предстает наиболее общей, философской и естественнонаучной категорией. Её определяет независимость от человеческого сознания, универсальность, единственность (для всех культур и социальных групп) и континуальность; она объективна, подобно био- и социосфере, служащим для неё внешней средой. Таким образом, понятие фоносферы с точки зрения лингвистики оказывается шире поля культуры и пространства интерпретаций.

Понятие «фоносфера» в 2000-2010-х годах продолжали использовать музыковеды, культурологи, исследователи кино, этномузыкологи, фольклористы. У некоторых авторов оно фигурирует лишь в названии статьи, знаменуя их принадлежность к сложившейся музыковедческой традиции, но не используется в тексте (Богина, 2020). В качестве же операциональных в их работах используются конструкции «звуковая сфера», «звуковое пространство» или «пространственно многомерная звуковая оболочка» [Егорова, 2012], «звучащая повседневность» [Коровина, 2006, 204], «аудиальная среда» [Крылова, 2017, 27] или «звуковой континуум» [Крылова, 2017, 28].

Искусствоведческая перспектива фактически включает в понятие фоносферы лишь звуковые среды и отдельные звучания, целенаправленно разрабатываемые и производимые человеком. Так исследовательница музыки и кино Т. Егорова понимает фоносферу как звуковое пространство фильма, сочетающее в себе музыку, речь и фоновые звуки и шумы, что можно понять из названия статьи и введения [Егорова, 2012]. Применение этого понятия к звуковой составляющей фильма кажется ей целесообразным, так как на рубеже XX-XXI веков в распоряжении кинематографистов оказались такие технологии, как цифровая запись, компьютерный монтаж или стерео- и квадрофония, создающие эффект виртуальной реальности. Так во взаимоотношениях музыки и кинематографа произошёл серьёзный сдвиг в сторону «конструирования экстраординарной интерактивной мифологемы “искусства будущего”»

[Егорова, 2012, 294] предлагающей новые «способы эмоционального и психологического воздействия на зрителя». Более того, Егорова называет понятия «sound» и «sound space» эквивалентами термина «фоносфера», предполагая, что последний вполне способен заменить их при анализе произведений аудиовизуального искусства. В этом свете звуковая культура раскрывается как горизонт возможностей и компетенций звуковых художников и публики, а новый виток в её развитии трактуется как результат технического прогресса.

Наконец, одной из самых перспективных областей применения понятия фоносферы представляются городские исследования. В них наряду с музыкальными и фольклорными произведениями абсолютную легитимность в качестве объекта исследования получают разного рода шумы, а главное, непредсказуемые сочетания звуков, намеренно или случайно издаваемых людьми и машинами.

Этномузыколог З. Имамутдинова утверждает, что «свое концентрированное выражение феномен фоносферы получает в границах городов» [Изамутдинова, 2012, 341]. Автор предлагает в качестве более широкого, описывающего совокупность природных шумов и звуков, издаваемых животными и людьми, понятие «музыкально-звуковой мир города»; в фоносферу же она включает лишь речь, музыку и техногенные шумы, что делает эту категорию антропоцентричной и не универсальной, не синонимичной понятию «sound». «Звук» возникает в тексте лишь в словосочетании «экология звука», и эта область, по мнению автора, может включать как гармоничные, так и конфликтные отношения «всего живого» с акустической средой.

Заключение

Анализируя понятие фоносферы в контексте звуковой культуры, можно утверждать, что оно выполняет важную концептуальную функцию в становлении отечественного дискурса звуковых исследований. Термин «фоносфера», появившийся в конце XX века в русскоязычной гуманитарной мысли, вошел в обиход культурологии, семиотики, медиа теории и экологических направлений гуманитарного знания. Развитие понятия иллюстрирует процесс адаптации и осмысления звуковых феноменов через призму отечественной традиции, с одной стороны, и современной интердисциплинарной — с другой.

Во-первых, фоносфера оказывается вписанной в логику русской культурологической школы, восходящей к идеям Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачёва и другим представителям семиотики культуры. Она апеллирует к идее пространства как семиотического и акустического континуума, структурированного и интерпретируемого через социальные практики восприятия, интерпретации и трансляции звука. Появление интереса к звуковой среде и соответственно концептуализация фоносферы в середине и конце 1980-х — не случайно: на этом этапе происходит не только поворот к экологической повестке, но и начальный импульс к осознанию звука как культурного ресурса, нуждающегося в концептуальном языке описания.

Во-вторых, особенность понятия фоносферы заключается в его семиотической размытости и постоянной попытке очертить его границы. Исследователи предлагают бинарные оппозиции для описания структуры фоносферы: слышимое/неслышимое, осознаваемое/неосознаваемое, антропогенное/естественное и т.д. Это демонстрирует не столько слабость концепта, сколько его переходное состояние — формирующуюся методологическую рамку, которая стремится к универсальности, но сталкивается с эпистемологической инерцией прежних дисциплинарных границ. В сравнении с более широким и гибким понятием звуковой культуры, фоносфера

кажется термином с более локализованной областью применения — однако именно эта локальность позволяет продуктивно интерпретировать акустическое пространство в конкретных культурных, исторических и коммуникативных контекстах.

Третьим концептуальным сдвигом становится включение в состав фоносферы шумов, элементов, изначально не обозначенных как культурно значимые. Это включение отражает не просто расширение понятия, но и изменение отношения к звуку в целом: шум перестает быть маргиналией восприятия и становится полноценным носителем смыслов, в том числе в рамках звукового искусства, урбанистики, акустической экологии и медиа философии. Через шум в дискурс входит также проблематика тишины, вслушивания, фонового звучания, понятий, ранее часто исключавшихся из аналитического рассмотрения.

Четвертое измерение понятия фоносферы связано с его лингвистической и семиотической перспективой. Рассмотрение акустического пространства как коммуникативной системы позволяет трактовать звуковую культуру в терминах кода, текста, сообщения, прерывания, шумового барьера и т.п. Здесь на первый план выходит семиотика звука, способная предложить аналитический инструмент для деконструкции как музыкальных, так и немusical звуковых структур. Однако стоит отметить, что эта перспектива до сих пор недостаточно интегрирована в интердисциплинарный корпус *sound studies*: понятийный аппарат лингвистики и семиотики пока используется фрагментарно и в большей степени интуитивно, нежели чем системно.

Таким образом, фоносфера — это не просто концепт, описывающий акустическое пространство, но и индикатор тех процессов, которые происходят в звуковой культуре: от трансформации значения шума до политизации тишины, от инженерных решений до художественных практик. Развитие понятия демонстрирует стремление отечественной академической мысли к формированию целостного, многослойного и адаптивного языка описания звукового опыта. В этом смысле фоносфера может рассматриваться как промежуточный аналитический горизонт между интуитивным, телесным и культурным восприятием звука и его теоретической артикуляцией.

В перспективе дальнейшего развития концепта кажется, что целесообразно интегрировать понятие фоносферы в глобальный дискурс звуковых исследований и адаптировать лингвистические и семиотические подходы для анализа немusical звуковых феноменов, развивать фоносферу как инструмент аудиального картографирования и педагогического инструмента для формирования навыков критического слушания.

Понятие фоносферы, сравнительно молодое в отечественном гуманитарном дискурсе и кажется, что недостаточно включено в него сегодня, но при этом оно демонстрирует интересную траекторию институционализации, начиная от локальной методологической интуиции в русле культурологических и лингвистических исследований, до одного из возможных концептов обладающих большим полем возможностей не только в отечественных исследованиях, но и в преимущественно западноевропейских *Sound Studies*.

Библиография

1. Богина Е. Г. Фоносфера традиционного сельского праздничного гулянья (на материале полевых исследований Московской консерватории в Липецкой области) / Е. Г. Богина // Научный вестник Московской консерватории. № 4 (43). 2020. С. 146-165.
2. Валлин Н.Л. Звуковая среда и шумовое загрязнение / Н.Л. Валлин // Курьер ЮНЕСКО. 1986. С. 31-33.
3. Вершинина М. Г. Экспликация фоносферы в русской фоносемантической звуковой картине мира (на материале

- пермских говоров): дис. ... канд. филол. наук / М. Г. Вершинина. – Пермь, 2013. 221 с.
4. Егорова Т.К. Музыкальная фоносфера фильма и эффект «Виртуальной реальности» // Вестник КазГУКИ. 2012. № 3-1. С. 11–16.
 5. Изамутдинова З.А. К явлению фоносферы и музыкально-звукового мира мусульманского города // Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова. Ред.-сост. Е. М. Тараканова. М., 2012. С. 340–357.
 6. Коровина Е. М. Музыкальная культура массмедиа и проблема научного понимания: на пути модернизации или консервации? / Е. М. Коровина. — Первые Лойфмановские чтения: Аксиология научного познания: материалы Всероссийской научной конференции (Екатеринбург, 10-11 марта 2005 г.).– Екатеринбург: Издательство Уральского университета, Выпуск 3, 2006. С. 203-208.
 7. Крылова А.В. Фоносфера мегаполиса как феномен звукового синтеза: к проблеме экологии аудиальной среды / А.В. Крылова // Проблемы музыкальной науки. Music Scholarship, (1). 2017. С. 27-32.
 8. Мельникас Л. Экология музыкальной культуры. М. В 1998, 2003 и 2008 годах, на базе Государственного института искусствознания, Московской консерватории и Московского союза композиторов проходила посвященная его памяти конференция «Фоносфера – человек – сообщество».
 9. Сборник статей памяти. М.Е. Тараканова (1928–1996) / Отв. ред.-сост. Е.М. Тараканова – М.: ГИИ, 2012. 520 с.
 10. Тараканова Е.М. К вопросу об акустическом пространстве // Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова. Ред.-сост. Е. М. Тараканова. М., 2012. URL. <https://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/yazyki/4836.html> (дата обращения: 31.03.2025)
 11. Тараканова Е. М. Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий / Е.М. Тараканова // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М. Е. Тараканова (1928–1996) / отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2012. С. 27-42.
 12. Уитт С. Как музыка стала свободной. Конец индустрии звукозаписи, технологический переворот и «нулевой пациент» пиратства / С. Уитт. – Белое яблоко, 2016. 304 с.
 13. Шляхова С.С. «Другой» язык: Опыт маргинальной лингвистики / Перм. гос. полит. унт. – Пермь, 2005. 350 с.
 14. Шляхова С.С. Тень смысла в звуке: введение в русскую фоносемантику: учебное пособие // С. С. Шляхова / Перм. гос. пед. ун-т. Пермь: 2003. 10 с.

The Phonosphere as a Phenomenon of Sound Culture

Georgii A. Orlov-Davydovskii

Applicant for Degree,
Faculty of Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities,
125993, 6 Miusskaya Square, Moscow, Russian Federation;
e-mail: geo-orlov@yandex.ru

Abstract

The paper examines the evolution of the concept of the phonosphere as a key element in contemporary Russian humanities scholarship in the field of sound studies. The research draws on the theoretical legacy of Soviet musicologist M.E. Tarakanov, who first proposed this term to denote the Earth's sound envelope, primarily formed by speech (i.e., vocal) and musical signals. The author analyzes how the phonosphere has been reinterpreted and expanded across subsequent disciplinary contexts—from musicology to linguistics, from acoustic ecology to audiovisual studies—and how the concept has adapted to new challenges posed by the media environment and the sound saturation of modernity. Particular attention is paid to the critical understanding of the concept's boundaries: the inclusion or exclusion of noise, the role of listening as an active practice, and the communicative and semiotic aspects of the sound environment. The intersections of the phonosphere with categories such as soundscape and other concepts are explored, along with its transformation depending on the

theoretical focus. The work demonstrates how the phonosphere has evolved from a narrow understanding as a realm of musical order to an interdisciplinary category describing the complex dynamics of modern human sound experience, which is especially relevant in the current context.

For citation

Orlov-Davydovskii G.A. (2025) Fonosfera kak yavleniye zvukovoy kul'tury [The Phonosphere as a Phenomenon of Sound Culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (6A), pp. 37-47.

Keywords

Phonosphere, music, sound, listening, sound culture.

References

1. Bogina E.G. (2020) The Phonosphere of Traditional Rural Festive Gatherings (Based on Field Research of the Moscow Conservatory in the Lipetsk Region). *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*. No. 4 (43), Pp. 146–165.
2. *Collection of Articles in Memory of M. E. Tarakanov (1928–1996)*. (2012). Ed. E. M. Tarakanova. Moscow: State Institute of Art Studies.
3. Egorova T.K. (2012) The Musical Phonosphere of the Film and the Effect of “Virtual Reality”. *Bulletin of KazGUkI*. No. 3-1. Pp. 11–16.
4. Izamutdinova Z.A. (2012) On the Phenomenon of the Phonosphere and the Musical-Sound World of the Muslim City. *The Sonic Environment of Modernity. Collection of Articles in Memory of M. E. Tarakanov*. Ed. E. M. Tarakanova. Moscow. Pp. 340–357.
5. Korovina E.M. (2006) Musical Culture of Mass Media and the Problem of Scientific Understanding: On the Path of Modernization or Conservation?. The First Loifman Readings: Axiology of Scientific Knowledge. Proceedings of the All-Russian Scientific Conference (Yekaterinburg, March 10–11, 2005). *Yekaterinburg: Ural University Press*, Vol. 3. Pp. 203–208.
6. Krylova A.V. (2017) The Phonosphere of the Megapolis as a Phenomenon of Sonic Synthesis: On the Problem of the Ecology of the Auditory Environment. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. No. 1. Pp. 27–32.
7. Melnikas L. *Ecology of Musical Culture*. M. In 1998, 2003 and 2008, the conference “Phonosphere – Human – Community” was held in his memory, based on the State Institute of Art Studies, the Moscow Conservatory, and the Moscow Union of Composers.
8. Shlyakhova S.S. (2005) *The “Other” Language: An Experience of Marginal Linguistics* / Perm State Pedagogical University. Perm.
9. Shlyakhova S.S. (2003) *The Shadow of Meaning in Sound: An Introduction to Russian Phonosemantics*. A Teaching Aid / Perm State Pedagogical University. Perm.
10. Tarakanova E.M. (2012) *On the Question of Acoustic Space. The Sonic Environment of Modernity. Collection of Articles in Memory of M. E. Tarakanov*. Ed. E. M. Tarakanova. Moscow. Available from: <https://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/yazyki/4836.html> [Accessed: 31.03.2025].
11. Tarakanova E.M. (2012) The Concept of the Phonosphere at the Turn of the Millennium. *The Sonic Environment of Modernity: Collection of Articles in Memory of M. E. Tarakanov (1928–1996)*. Ed. E. M. Tarakanova. *State Institute of Art Studies*. 2012. Pp. 27–42.
12. Vershinina M.G. (2013) *Explication of the Phonosphere in the Russian Phonosemantic Sound Picture of the World (Based on the Perm Dialects)*: PhD Thesis in Philological Sciences. Perm. 221 p.
13. Wallin N.L. (1986) The Sound Environment and Noise Pollution. *UNESCO Courier*. Pp. 31–33.
14. Witt S. (2016) *How Music Got Free: The End of the Recording Industry, the Technological Revolution, and the “Patient Zero” of Piracy*. White Apple. 304 p.