


ИСТОРИЯ **ЗВУКА**

МИШЕЛЬ ШИОН

# Звук

Слушать,  
слышать,  
наблюдать



Новое  
Литературное  
Обозрение

Мишель Шион

**Звук: слушать,  
слышать, наблюдать**

«НЛО»

2018

## **Шион М.**

Звук: слушать, слышать, наблюдать / М. Шион — «НЛО», 2018

ISBN 978-5-44-481471-0

Эту работу по праву можно назвать введением в методологию звуковых исследований. Мишель Шион – теоретик кино и звука, последователь композитора Пьера Шеффера, один из первых исследователей звуковой фактуры в кино. Ему принадлежит ряд важнейших работ о Кубрике, Линче и Тати. Предметом этой книги выступает не музыка, не саундтреки фильмов или иные формы обособления аудиального, но звук как таковой. Шион последовательно анализирует разные подходы к изучению звука, поэтому в фокусе его внимания в равной степени оказываются акустика, лингвистика, психология, искусствоведение, феноменология. Работа содержит массу оригинальных выводов, нередко сформированных в полемике с другими исследователями. Обширная эрудиция автора, интерес к современным технологиям и особый дар внимательного вслушивания привлекают к этой книге внимание читателей, интересующихся окружающими нас гармониями и шумами.

ISBN 978-5-44-481471-0

© Шион М., 2018

© НЛО, 2018

# Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ	5
ЧАСТЬ I	6
Глава 1	6
1. Когда вы не уверены, расслышали ли звук	6
2. Впечатления при пробуждении: вокруг одного стихотворения Виктора Гюго	7
3. Критика понятия «звуковой ландшафт»	10
4. Онтогенез слушания	13
Глава 2	17
1. Звук как объект акустики	17
2. Ухо и его лабиринт	19
3. Вопрос о звуковом восприятии	21
4. Помогает ли слушание лучше слышать?	25
Глава 3	28
1. Сохраняющееся присутствие	28
2. Памятный след бесследного	29
3. Звук запаздывает	30
4. Время слушания и время звука	30
5. Упустить звук	33
6. Прекращение звука, осознание присутствия других звуков и схватывание на лету прошедшего	35
7. Слушание в зависимости от времени	35
ЧАСТЬ II	37
Глава 4	37
1. Звук или голос как овеществленный остаток	37
2. Слышать голос в звуках	40
3. Слово и звук: оноματοпея	42
Глава 5	45
1. Обособлена ли музыка от других звуков?	45
2. Что такое шум?	47
3. Диалектика музыки и шума	50
Конец ознакомительного фрагмента.	52

# Мишель Шион

## Звук Слушать, слышать, наблюдать

### ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Мое эссе «Звук», вышедшее в 1998 году и значительно дополненное и переработанное в 2010-м с целью сделать его более понятным и удобным для чтения, было еще раз исправлено и отредактировано для третьего издания.

Это издание, предназначенное для тех, кто интересуется данной темой независимо от рода своих занятий, не может дать исчерпывающего изложения всех общепризнанных сведений о звуке, поскольку предпочтение в нем отдается многочисленным расхождениям в толкованиях, которые вызывает расплывчатый смысл слова «звук». Эта книга занимает определенную позицию по спорным вопросам, пусть и аргументированную. Но в то же время она предлагает целый ряд новых подходов, размышлений и самостоятельных концепций.

Точкой отсчета здесь оказывается язык, и потому термин «акуслогия» (от слова «логос»), который придумал Пьер Шеффер и который я у него позаимствовал, дав ему новое определение, кажется мне более подходящим названием для предлагаемой дисциплины.

Мне также очень пригодился мой опыт сочинения конкретной музыки, опыт работы в качестве исполнителя, режиссера и, если пользоваться английским термином, *sound-maker* на радио, телевидении, в сфере кино и видео, а также опыт преподавания (в Высшей Школе кинематографии ESEC и в Университете Париж III). Это означает, что априорное деление на теорию и практику в этой области представляется мне искусственным.

Я снова выражаю глубокую благодарность Мишелю Мари, который курировал это издание и поддержал меня, а также Жану-Батисту Гюге, убедившему меня взяться за повторную переработку, и Сесиль Растье, следившую за ходом ее осуществления.

*Мишель Шион, август 2017*

# ЧАСТЬ I

## Слушать

### Глава 1

## РОЖДЕНИЕ СЛУХА

### 1. Когда вы не уверены, расслышали ли звук

*Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille;  
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.*

(Аркас, Аркас, проснись! К тебе в ночи бессонной  
Пришел властитель твой, несчастьем потрясенный<sup>1</sup>.)

Эти два стиха, которыми открывается трагедия Жана Расина «Ифигения», представляют собой зачин, типичный для этого автора: занавес поднимается, и на сцене идет спор. Здесь звучит голос Агамемнона, на рассвете обращающегося к слуге. Голос, который поначалу слышится словно в полусне. Кажется, что этот голос приходит к Аркасу во сне и в то же время будит его, и слова, выступая из ночи, из подсознания, падают на берег – тот самый, на котором греческая армия ожидает, когда боги пошлют ей ветер.

Но эти два стиха также подразумевают, что предшествующие слова царя словно не удалось как следует расслышать. Они где-то зафиксированы, но при этом утрачены и для слуги, и для зрителя.

Не свойственно ли звуку как таковому часто ассоциироваться с чем-то утраченным, упущенным в тот самый момент, как оно схватывается, но при этом всегда присутствующим?

Заметим, что в этом зачине Агамемнон говорит о себе в третьем лице, как это часто делают взрослые, разговаривая с детьми («Это мама, не волнуйся»).

Во второй песне «Илиады» Гомера, которую Расин хорошо знал, Зевс посылает тому же Агамемнону вещий (и обманчивый) Сон. Этот Сон, принявший вид старца Нестора, начинает с увещаний («Спишь, Агамемнон, спишь...») и в конце своего сообщения добавляет приказание: «Помни глаголы мои, сохраняй на душе и страшися / Их позабыть, как тебя оставит сон благотворный»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Расин Ж. Ифигения // Трагедии. Л.: Наука, 1977. С. 187. Дословно: «Это Агамемнон, твой царь, тебя будит / Проснись, узнай голос, который услышал». – Примеч. пер.

<sup>2</sup> Гомер. Илиада. М.: Худож. лит., 1967. С. 39.

## 2. Впечатления при пробуждении: вокруг одного стихотворения Виктора Гюго

### 2.1. Стихотворение: слово за словом

Действие «Ифигении» происходит на берегу моря, а вот это малоизвестное стихотворение Виктора Гюго из сборника «Искусство быть дедушкой», посвященное звуковым впечатлениям, было написано на берегу другого моря, на Гернси, одном из Нормандских островов.

Поскольку оно послужит нам отправной точкой в размышлениях о том, что такое «акустическая картина», приведем его целиком:

Я слышу голоса. Свет проникает сквозь веки.  
Бьет колокол в церкви Сен-Пьер.  
Крики купальщиков. Ближе! Дальше! Нет, сюда!  
Нет, туда! Птицы щебечут, и Жанна тоже.  
Жорж зовет ее. Крик петухов. Мастерок  
Скребет по крыше. По улочке проходят лошади.  
Звон косы, косящей лужайку.  
Стуки. Шум. Кровельщики ходят по крыше.  
Шум порта. Свист разогретых машин.  
Порывы ветра приносят военные марши.  
Гвалт на набережной. Голоса французов. Мерси.  
Бонжур. Адъё. Уже поздно, вот  
Совсем рядом пропела моя малиновка.  
Далекий грохот молотов в кузне.  
Вода плещется. Слышно пыхтение парохода.  
Муха влетела. Широкое дыхание моря<sup>3</sup>.

Очень часто хайку в 17 слогах представляет звуковую сценку. Но такое длинное стихотворение, посвященное исключительно фиксированию звуков, – большая редкость. Не только звуков, конечно: первая строка («Свет проникает сквозь веки») говорит о визуальном впечатлении. Впрочем, стих, задающий осознанный сюжет – «Я слышу голоса».

Отметим также, как часто употребляется неопределенный артикль: *des voix* (голоса), *une cloche* (колокол), *une truelle* (мастерок), *des chevaux* (лошади), *une forge* (кухня), а также слова без артикля – *voix* (голос), *cris* (крики), *grincements* (звон), словно в силу «акустической» невидимости (уточняется, что глаза у поэта закрыты) звук приобретает некоторую обобщенность и абстрактность. Но в конце неопределенный артикль противопоставляется определенному: «*une*» *mouche* (муха) и «*la*» *mer* (море).

---

<sup>3</sup> «Голоса... Голоса... Свет сквозь веки... Гудит в переулке / На соборе Петра затрезвонивший колокол гулкий. / Крик веселых купальщиков: „Здесь?“ – „Да не медли, живей!“ / Щебетание птиц, щебетание Жанны моей. / Оклик Жоржа. И вскрик петуха во дворе. И по крыше – / Раздражающий скреб. Конский топот – то громче, то тише. / Свист косы. Подстригают газон у меня под окном. / Стуки. Грохот тяжелых шагов по железу, как гром. / Шум портовый. Шипенье машин паровых. Визг лебедки. / Музыка полковая. Рывками. Сквозь музыку – четкий / Шаг солдат. Голоса. Два француза. Смеющийся бас: / „Добрый день!“ Я заспался, как видно. Который же час? / Красношейка моя заливается. На наковальне / Молотков перебранка из кузни доносится дальней. / Плеск воды. Пароход на ходу задыхается, споря / С необъятною гладью, с могучим дыханием моря» (Гюго В. Собрание сочинений: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 13. С. 148. Пер. Л. Пеньковского).

Самые общие и анонимные ощущения сосредоточены в первой строке: «голос», «свет». Но вторая и третья строки устанавливают знакомую, человеческую и обжитую, рамку: «церковь Сен-Пьер», берег моря. Доносятся отрывочные слова: «Ближе, дальше, сюда». Они напоминают о том, что на звук нельзя положиться, когда речь заходит о направлении, но в то же время эти слова задают перспективу. Купальщики движутся навстречу друг другу, как слепцы. «Ближе, дальше» также относится к расстоянию, на котором раздается сам звук.

Это хрупкая картина, складывающаяся и тут же распадающаяся, картина с крупными и дальними планами.

За пространством следует время. «Крик петухов» приблизительно отвечает на вопрос «Который час?»: это важная веха для эпохи, когда уличные торговцы и часы на фасадах церквей выполняли функцию современных будильников и телефонов. По другим признакам мы поняли, что купальщики встали, дети уже на улице, то есть дом ожил. Колокол в церкви Сен-Пьер не указывает точного времени, но возвещает о начале или окончании службы.

Заметим, что фраза «По улочке проходят лошади» сама по себе не звуковое впечатление, она становится им только в окружающем акустическом контексте. На это указывает одна деталь: во фразе упомянуты только лошади. Скорее всего, ими кто-то управляет, и они что-то тащат. Может быть, в визуальном рассказе поэт упомянул бы повозку и кучера, здесь же сцена сводится к тому, о чем рассказывает звук, что персонализирует и оживляет *непосредственную причину* звука.

Как в мультфильмах, мастерок скребет сам по себе, лошади идут без извозчика, коса сама косит лужайку, и кузнечные молоты тоже грохочут самостоятельно.

«Стуки. Шум». Это неопределенные слова, но в то же время они что-то означают: первое – точечные и последовательные звуки, второе – длительный и смешанный. За ними следует звук, идущий *сверху*, звук человеческих шагов: «Кровельщики ходят по крыше». Шум идентифицируется, локализуется. Пространство заполняется успокоительными звуками. Впрочем, снова появляется определенный артикль: *bruits du porte* (шум порта). Так возникает тема дыхания, которой заканчивается стихотворение: «свист», затем «порывы».

«Голоса французов». Поэт находится в изгнании на острове, на котором говорят преимущественно по-английски. Это отдельные слова, выделяющиеся на фоне общего гвалта. Затем – резкий скачок в пространстве: малиновка «совсем рядом», «далекие» молоты. Море утверждает свое присутствие через «воду».

Затем снова слышится свист с «пыхтением», которое наделяет пароход легкими: у его перемещения в пространстве вокальный, дыхательный характер.

Наконец, в последней строке возникает эффект падения, характерная для Гюго антитеза с максимальным контрастом масштабов между насекомым и океаном: «Муха влетела. Широкое дыхание моря».

Шум моря относится к тем звукам, которые не прекращаются ни днем, ни ночью, а все остальные звуки отчасти утренние (колокол, петухи, малиновка), отчасти дневные.

## 2.2. Муха и море

Муха, которая попала нам сейчас и попадет еще в главе 4, – нежеланный гость, ее звуковое присутствие воспринимается как назойливая болтовня, но здесь она также воплощает звук, который невозможно ухватить, который прекращается и возобновляется, когда ему вздумается.

Как резюмирует последняя строка, поэт все время переключается со случайно выхваченного слова («мерси») на звук, который должен быть длительным («кузня»), и на звуки-события («муха влетела»). В тот момент, когда он фокусируется на одном звуке, другой тоже все еще здесь. Или уже нет?

Это и есть звук: движение туда-сюда, в котором в промежутке между «туда» и «сюда» что-то сдвигается.

«Широкое дыхание моря» (*mer*): во французском здесь легко можно расслышать слово «мать» (*mère*) и вообразить рядом гигантское дыхание. Но не является ли оно бессознательно вытесненным образом собственного дыхания спящего?

Гюго заканчивает свое стихотворение столкновением поэта и космоса, зеркально отражающих друг друга: когда я не пытаюсь спроецировать звук вовне, не находится ли он внутри меня?

Все это, звуки голосов, инструментов, лошадей, колоколов, не смешиваются ли они во мне, не содержатся ли в моем внутреннем дыхании, подобно тому, как дыхание моря, зеркальный образ меня самого, смешивает, охватывает, поглощает в каденции стихотворения все остальные шумы?

### 2.3. Внутреннее/внешнее

Стихотворение Гюго также создает впечатление, что внешний шум моря нейтрализует внутренние шумы дома, притягивая их к себе. Освободившись от них, поэт больше не слышит «органического поскрипывания дерева» (Пруст), и воспринимает только то, что находится вовне. Все это, видимо, только ради того, чтобы в конце появилась муха.

Таким образом, все защитное внешнее пространство, образованное знакомыми шумами, было выстроено при помощи звука, но стоит залететь мухе, как все начинает вращаться вокруг нее. Потому что муха преодолевает двойную границу: границу внешнего мира и комнаты и границу между тем, что снаружи тела, и тем, что внутри. Муха же может и в ухо залететь!

Знаменита зеркальная фраза из записных книжек Леонардо да Винчи: «Интересно, слабый шум вблизи так же громок, как громкий издали?» Отголосок этого вопроса мы находим у Гюго, сближающего совершенно разные масштабы.

### 2.4. Образ-вес и масштаб

Эйзенштейн приводил пример с тараканом, о котором говорят, что он показан «крупным планом», если он занимает большую часть изображения, и слонем, о котором не скажешь, что он снят крупным планом, если он заполняет ту же площадь или даже целый экран. С точки зрения наших представлений о масштабе это животные совершенно разных размеров.

То же самое со звуками: одни из них, даже при высокой громкости и услышанные вблизи, указывают на источники небольших размеров. Необязательно точно назвать их причину, чтобы оценить их размер: иначе говоря, о мощности причины некоторых звуков по отношению к нам можно составить представление, никак ее не идентифицируя, независимо от того, с какой интенсивностью эти звуки до нас доходят. Это «образ-вес» (*image-poids*) звука, если воспользоваться термином Клода Бельбле, иначе говоря, репрезентация (стабильная, независимая от громкости передаваемого звука и от того, на каком расстоянии от него мы находимся) мощности причины в сравнении с нашим собственным масштабом.

Это понятие дает ответ на вопрос Леонардо. Например, жужжание мухи вблизи не будет таким громким, как отдаленные раскаты канонады. Когда мы слышим грузовик или далекие раскаты грома, они все равно остаются «громкими шумами», связанными с переживанием этих звуков сообразно нашему собственному масштабу.

Когда слушателю включают в динамике звуки, не сообщая о том, откуда они исходят, он, осознанно или нет, помимо причины звука ищет порядок величин этого явления, выясняет, большое оно или маленькое по сравнению с ним. Мелкие детали высоких звуков и артикуляции, атаки (это все индексы близости) могут заставить его сделать вывод о легком образе-весе.

А звуки, которые воспринимаются на слух как мощные, – это звуки, не имеющие индексов близости, и они могут иметь медленный и тяжелый ход.

Представление о масштабе нам также дает подвижность или статичность явления. Проворное и быстрое движение какой-то детали звука помогает локализовать его образ-вес. Но существуют звуки, например, шум ветра, которые не несут индексов близости или характеристик, которые помогли бы нам решить, сильные они и слышные издали или же слабые и слышные вблизи. В других случаях наличие сильной реверберации говорит о явлении достаточно мощном, чтобы пробудить пространство, то есть указывает на массивный образ-вес.

### 3. Критика понятия «звуковой ландшафт»

Можно ли говорить в связи со стихотворением Гюго о «звуковом ландшафте», едином целом, организованном в пространстве таким образом, что у него есть передний и задний план, детали и ансамбли? В этом суть вопроса о том, можно ли собрать услышанное в единое целое, и мы отвечаем на этот вопрос отрицательно.

#### 3.1. Понятие *soundscape*

В 1960-е годы канадец Рэймонд Мюррей Шейфер придумал понятие *soundscape* (от *sound* и *landscape*), которое переводится на французский как «звуковой ландшафт». Он выделяет разные критерии описания этих «звуковых ландшафтов».

А) Прежде всего это *keynote* (основной тон), труднопереводимый термин, во французском издании его книги он передан словом *tonalite* – «тональность»: «В музыке тональность композиции, хотя она редко воспринимается сознанием, служит звуковым фоном, на котором должна восприниматься любая модуляция и любое изменение. <...> Среди тональностей прошлого можно назвать ветер, воду и пение птиц. Современный звуковой ландшафт предлагает иные тональности: шум автомобилей или гудение электрического оборудования»<sup>4</sup>.

Б) Шейфер затем дает определение тому, что на фоне этого *background sound*, фонового звука, становится *foreground sound*, звуком первого плана, который он называет «сигналом»: «Сигнал – это любой звук, на который мы обращаем осознанное внимание». В качестве примера приводятся сирены полиции или свистки поездов, а также колокольный звон.

К психологическому определению *foreground* следует подходить с осторожностью. Во многих случаях мы больше не обращаем осознанного внимания на сирены полиции. Но от этого они не становятся менее характерными звуковыми элементами, поскольку имеют четкую форму.

В) В-третьих, канадский композитор и теоретик выделяет «звуковые метки»: так переводится на французский термин *soundmark*. Звуковая метка – что-то вроде звукового джигла для какого-то сообщества. Это может быть звук, характерный для какой-то профессии, или домашний звук, к которому вы привязаны и которому придаете символический и аффективный смысл: «Скрип ржавых петель старой двери, старая швейная машинка и т. д.» Звуковая метка, дорогая сердцу Мюррея Шейфера, – туманный горн в порту Сент-Джонса, у него на родине, на западном побережье Канады.

*Soundmark* – интересная идея, но в большинстве случаев она имеет чисто живописную ценность. В фильме звуковая метка не может быть определена заранее, она создается из всего, что подвернется, благодаря тому, что какой-то звук несколько раз повторяется в ходе монтажа и начинает ассоциироваться с местом, персонажем или ситуацией, получая в результате символическую роль в их представлении.

---

<sup>4</sup> Murray Schafer R. Le Paysage sonore. Paris: J.-C. Lattès, 1979. P. 23.

Как мы видим, это рудиментарное описание, но оно явно основывается на фундаментальном разделении на фигуру и фон. В таком случае достаточно было сказать, что шум моря – это фон, а различные звуки, описываемые Виктором Гюго, – временами «сигналы» (церковный колокол), временами «метки» (для поэта это «звук» малиновки).

Но в то же время картина, которую рисует поэт, привязана к мимолетным вещам, локализована в конкретном моменте дня.

### 3.2. Последовательность и наложение

Характерная черта стихотворения Гюго: все в нем излагается *последовательно*, а наложения (должны же они быть) только подразумеваются – хотя вид стихотворения, занимающего одну страницу, которую можно охватить одним взглядом, обозревающим все части, говорит нам о чем-то глобальном и полифоническом. Действительно, трудно представить, что кухня замолкает, когда залетает муха, или что долетающие звуки военной музыки ни на миг не пересекаются со звуком шагов кровельщиков.

Одно из отличительных свойств звука – способность смешиваться. В другом стихотворении Гюго, посвященном сну и гораздо более известном, «Спящий Вооз», есть следующее наблюдение: «Дыханье спящего сливалось в темноте / С журчаньем родников, глухим, едва заметным»<sup>5</sup>. Основанное на звуках со слабым образом-весом, это наблюдение указывает (поскольку их все же можно расслышать!) на то, что вокруг тишина.

У римского поэта Вергилия в «Энеиде» (книга I, стих 87) в сцене бури на море читаем: *Insequitur clamorque virum stridorque rudentum*. Андре Бельсор переводит эту строчку: *les cris des hommes se mêlent au cri strident des câbles* [крики людей мешались со скрипами снастей]<sup>6</sup>, тогда как буквально там говорится, что «вопли людей следовали за резкими криками снастей».

Мы подошли к сути проблемы: одновременность «звуковой картины» в том случае, где мы вправе использовать это выражение, воспринимается как последовательность.

### 3.3. Слияние одних звуков с другими

То, что стихотворение заканчивается образом океана, хорошо показывает тенденцию к поглощению одних звуков другими – один звук может всегда потонуть в другом, так же как «широкое дыхание моря» связывает все эти разрозненные шумы и могло бы их поглотить (по крайней мере, в воспоминании).

Когда Пруст, большой знаток ночных звуков, пишет, что листва каштана «замыкалась в самой себе», становится понятно, что он находится далеко от моря: «Шевелилось только то, что не могло иначе, например, листва каштана. Но всеобъемлющая мельчайшая дрожь листвы, со всеми ее подробностями и тончайшими оттенками, не растекалась на все остальное, не смешивалась с окружающим, замыкалась в самой себе»<sup>7</sup>.

И тогда мы чувствуем, что шелест листвы каштана у Пруста, со всеми его подробностями, изображает тишину, позволяющую его воспринять.

Так происходит с некоторыми звуками, которые самим фактом своей слышимости воссоздают вокруг себя целый контекст – при условии, что не появится какой-то другой звук и не поглотит все. «Дыхание моря» у Гюго, хотя оно и подразумевается упоминанием купальщиков,

---

<sup>5</sup> Гюго В. Спящий Вооз // Гюго В. Собр. соч.: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 13. С. 54.

<sup>6</sup> «Крики троянцев слились со скрипом снастей корабельных» (Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. лит., 1971. С. 125. Пер. С. Ошерова).

<sup>7</sup> Пруст М. В сторону Свана. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. С. 45.

порта, парохода, все равно оказывается неожиданностью. Едва оно называется, вся картина тут же меняется.

### 3.4. Далекий звук

Стихотворение Гюго, отличающееся тем, что, как мы сказали, за исключением первой строки, оно перечисляет исключительно звуковые впечатления, относится к поэтике далекого звука. У писателей-романтиков очень часто упоминаются звуки, звучащие на расстоянии, причина которых находится далеко или невидима, звуки, словно «отодвинутые» от зрения или от их причины.

У Ламартина это жизнь, услышанная издалека, «приглушенный грохот потока на скалах»; у Стендаля впечатления далеких празднеств или канонад в «Жизни Анри Брюлара» или в «Пармской обители». «Ничего не может быть веселее (sic) выстрелов мортаретти, которые далеко разносятся над озером и смягчаются колыханием волн»<sup>8</sup>. А вот он пишет о Фабрицио во время битвы при Ватерлоо: «Но сколько он ни вглядывался в ту сторону, откуда прилетали ядра, он видел только белый дым, – батарея стояла далеко, на огромном расстоянии, – а среди ровного, непрерывного гудения, в которое сливались пушечные выстрелы, он как будто различал более близкие ружейные залпы; понять он ничего не мог»<sup>9</sup>. Эти звуки, если так можно выразиться, как в зеркале выделяют личность тех, кто их слушает, изображают одинокого, созерцательного слушателя.

В эпоху романтизма было не принято говорить, как сегодня, ни о «звуковых средах», ни о средах вообще. Речь шла о звуке и индивиде.

### 3.5. Эгоцентризм слушания

Порой в такой позиции слушания чувство того, что вы находитесь в «центре шумов», оказывается фантазмом, раскрывающим зачастую эгоцентричный и центростремительный характер слуха. Иногда этот фантазм связан с чувством преследования, иногда – полноты и покоя, слияния со вселенной. Как у Валери, когда тот пишет: «Заснув, бесчувственный, на солнце, среди всех шумов и цветов»<sup>10</sup>.

Во многих своих текстах (в частности, в «Большом шуме») Кафка, наоборот, чувствует, что он – мишень, адресат, но в то же время и дирижер звуков, которые его преследуют, глава «генерального района всех шумов». Лежащий герой слышит внутри себя разнообразные звуки, возникающие в доме родителей, болтовню сестер, отца, хлопнувшего дверью, канарейку в клетке... Ситуация здесь обратная той, что у Гюго: у Кафки все звуки отсылают к внутренностям дома, ни один не ведет вовне, на природу, к другим людям за пределами тесного семейного круга. Под пером чешского писателя картина, детально описанная поэтом из Гернси (на самом деле антикартина, поскольку складывается и тут же распадается), становится кошмаром звукового преследования.

Когда же вдобавок ко всему это еще и разговор пары, доносящийся до нас диалог мужчины и женщины, мы не можем отделаться от ощущения, что говорят о нас. Почему? Потому что в нашем архаическом опыте *о нас в нашем присутствии говорили* в третьем лице.

«Он покушал, у него ангина», говорили матери, словно любой «он» или «она», которые не были нами, вполне могли бы нами быть. Именно об этом фильм «Разговор», сценарий которого Коппола написал в соавторстве с Уолтером Мёрчем. Гарри Кол (Джин Хекман), «детек-

---

<sup>8</sup> Стендаль. Пармская обитель. М.: Худож. лит., 1982. С. 147.

<sup>9</sup> Там же. С. 52.

<sup>10</sup> Valéry P. Ego Scriptor, et Petits poèmes abstraits. Paris: Gallimard, 1992. P. 13.

тив, специализирующийся на прослушке», записал для богатого клиента разговор любовников в парке, в котором пара обменивается банальными замечаниями о бомже на скамейке. Он без конца прослушивает эту запись и постепенно увязает, а вместе с ним увязаем и мы, в идентификации некоего «его», который постоянно возникает в словах мужчины и женщины: посмотри на него, этого бомжа, «он» был ребенком, «ему» холодно, «он» одинок.

И когда мы видим, как Коул оставляет включенным магнитофон и эти фразы заполняют пространство его лофта, когда он работает или когда занимается сексом с женщиной, мы думаем о нем и о себе тоже...

И так до тех пор, пока в финальном повороте сюжета, подчеркивающим двусмысленность слушания, слушающий субъект не замечает, что попался в ловушку идентификации и что достаточно немного переставить акценты во фразе, чтобы смысл услышанного радикально изменился<sup>11</sup>.

## 4. Онтогенез слушания

### 4.1. Дородовое «слушание» – слушание ли это?

Ухо пробуждается на четвертом с половиной месяце жизни... зародыша.

По многим наблюдениям, с того момента, как у эмбриона начинает функционировать ухо, он «слышит» шумы, сопровождающиеся изменением давления на поверхности тела, а также два цикла сердцебиений – материнский и свой. Эти маятниковые циклы с разной скоростью расходятся и сходятся, согласуются и рассогласуются по фазе, как это бывает в некоторых видах музыки, называемой репетитивной. Возможно, именно поэтому она оказывает успокаивающее воздействие, вызывающее чувство дереализации (на уровне времени): она напоминает об архаической темпоральности. Психолог Франсуаза Дольто называет это «объединенным ритмом двух сердец в материнской утробе»<sup>12</sup> и считает, что уже на столь раннем этапе это «языковой» ритм. Когда младенец появляется на свет, согласно Дольто, ему приходится смириться с тем, что он перестает слышать биение своего сердца.

Но что имеется в виду, когда говорят, что «эмбрион слышит»? Ясно, что слышать – не одно и то же для взрослого и для погруженного в жидкую среду эмбриона, обладающего иным опытом и не различающего ощущения так, как их различает взрослый (не потому ли, что у него нет ни опыта, ни слов?).

Едва что-то облекается в слова, его бытование меняется. С другой стороны, независимо от акустической природы телесных и внешних «звуков», воспринимаемых в утробе матери, отфильтрованных и отобранных, целый ряд сенсорных и моторных опытов, которые придадут звуку иной смысл, еще только ждет его впереди.

Как бы то ни было, самая архаическая стадия того, что можно назвать звуковым ощущением у малыша, – это ритмизированное давление. Эта ритмическая основа, усвоенная очень рано, похожа на *транссенсорную* басовую партию, на основе которой строится музыка послеродовых перцепций, неважно, как доходит этот ритм – через глаза, уши или осязание. На предродовой стадии речь уже идет о том, что мы будем ниже называть *совибрацией*, но при этом – не о том, что имеет отношение к *слуховому окну*.

Ухо зародыша омывают околоплодные воды. Поэтому подводный слух, монофонический и передающийся в основном благодаря костной звукопроводимости, мог выступать в некоторых терапевтических или музыкальных практиках возвращением к истокам первородного

---

<sup>11</sup> О фильме Коппола см.: Chion M. Un art sonore, le cinéma. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.

<sup>12</sup> Dolto F. Au jeu du désir. Paris: Seuil, 1981. P. 277.

слуха. Это, конечно, относительное возвращение: недостаточно погрузиться в воду, чтобы снова стать младенцем, раз вы перестали им быть.

Рождение, при котором ухо освобождается от околоплодных вод, требует приспособления к воздушной среде.

## 4.2. Ребенок без слов и звуков

Еще до своего рождения ребенок окружен языком или же – в некоторых случаях, редких, но определяющих жизнь таких детей, – лишен его.

Ребенок, предоставленный самому себе, лишенный языкового контакта, как это бывает с некоторыми будущими аутистами, воспринимает как язык взаимодействие собственных ощущений со звуками. «Весь мир вещей находится с ним в разговоре, но не мир людей»<sup>13</sup>. Фильмы Тарковского (особенно последний – «Жертвоприношение», 1986) прекрасно передают эту сеть перекрестных ощущений, совпадений звуков и света, когда полет птицы, скрипнувшая дверца шкафа, луч солнца, пробившийся в комнату, волнение листвы на дереве становятся похожи на тайный язык.

## 4.3. Возраст объективного слушания: вопрос о реверберации

В каком-то смысле ребенок слышит объективнее нас, поскольку он еще не фильтрует звуковое целое, чтобы извлечь полезный сигнал. Голос, который он слышит, кажется ему обволакивающим и продолжающимся в отражениях, которые он вызывает в пространстве. Позднее эта изменчивая реверберация, сопровождающая голос, этот резонанс каждого звукоизвлечения будет постепенно вытесняться, устраняться, мысленно минимизироваться взрослым так, чтобы отраженный звук (приходящий с задержкой) не мешал воспринимать прямой звук, то есть звук, идущий в ухо по прямой, и все ради того, чтобы как следует вычленил вербальное сообщение.

Это, возможно, объясняет, почему когда мы слышим реверберирующий голос в церкви, в пещере, в конкретной музыке, у нас создается впечатление архаики, возвращения к истокам. Младенец, которым мы когда-то были, еще не различал прямой звук и его отражение и слышал его как некое обширное эхо.

## 4.4. Слух, лепет, имитация

Ребенок хранит в памяти все, что ему говорят. В многих случаях находилось подтверждение тому, что у него остаются воспоминания о фразах, произнесенных в самом раннем детстве, порой запрятанные в бессознательном. Он также слышит, когда о нем говорят, и, возможно также, как в «Разговоре», может думать, что говорят именно о нем.

Ребенок, кроме того, сам производит звуки, сперва не вполне сознательно. Однако, когда он это делает, чтобы кого-нибудь позвать, ему приходится на время лишиться обоняния, как отмечала Франуаза Дольто<sup>14</sup>. Звукоизвлечение, таким образом, будет ассоциироваться у него с лишением, и, возможно, с определенным ритмом: молчать, а следовательно слушать – значит дышать и восстанавливать то, что было утрачено.

*Лепетом* на профессиональном языке психологов называются звуковые игры детей, усвоение звуков, которые они слышат, а также подражание голосам и фонемам. Малыш неосо-

---

<sup>13</sup> Дольто Ф. Бессознательный образ тела. Ижевск: ERGO, 2006. С. 42.

<sup>14</sup> Dolto F. Au jeu du désir. P. 284.

знанно производит звуки, имитирующие те, что он слышит. Позднее, особенно если это мальчик, он будет сильно шуметь во время игр, изображая звуки автомобиля, мотора, езды, имитируя шумы, услышанные в телевизоре и в видеоиграх.

В связи с феноменом подражания нельзя забывать о важнейшей особенности человеческого опыта – транспонировании на октаву выше. Принцип транспонирования, пишет Жак Нинио в «Следах смысла»<sup>15</sup>, восходит к первым месяцам жизни младенца, когда с определенного момента он начинает издавать такие же звуки, какие звучат в его окружении: «Он будет говорить: *blib, ta babelib*... если он француз. Английский младенец отдаст должное дифтонгам: *béoww, iawou, bouaouaoua*... Араб в том же возрасте подчеркивает горловые звуки: *'aw, da'a*... а китайский младенец лепечет музыкально в нескольких тональностях, с восходящей и нисходящей интонацией».

#### 4.5. Аудиоголосовая петля и эрго-слушание: ломка голоса

Подражание внешним шумам, а не только голосам, постоянное усвоение звуков могли бы стать основой слуха. Можно было бы связать это с наблюдением Альфреда Томатиса, из которого он сделал радикальный вывод о том, что голосом можно издавать только те звуки, которые слышишь: это называется «аудиоголосовая петля».

Иными словами, тот, кто больше не слышит определенные частоты, не может воспроизводить их своим голосом. И, собственно, давая прослушивать актерам или певцам, которые к нему обратились, частоты, которых не хватало их голосам, доктор Томатис помог им их освоить.

«Слушание собственной речи» поначалу происходит бессознательно, но можно выдвинуть гипотезу, что это «слушание себя», связывающее звук (в слуховом окне) с вибрацией (в гортани, в черепе, в груди), может заражать весь слуховой опыт целиком. В конечном счете даже во взрослом возрасте мы усваиваем любой услышанный звук как своего рода внутреннюю вокализацию.

Происходящий позднее ключевой эпизод ломки голоса, особенно у мальчиков, также является плохо изученным аспектом развития голоса и «слушания своей речи»<sup>16</sup>. Если у девочки голос понижается всего на два-три тона, у мальчика это понижение может доходить до целой октавы. Вытеснение ломки голоса как эпизода, играющего решающую роль в трансформации того, как человек слышит самого себя (и не только когда он искусный юный певец, теряющий из-за этого свой инструмент и идентичность, как это случилось с юным Францем Шубертом), – очень интересный культурный феномен.

#### 4.6. Звук вычлененный и утраченный

Кроме того, есть вопрос об обучении языку, который будет, возможно, организовывать и структурировать все звуковое восприятие, а не только восприятие речи.

Членение слышимого и перцептивного «потока» на фонемы начинается, согласно Роману Якобсону, с согласных:

При обучении языку первая оппозиция гласных вторична по отношению к первым оппозициям согласных; существует такая стадия в развитии языков, на которой согласные уже выполняют свою смысловозначительную функцию, тогда как единственная гласная служит лишь опорой для согласных и материей

---

<sup>15</sup> Ninio J. L' Empreinte des sens. Paris: Odile Jacob, 1989. P. 248–249.

<sup>16</sup> Faure M.-A. L' Esprit des voix. Grenoble: La Pensée sauvage, 1990. P. 35.

для вариаций выражения. Таким образом, согласные принимают значение фонем раньше, чем гласные<sup>17</sup>.

Гласная, носительница тоник, которую можно тянуть, будет, таким образом, модулировать мифический примитивный язык, музыкой которого была бы сублимация.

Таким образом, звук располагается под знаком падения: он – остаток языка, который делят между собой музыка и «бесформенная» зона, называемая шумом. Не потому ли наша культура не желает давать ему определение?

---

<sup>17</sup> Цит. по Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 510.

## Глава 2

### УХО

Сколько раз нам приходилось слышать, когда мы говорили, что пишем книгу «о звуке»: «О чем о чем?» Каждый день, в любую минуту о звуке говорят во всех возможных контекстах, но достаточно сделать его самостоятельной темой, как никто уже не знает, что это такое.

Итак, начнем со сведений о звуке, считающихся надежными и объективными: с акустики как общепринятого знания, принимаемого как данность, которая здесь только резюмируется.

#### 1. Звук как объект акустики

На физическом уровне звуком называется вибрация среды, которую мы предлагаем называть старым забытым словом «верберация». Это волна, которая вследствие колебания одного или нескольких источников, иногда называемых *звуковыми телами*, распространяется согласно своим собственным законам и, в частности, достигает уха, где дает материал для слуховых ощущений, при этом иногда также (мы еще увидим далее, к какой путанице приведет это «также») затрагивает другие части тела, где вызывает потрясения, совибрации и т. д., более размытые и неовеществляемые.

##### 1.1. Без среды нет звука

Такая волна предполагает наличие передающей ее среды, без которой, строго говоря, ни о каком звуке не было бы и речи. Физически звук, собственно, и «есть» колебание такой среды. Звук расходится кругами концентрических волн, чем-то напоминающих круговую зыбь, которую видит человек, если бросит камень в тихие воды. При этом нельзя забывать о сложном переплетении, когда волна возвращается от одного берега к другому, а также о смешении различных видов затухания в зависимости от длительности начального колебания<sup>18</sup>.

##### 1.2. Скорость и передача звука

В воздухе верберация, или звуковая волна, распространяется со скоростью около 340 м/с, что, как мы видим, почти в миллион раз медленнее скорости света. Отсюда хорошо известное запаздывание раската грома по отношению к вспышке молнии. Только в начале XIX века удалось точно установить среднюю скорость звука, которая одинакова вне зависимости от его интенсивности, но слегка варьируется в зависимости от давления и температуры.

В воде акустическая волна распространяется значительно быстрее (со скоростью около 1500 м/с), но зато звук становится «монофоническим» и слышится главным образом за счет костной проводимости.

Как известно, некоторые твердые или натянутые материалы передают звуки (эксперимент со шнурковым телефоном): в этом случае говорят о проводимости *твердых тел*. Именно она так затрудняет звукоизоляцию квартир, расположенных одна над другой.

---

<sup>18</sup> Marchetti L. Haut-parleur, voix et miroir. Lyon: Môméludies éditions, CFMI, 2010. P. 19.

### 1.3. Частота и амплитуда

Если не рассматривать вопрос о длительности, звук в физическом смысле имеет всего лишь две характеристики: *частоту* (количество колебаний в секунду, выраженное в герцах) и *амплитуду давления*<sup>19</sup>. Учитывая при этом, что звуковой феномен чаще всего несет в себе несколько частот, наложенных друг на друга, периодических или непериодических, имеющих разные амплитуды, весь этот комплекс может меняться каждую минуту. Частота, или частоты, воспринимаются как высоты или, говоря шире, как масса. Амплитуда – это интенсивность звука (см. далее). Все остальные характеристики звука, которые мы воспринимаем, создаются вариациями в длительности частоты и амплитуды. При этом эти характеристики не могут сводиться к звуковым качествам, «производным» от массы или интенсивности, как хотели бы думать некоторые, перенося количественную логику физики на качественную логику восприятия. В частности, характерная атака «щипковых струнных» (гитара) или клавишных (фортепиано) – это ощущение, обобщенное в специфическое восприятие атаки, хотя оно и происходит от быстрых, комбинированных вариаций интенсивности (в форме нисходящей кривой) и гармонического спектра (постепенное исчезновение гармоник).

### 1.4. Распространение, отражение, преломление

Детали науки, называемой акустикой, то есть изучение распространения, отражения, рефракции, дифракции звука (в смысле верберации) в зависимости от среды, нас здесь не интересуют, и вы можете обратиться к многочисленным техническим текстам на эту тему, опубликованным в энциклопедиях или в специальных изданиях. Обозначим несколько основных пунктов.

Звук распространяется от своего источника по кругу или сферически. Таким образом, распространение идет по всем направлениям (в следующих друг за другом циклах сжатия и расширения) и ослабевает пропорционально квадрату от пройденного расстояния.

Когда звуковая волна встречает поверхность, которая не поглощает ее целиком и частично отсылает обратно, как мяч, это называется *отражением*. Когда мы одновременно слышим, как это часто бывает, звук, идущий напрямую от источника к нашему уху, и отраженный звук (отскакивающий от стен), запаздывание отраженного сигнала в отношении «прямого», объясняемое медлительностью звука и меняющейся величиной его отражений в зависимости от среды, создает реверберацию. Они либо становятся продолжением звука и поддерживают его, либо, если оказываются сильнее, мешают его слышать (в частности, в случае речи), в разной степени смазывая его контуры.

Когда звуковая волна встречает препятствие, часть ее огибает его, и тогда говорят о *дифракции*. Это еще больше усложняет звукоизоляцию. В целом высокие частоты имеют более четкую направленность, чем низкие, из чего вытекают разные следствия, касающиеся как формирования ушной раковины у разных биологических видов, так и так называемого стереофонического эффекта. Этим, в частности, объясняется, почему в так называемых Hi-Fi системах высокие и средние частоты распределяются по двум динамикам, тогда как низкие сосредоточены в одном сабвуфере.

---

<sup>19</sup> Часто называемая просто амплитудой и соответствующая давлению, значимости колебания.

## 2. Ухо и его лабиринт

Особенность человеческого уха состоит в том, что оно одновременно является и внешним, и внутренним органом, отсюда особая символика, ассоциирующаяся со звуком и делающая его связующим звеном между различными мирами (реальным, воображаемым) и различными уровнями (физическим, духовным).

### 2.1. Три этажа

«Ухо» как орган обычно подразделяется на три части: наружное, среднее и внутреннее.

#### 2.1.1. Наружное ухо

*Наружное ухо*, образованное у человека двумя ушными раковинами и двумя слуховыми проходами, рассматривается и как механизм *защиты* (от чужеродных тел, которые могут в него попасть, а также от ветра и других природных явлений, которые могут помешать слышать), и как механизм *резонанса*. Ушная раковина направляет волны на барабанную перепонку, и ее форма благоприятствует отбору определенных частот, тех, что нужны нам для голосового общения. Двигать ушами, чтобы локализовать и выделить некоторые звуки, – привилегия, данная другим видам, но не нашему. Например – кошачьим и грызунам, у которых пространственное восприятие феноменов, оказывающихся для нас сверхвысокими (а значит, слишком направленными), имеет жизненно важное значение для того, чтобы обнаружить опасность или добычу.

Слуховой канал у взрослого человека в среднем бывает 7–8 мм в диаметре и от 2,5 до 3 см длиной. Его форма и характер позволяют отбирать частоты, находящиеся в зоне речи. Это также дает возможность приглушать звуки, способные помешать ее пониманию, прежде всего низкие частоты.

#### 2.1.2. Среднее ухо

*Средним ухом* называют внутренний механизм, образованный барабанной полостью и тремя косточками, которые традиционно называются молоточком, наковальней и стремечком и служат для преобразования воздушных вибраций в вибрации твердых структур, идущих до внутреннего уха, вход в которое называют овальным окном.

К барабанной перепонке, овальной эластичной мембране, примыкает первая из косточек – молоточек. Эти косточки, передающие вибрации барабанной перепонки во внутреннее ухо, способствуют усилению частот, расположенных в диапазоне 1000–4000 Гц. И снова предпочтение отдается определенным частотам. В этой части уха располагаются механизмы защиты от слишком громких звуков.

Здесь важную роль играют два мускула: *tensor tympani*, который высвобождает стремечко барабанной перепонки и, сокращаясь, усиливает ее натяжение, и *tensor stapedi*, который «натягивает стремечко перпендикулярно направлению его вибрации, что смягчает передачу <...>. Таким образом, сокращение мышц участвует одновременно в компрессии сильных сигналов <...> и в аккомодации к восприятию шума»<sup>20</sup>. Речь идет не только о том, чтобы защитить внутреннее ухо от слишком громких шумов (при условии, что на это есть время), но также о том, что всякий раз, когда человек говорит, эти мышцы приводятся в действие в одной из

---

<sup>20</sup> Bailblé C. De l'oreille en plus // L' Audiophile. № 50. 1989. P. 140.

многих петель обратной связи, которыми характеризуется аудиоголосовой цикл: «Сокращение стремечка также вызывается вокализацией, так что мышечная реакция предшествует голосовому сигналу. По-видимому, здесь действует механизм, ослабляющий воздействие звуков на ухо человека, который их издает»<sup>21</sup>.

Существование этого механизма объясняет, почему можно адаптироваться к громким, но постоянным звукам, а также почему в некоторых случаях, когда человек сталкивается с резкими контрастами интенсивности, его слух, не успев подготовиться, может получить травму.

### 2.1.3. Внутреннее ухо

Наконец, есть часть, называемая *внутренним ухом*, в которой находятся как органы *поддержания равновесия* (эллиптический мешочек, преддверие и полукружные каналы), так и собственно органы *слуха*, в частности улитка, *cochlée*, названная так по греческому слову, потому что имеет спиралевидную форму, как у раковины реальной улитки. Здесь вибрации овального окошечка, в свою очередь, приводят в движение жидкость, а также органы, находящиеся внутри улитки, а именно волосковые клетки, числом около 3500, располагающиеся вдоль мембраны, называемой *основной*, и связанные с 30 000 нейронов. Основная мембрана, свернутая в улитку, часто сравнивается с миниатюрной клавиатурой, по которой распределены частоты.

Именно здесь производится (или не производится – в зависимости от того, какой теории следовать) спектральный анализ. Каждое нервное волокно улитки активируется избранной частотой, и сами волокна распределены характерным образом (теория тонотопии или тональной локализации).

## 2.2. Теории гармонического анализа

Издавна ученые задавались вопросом о том, где происходит анализ гармоник – на уровне улитки или ближе к центру, в мозгу.

Три теории сменили друг друга:

А) По теории резонанса, предложенной Гельмгольцем, анализ производится в улитке: «Каждое волокно слухового нерва возбуждается отдельной частотой, поэтому анализ происходит во внутреннем ухе, прежде чем поступает в мозг».

Б) Теория, которую называют телефонной теорией Резерфорда, «исходила из идеи о том, что любые волосковые клетки могут возбуждаться любыми частотами – и что слуховой нерв передает в мозг сообщение, которое по своей частоте и форме в точности воспроизводит звуковое колебание и потому работает как телефонная линия»<sup>22</sup>. При этом анализ звуков выполняется в центральной нервной системе.

В) Более поздняя теория «залпов», основанная на идее одновременной работы множества волокон, «разряжающих свой нервный импульс одной очередью или одним залпом» (см. *Theory of Hearing*, Wever, 1949), пытается разрешить загадку того, что ритм звуковых импульсов может одновременно представлять как высоту, в одной части шкалы, так и интенсивность.

Так, после путешествия по воздуху (до барабанной перепонки, если это так называемая воздушная звукопроводимость), «механического» путешествия по твердым телам (по цепочке косточек), а затем «гидравлического» путешествия по улитке «волна распространяется в электрохимической форме «от мерцательных волосковых клеток до „высших центров“ через подкорковые центры, называемые „низшими“ <...>. Импульсы, таким образом, идут по очень

---

<sup>21</sup> Ibid. P. 141.

<sup>22</sup> *Matras J.-J. Le Son. Paris: PUF, 1967. P. 38 et sq.*

сложным траекториям <...>. Восходящие и нисходящие пути связаны друг с другом, а цепочки регулирования взаимодействуют до бесконечности»<sup>23</sup>.

### **3. Вопрос о звуковом восприятии**

#### **3.1. Модель колебание/ощущение, закон Вебера-Фехнера**

Долгое время предполагалось, что наши ощущения представляют восприятие объективной физической реальности и что именно звук, неосязаемый и ускользающий, лучше всего подтверждает эту идею, потому что, когда верберация исходит от вибрирующей гитарной струны, она видна, и ее можно почувствовать на ощупь, поэтому кажется, что она наделена физической реальностью, доступной нашему зрению и осязанию, реальностью, которая только мимолетно переводится в слуховое ощущение. Так возникает искушение свести звук к его осязаемому и зачастую видимому источнику, «объективировать» его.

Однако при этом было понятно, что слуховое ощущение – не просто отчет о вариациях его вибрирующей причины. Тогда появилось искушение установить «закон» соответствия между возбуждением и ощущением.

Долго считалось, что знаменитый закон Вебера-Фехнера («ощущение нарастает прямо пропорционально логарифму роста раздражителя»), который его авторы распространяли на разные ощущения, особенно хорошо применим к звуку и, в частности, к восприятию высот. Разве геометрическая прогрессия высот не воспринимается как арифметическое отношение, ведь между звуком в 220 Гц (ля второй октавы) и звуком в 440 Гц (ля третьей октавы для современного диапазона), а также между звуком в 440 Гц и другим звуком в 880 Гц (ля четвертой октавы) ощущается один и тот же интервал, а именно октава? Не касается ли то же самое интенсивности, как мы увидим далее? Однако более глубокие исследования показали, что этот упрощенный закон работает только для диапазона средних частот.

Большая доступность вибраций, производящих звуковые ощущения, если не для других наших органов чувств, то, по крайней мере, для простых устройств (способных измерять или определять частотный состав звука, а также амплитуду волны), побуждает постоянно сравнивать то, что называется звуковой волной (верберация), и то, что называется ощущением, как причину и следствие – и с упорством искать простые законы соответствия между ними. Такое сравнение принесло несколько сюрпризов.

#### **3.2. Воспринимаемая высота – не «копия» вариации частоты**

Так, воспринимаемая высота варьируется в зависимости от частоты волны, однако в определенных пределах.

Это не только пределы человеческого уха, которое слышит приблизительно и с большими вариациями в зависимости от возраста, от 20 Гц до 16 000 Гц (для ушей молодых). Они также обусловлены избирательной восприимчивостью нашего уха к определенному отрезку диапазона высот. Как цветовые нюансы оптимально воспринимаются только при определенной освещенности, так и ухо гораздо лучше слышит нюансы высот в средней зоне (в промежутке от 800 до 4000 Гц), чем по краям, где находятся низкие и высокие звуки. Кроме того, слушание комфортнее и слух тоньше при тихом или умеренном звуке, чем при громком.

---

<sup>23</sup> *Bailblé C. Op. cit.*

И это еще не все. Вопреки расхожему мнению, октава, как правило, воспринимается короче и компактнее в высоких тонах, чем в средних. Чтобы отразить это явление, была создана странная шкала «мелов» (название происходит от «мелодии»), которая накладывает на шкалу тонов и полутонов другое пространство высот, загибающееся и сжатое по краям. Октава верхнего регистра содержит в себе меньше мелов, чем октава среднего, и потому она короче. Слушая музыкальный фрагмент, мы сглаживаем эту деформацию подобно тому, как мысленно восполняем плоскую перспективу объекта, увиденного сбоку или снизу.

Как было известно со времен Эрвина Панофского («Перспектива как символическая форма»), в древней архитектуре частично учитывалась точка зрения наблюдателя, стоящего на уровне земли, из-за чего сжатие перспективы компенсировалось вариациями в величине диаметра и в расстановке колонн. Хотя нам неизвестны музыкальные системы, которые бы открыто основывались на меле, на практике музыканты уже давно научились работать с этим «искривлением» пространства высот.

Впрочем, благодаря особенности своего устройства, механизму внутреннего анализа, ухо очень хорошо слышит фундаментальные высоты, которые не существуют физически, но которые оно воссоздает по их гармоникам (то есть по вторичным вибрациям и множеству частот, которые их увенчивают).

Именно здесь противопоставляются друг другу две логики: одна, цепляющаяся за схему причины и следствия, хочет видеть в этом восприятии высоты, не вызванном никакой внешней физической вибрацией, феномен «акустической иллюзии». Другая, которой вслед за Шеффеном будем следовать и мы, держится за то, что мы слышим, или, точнее, за то, что без внешнего принуждения сообщая слышат множество людей, как за достаточную гарантию объективности. По этой второй логике речь об иллюзии не идет. Звуковысотность, которую несколько человек независимо друг от друга слышат как одну и ту же, является объективной.

### **3.3. Трудности с созданием единицы измерения воспринимаемой громкости**

Лучше всего трудности с «объективным» различением некоторых критериев демонстрирует вопрос о громкости (которая, по сути, представляет производную от амплитуды сигнала и близости к источнику звука). Он же объясняет, почему часто говорят (с преувеличением и излишним обобщением, а значит, ошибочно), что звук – индивидуальное и субъективное, если не сказать случайное ощущение.

Нужно отметить, что некоторые даже не пытаются отделить одни проблемы от других, и сегодня многие работы, считающиеся серьезными, без предупреждения переходят от вопроса об интенсивности аудиосигнала к более узкой и частной проблеме дискомфорта или травмы, вызванной чрезмерно громкими звуками.

Очень показателен в этом отношении статус *децибела*, единицы измерения громкости: ею оперируют в законах против шума, но в то же время она служит для калибровки ряда электроакустических приборов. Эту странную «психоакустическую» единицу, прежде всего, можно определить так, как это сделал (безымянный) редактор книги «Человек в современном звуковом обществе»: «Это не единица измерения», а «поддельный, сомнительный инструмент квантификации».

Эта странная единица возникла из-за стремления найти такую меру, которая бы учитывала функционирование человеческих ощущений: самый слабый звук, воспринимаемый ухом, и звук, причиняющий боль, различаются в миллиарды раз, поэтому едва ли разумно для передачи столь широкого диапазона колебаний прибегать к арифметической шкале. Логарифмическая шкала, которую дает децибел, позволяет оставаться в пределах разумных чисел. «Отсюда

вытекают непривычные отношения между числами <...>. Чтобы выразить удвоение мощности шума, требуется увеличить уровень сигнала на три децибела»<sup>24</sup>.

Проблема в том, что ощущения, по крайней мере звуковые, не следуют безоговорочно закону Фехнера.

Кроме того, восприятие громкости включает в себя множество составляющих: временные понятия, критерии вариаций, перепады контрастов. Механизмы физиологической компенсации, призванные защитить ухо, тоже, если так можно выразиться, «подделывают» оценку громкости.

Следует добавить, что у человеческого уха отсутствует кривая чувствительности, однородная по всему спектру. Иными словами, вариации громкости, создающиеся на одних его участках, воспринимаются слабее, чем те, что возникают на других. «Отсюда создание новых единиц, таких как „взвешенный“ децибел (dBA), призванных учитывать характеристики чувствительности уха»<sup>25</sup>.

Это как если бы мы хотели создать единицу восприятия силы света и при этом учесть такие феномены, как эффекты ослепления и контрастов, степень расширения зрачка и пр. Это обоснованное сравнение, за двумя исключениями: с одной стороны, диапазон вариаций громкости существенно шире градаций освещенности, а с другой – ухо не может обойтись без «протезов» (берушей или защитных наушников), не может так же легко защититься от громкости, как глаз защищается от яркого света, ведь для избавления от громких звуков не существует ничего похожего на темные очки и тем более веки!

### **3.4. Временной порог восприятия**

Следует сказать о том, что в ходе многочисленных экспериментов был установлен минимальный временной порог восприятия звука (40 миллисекунд), ниже которого ухо в состоянии воспринять только некое «щелк», то есть ничего. Звук не существует вне времени, и точно так же временной порог в данном случае имеет другое значение, чем его визуальные аналоги. Время для звука подобно пространству, поэтому этот порог сравним с порогом пространственного разрешения.

Так, избранная точка в пространственной фигуре ни в коем случае не является уменьшенным изображением всей фигуры в целом, и точно так же изолированная временная точка в развертывании звука не содержит в себе свойств и формы звука.

### **3.5. Локализация источника звука, его зависимый характер**

Каузалистская перспектива, а также почти всегда контекстуальный и заинтересованный характер слушания (что это за звук? откуда он идет? кто говорит? откуда? что говорит?) заставляют нас задаваться вопросом о пространственном происхождении многих звуков, которые мы слышим.

Локализация источника звука (в той мере, в которой она возможна) – явление, специально изучавшееся применительно к «чистым» случаям. Можно сказать, что она апеллирует к различиям в громкости или во времени, за которое волна достигает каждого из двух ушей.

На деле волна, приходящая к нам слева, интенсивнее и быстрее попадает в левое ухо, чем в правое. Монауральная локализация, то есть локализация при помощи только одного

---

<sup>24</sup> L' Homme d' aujourd' hui dans la société sonore. Paris: INA, 1978. P. 54–55.

<sup>25</sup> Ibid. P. 57

уха, также возможна в некоторых случаях за счет движений головы, позволяющих улавливать задержку сигнала благодаря отражениям от мочек ушей.

Локализация также подразумевает внутреннюю деятельность, из чего следует, что «навести уши» – не просто оборот речи. Если хочется лучше расслышать только справа или только слева, *tensor tympani* позволяет локализовать источник звука: «Тем самым с нужной стороны сигнал усиливается, а помехи, доходящие до обеих ушей, с противоположной стороны отсекаются»<sup>26</sup>. Мелкие произвольные движения головы, позволяющие сравнивать сообщения, получаемые двумя ушами, также помогают локализовать звуки. Мы невольно поворачиваемся лицом к источнику звука, даже если это динамики: помещаем звуки в так называемый *конус внимания*, то есть в зону, расположенную перед нами.

Как уже отмечалось, движение глазных яблок тоже помогает слуховой локализации. Но речь не только о локализации, но и о слушании. Больше нюансов в звуке можно расслышать, если он идет прямо, а не сбоку.

При этом во многих случаях, когда важно то, что мы называем «пространственным магнетизмом», именно вид источника звука «берет в плен» слух и определяет локализацию. Мы слышим звук оттуда, откуда, как *мы видим, он исходит*, более того, оттуда, откуда, как *мы знаем*, он исходит, а не оттуда, откуда он идет на самом деле, то есть эти две локализации – одна зрительная, другая слуховая – не согласуются друг с другом.

Это часто происходит, например, когда звук отражается с разных сторон стенами или когда динамик транслирует звук, производимый в прямом эфире и усиленный (ситуация конференции или митинга) или синхронный с проецируемым на экран киноизображением. В последнем случае можно прекрасно следить за действием фильма, звук которого поступает к нам из динамика, расположенного позади нас, или из наушников (например, в дальнем авиaperелете, когда звук фильма мысленно проецируется на ближайший видеозэкран), при условии что этот звук «не гуляет» в пространстве.

А вот фильм с многоканальным звуком, который может переходить из одного динамика в другой, дает нам противоположный пример. В этом случае ухо снова начинает чутко реагировать на реальную акустическую локализацию звука, как только он становится подвижным, поворачивается, перемещается справа налево и так далее. Если звук исходит из фиксированного места, труднее определить направление, по которому он идет, и он снова «притягивается» визуальным источником как магнитом, реальным или воображаемым. Это подтверждает существование в слуховой системе «датчиков», специализирующихся на восприятии движений в пространстве, таких же, как для периферийного зрения.

Отсюда следует парадокс, который мы открыли первыми: когда звук идет из фиксированного источника, он легче «магнетизируется» тем, что мы видим или, как нам кажется, знаем, и скорее теряет свою автономную пространственную привязку. Когда же звук перемещается в пространстве (когда, например, в комнате жужжит муха, или звук переходит из одного динамика в другой в фильме с многоканальным звуком, или речь идет о «мультифоническом» музыкальном произведении), звук гораздо лучше локализуется в его реальной (пусть и подвижной) точке в пространстве *именно потому, что место, из которого он исходит, постоянно изменяется*.

---

<sup>26</sup> Bailblé C. Op. cit. P. 140.

## 4. Помогает ли слушание лучше слышать?

### 4.1. Эффект маскировки и эффект коктейльной вечеринки

Звуковой мир – и в этом одно из его отличий от мира визуального – характеризуется конкуренцией и взаимными помехами со стороны разных звуков, сосуществующих в одном пространстве. В частности, это происходит из-за эффекта «маскировки», который создают разные звуки, эффекта, который либо вовсе незнаком зрению, либо оно сталкивается с ним лишь изредка (ослепление светящимися объектами). Эта асимметрия логически следует из физической природы звуковых сигналов (рассеивающихся в пространстве), которая не позволяет сфокусироваться на одном звуке, не обращая внимания на другие, звучащие одновременно или прилегающие к нему. Упорядоченная пространственность визуальных явлений, благодаря которой объект, видимый мне слева, не мешает восприятию объекта, появляющегося справа, не имеет аналога в акустической сфере.

С другой стороны, *низкие звуки маскируют другие звуки сильнее, чем высокие*, что имеет некоторые последствия для физиологии и функционирования уха (вынужденного адаптироваться, чтобы компенсировать эту особенность), а также для композиторов, которые давно научились учитывать эти эффекты в оркестровке. Например, в симфоническом оркестре увеличивают число скрипок, чтобы их партии не были замаскированы литаврами.

Этот эффект маскировки, который вы замечаете, когда вокруг одновременно разговаривает много людей, и который можно использовать в кино в драматических и эстетических целях, можно компенсировать и сглаживать разными способами.

Например, если вы хотите быть услышанным, вы начинаете говорить громче или более высоким голосом, чтобы выйти из полосы маскирующих частот: например, возле водопада или шумящей машины. Это иллюстрируют многие сцены из фильмов (первая встреча Жана Габена с Жаклин Лоран на заводе в «День начинается», несколько военных сцен в «Апокалипсисе сегодня» Копполы). При этом в других фильмах эти законы откровенно нарушаются при помощи микширования и записи звука в разных точках или на крупном плане: герои спокойно беседуют и прекрасно слышат друг друга посреди всеобщего шума (чего также иногда можно добиться в обычной жизни, разговаривая по мобильному телефону).

Или, например, знаменитый *эффект коктейльной вечеринки* позволяет вам, продолжая слышать маскирующие помехи, мобилизоваться и вычленивать в этом шуме один разговор, один голос из множества.

Маскирующая роль некоторых звуков не всегда помеха, иногда она, наоборот, удобна: Бельбле иронично пишет о фонтанах Версаля, возле которых можно было шептаться друг другу признания без риска быть подслушанными соперниками или мужьями. Можно также вспомнить времена, когда поезда еще не были так звукоизолированы, как сегодня, и стук колес позволял вести в них задушевные беседы.

О чем редко говорится применительно к *эффекту коктейльной вечеринки*, названном так в честь светского события, на котором им столь удобно пользоваться, так это о том, что он отнимает внимание и потому утомляет. С другой стороны, редко говорится о том, что он действует на звуковых цепочках, организованных по известным правилам. Например, по отношению к речи или к тональной музыке, когда человек может мысленно «восстановить» то, что не расслышал.

Наконец, эффект коктейльной вечеринки опирается в том числе и на незвуковую информацию, позволяющую заполнить пробелы в прослушивании, например, движения губ собеседника или собеседницы, чей голос теряется во всеобщем гомоне. Когда речь заходит о невер-

бальном или немзыкальном сигнале (по крайней мере, выходящем за рамки традиционных музыкальных систем), дело обстоит сложнее. Мы сильно сомневаемся, что этот эффект так же хорошо работает на некодированных звуках.

Проблема маскировки – это очевидное следствие невозможности «обрамить» звук так, чтобы его услышать, то есть полностью вычленить его из слухового поля. Для звуков нет рамки наподобие того, что называется рамкой в визуальном поле, то есть *обрамления с краями, которые отграничивают то, что замыкают, при этом его структурируя*.

## 4.2. Восприятие как пред-восприятие, или восстановленное восприятие

Помимо эффекта коктейльной вечеринки так называемый умный слух задействует целый ряд способов поведения и систем компенсации. Они «помогают» слушать так, чтобы услышать то, что интересно, но в то же самое время делают невозможным слушание на уровне строго объективного наблюдения, констатации услышанного.

Приведем в качестве примера *восстановление*, которое помогает нам «заполнять пробелы» в неполном сообщении, в особенности вербальном или музыкальном, за счет привлечения набора заученных нами форм и моделей.

То, что помогает услышать отдельный сигнал, мешает объективно услышать целое. Особенно это касается «перцептивных постоянств», которые, как замечательно выразился Клод Бельбле, «стабилизируют выявленный объект – постоянство тембра, постоянство размера, постоянство объекта – и защищают его образ от прихотей восприятия, неточностей в его схватывании, невольного сдвига спектра, вариации громкости, мгновенной маскировки. Только что родившийся хрупкий образ находит себе двойника в реестре возможных звуков (слуховой памяти). Поэтому, вопреки сбоям сигнала, слушатель на самом деле *слушает гибриды* (курсив наш. – М. Ш.), находящийся на полпути между воспринятым и уже знакомым (блокирующий образ)»<sup>27</sup>.

Прекрасно, но что происходит, если этот двойник... появляется уже при первом прослушивании того же самого фиксированного звука? Может ли звук накладываться сам на себя? Это целая область, открывающая ряд новых вопросов, которыми мы займемся позднее.

Восприятие на самом деле на три четверти является пред-восприятием. То, что мы слышим по мере того, как сначала растем, а затем стареем, все глубже встраивается в готовую классификацию. В противном случае все, что мы воспринимаем, глазами, ушами, телом, постоянно раскачивало и расшатывало бы мир вокруг нас.

Становится понятно, как этот набор известных и установленных форм в то же время мешает точно расслышать каждый звук по отдельности. Естественное слушание и слушание как духовное или акустическое упражнение, нацеленное на отдельные объекты, – это не одно и то же. Но второе может совершенно по-новому обуславливать второе.

Так, упражнение по снятию обусловленности, каковым является именование и проговаривание, приводит к новому предперцептивному ожиданию и к более развитому структурированию слуха. Подобно тому, как существуют приемы, при помощи которых художник борется со зрительной рутинной и заново учится видеть (смотреть на знакомый пейзаж, перевернув его вверх ногами или в зеркале, что открывает в нем новые стороны), существуют приемы для слушания. Но разница в том, что они применяются только к звукам, которые, скорее всего, прослушиваются повторно, то есть к фиксированным звукам.

Вот только что слышать? Разве все то, что мы говорили выше, не демонстрирует, что звук, на этот раз в смысле того, что *слышат*, кажется плохо приспособленным для того, чтобы

---

<sup>27</sup> Bailblé C. Op. cit. P. 143.

быть объектом? Не потому ли это происходит, что мы систематически слышим в прошедшем времени?

## Глава 3 ЗВУК И ВРЕМЯ

### 1. Сохраняющееся присутствие

Расин и Гюго позволили нам начать эту книгу. А теперь обратимся к Малларме. Этого поэта буквально преследовал прозвучавший шум: он даже сделал его отправной точкой своей незаконченной драматической поэмы «Игитур, или Безумие Эльбенона», невероятного наброска, в котором говорится о столкновении, касании, шоке, звуковом знаке присутствия, который теперь, когда его больше не слышно, словно записан в вечности. Один из вариантов этого текста начинается со слов: «Никто не осмелится отрицать присутствие Полночи»<sup>28</sup>.

#### 1.1. Шум, который был

Малларме говорит об «этих различных ударах, этом всеобъемлющем, навсегда уличенном гуле, пропадающем в прошлом», а также о «неровном дыхании, царапнувшем стены»<sup>29</sup>. О «размеренном шуме» и «прикосновении», которые, кажется, будут бесконечно слышаться тому, в ком они оставили свой след.

Следует не столько пытаться интерпретировать фразы вроде «мерная пульсация, продолженная памятью в коридорах времени, ведущих от двери моей гробницы, и галлюцинацией»<sup>30</sup> и давать к ним ученый комментарий, сколько понять сам этот эффект бесконечного потрясения. Как генитивы («времени», «двери», «моей гробницы») каскадом следуют здесь друг за другом, так и звук, однажды услышанный, будет всегда повторяться в том, что не решаются назвать памятью.

Неудивительно, что для Малларме звук, ничто и прошедшее время глагола часто действуют заодно, как в следующей строфе одного из его самых знаменитых сонетов: «...не птикс, / Игрушка звончатой тщеты, просвет фарфора / (Ведь жрец слез зачерпнуть твоих пошел, о Стикс, / С сосудом, чем Ничто гордится без зазора»<sup>31</sup> (курсив наш. – М. Ш.).

В фильме Бергмана «Сквозь темное стекло» (1961) Карин (Харриет Андерссон) говорит младшему брату во время прогулки: «Черт! Ты слышал? Это кукушка». Он не обратил на этот звук внимания, и мы тоже. Как и большинство звуков, этот – не что иное, как мгновенное событие, и поскольку из двух персонажей (даже трех, включая зрителя) его заметила только Карин, возникает подозрение, что этот скромный шум был лишь галлюцинацией.

Любой мимолетный звук может показаться галлюцинацией, потому что не оставляет следов и может резонировать до бесконечности в прошедшем времени слушания.

#### 1.2. «Растаявшие слова»: запаздывающее рассеивание

Знаменитый эпизод с «замерзшими словами» у Рабле<sup>32</sup> часто упоминается как предвосхищение звукозаписи. Возможно, у этого эпизода более древнее и универсальное значение:

---

<sup>28</sup> Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1988. С. 223. (Пер. Р. Дубровкина.)

<sup>29</sup> Там же. С. 227, 229.

<sup>30</sup> Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. С. 235.

<sup>31</sup> Там же. С. 458. (Пер. М. Талова.)

<sup>32</sup> Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Худож. лит., 1973. С. 566–569.

в нем идет речь о том, что звук «запаздывает» или мы запаздываем по отношению к нему, что часто при прослушивании что-то происходит постфактум.

Это эпизод из пятой книги «Гаргантюа и Пантагрюэль»: Панург и Пантагрюэль со своими товарищами плывут по Ледовитому морю и слышат странные звуки, у которых нет видимой причины – акустические звуки. Выясняется, что это звуки и слова большого сражения, произошедшего в этом месте в тот год, когда стоял такой мороз, что звуки замерзли в воздухе. Когда погода теплеет, слова и шумы «оттаивают и доходят до слуха».

Слова? Шумы? В эпизоде заметно странное колебание между звуками и голосами. То это лишь звуки голосов, женских, детских, мужских (говорящих на непонятном, «тарабарском» наречии), то к ним присоединяется лязг оружия, звон кольчуг, ржание лошадей, а также военная музыка – бой барабанов и звуки дудок. Но когда звуки оттаивают и начинают звучать вновь, Рабле говорит о «замерзших словах», пусть это даже слова шумов сражения и ударов. Как будто консервация шума должна была пройти через стадию ономастопеи, языка.

Например, Рабле говорит о слове, которое, оттаяв в руках у брата Жана, издает звук «подобный тому, какой издают ненадрезанные каштаны, когда они лопаются на огне». Панург утверждает, что «когда-то» это был выстрел из фальконета. Затем, когда Пантагрюэль бросает на палубу пригоршни замерзших слов, которые имеют вид «разноцветного драже <...> красные, зеленые, голубые, желтые и золотистые» и, оттаяв, издают звуки вроде «Гин-гин-гин-гин, гистик-бей-кроши, бредеден, бредедак, фпр, фпрр, фпррр, бу-бу-бу-бу-бу-бу-бу-бу, тракк, тракк, трр, тррр, трррр, тррррр, трррррр, трррррр, он-он-он, он-он, у-у-у-у-он, готма-гот», автор говорит о них и в женском роде, как о *paroles* (словах), и в мужском – как о *bruits* (шумах).

Как тут не подумать о том, что сама видимая и разноцветная речь, которая, «оттаяв, становится слышна», не столько звук, сколько записанное слово, звукоподражательная кодировка звука, делающая его пригодным для консервации?

В то же время то, что эти замороженные слова, или звуки, производятся и рассеиваются во времени, неминуемо заставляет задуматься об идее консервации звука как такового. Речь не идет о звукозаписи в современном смысле. Замерзшие слова Рабле – не то, что мы сегодня называем фиксированным звуком, это просто отложенные звуки, услышанные по прошествии некоторого времени (как звук, который слышен издали и доходит до нас «с опозданием»). Звуки сражения не только слышны всего раз – когда оттаивают, а после этого исчезают, – но они не были услышаны и в первый раз, когда замерзли прямо в воздухе.

Сравнение с консервацией во льду идет еще дальше, когда Панург хочет помешать некоторым словам растаять, положив их в чистую солому. То есть он стремится отложить прослушивание звука, а не повторять его до бесконечности. Само собой разумеется, что звук – скоропортящийся товар; вопрос в том, как замедлить этот процесс.

## 2. Памятный след бесследного

«*Manchmal schreckt ein Vogel und zieht <...> weithin das schriftliche Bild seines vereinsamten Schrein*»<sup>33</sup> – пишет по-немецки Райнер Мария Рильке. Что это за «письмена»? Это след в памяти, оставшийся от точечного звука. Этот след точен, но в то же время уникальное развертывание звука исчезло навсегда, а след оказался записан навечно – по крайней мере, до тех пор, пока фиксация звуков не позволит что-то сохранить от него. Только вот, даже если записанный звук может повториться, ему по-прежнему требуется время, чтобы снова появиться, и мы никогда не уверены в том, что хорошо его расслышали.

<sup>33</sup> «Птица внезапно их испугает, влетев в поле их зрения, вписав в него письмены своего одинокого крика» (пер. В. Куприянова): *Rilke R. M. Élégies de Duino, Sonnets à Orphée / Ed. Bilingue. Paris: Gallimard, 1994. P. 109.*

В японских хайку часто встречаются аллюзии на такие звуковые события, оставляющие в памяти только вихревой след. Эти короткие стихотворения и есть такие «письмена», откладываемые и фиксируемые мгновением.

Звук часто считается отходом, «бедным родственником» внимания, маркированным обвинением в том, что его слушали невнимательно.

«Полдень пробил, когда пало кольцо», – говорит Пеллеас принцессе Мелизанде, опечаленной тем, что минуту назад она уронила обручальное кольцо в фонтан. Следя за этой сценой, мы не обратили внимания на колокола. И если мы слушаем оперу, которую Дебюсси написал по пьесе Метерлинка, то должны покопаться в партитуре или в записи, чтобы отыскать звуковой след этого полудня – тот самый момент, когда кольцо поглотила вода. Композитор очень тонко проиллюстрировал звуковую ремарку героя: когда Мелизанда роняет кольцо, арфа издает дюжину дискретных звуков, которые воспринимаются на периферии внимания.

Эта дюжина полуденных ударов у Метерлинка подобна полуночи Малларме. Когда мы их слушаем, считаем и не досчитываемся, мы начинаем сомневаться, а не пропустили ли мы один из них.

### 3. Звук запаздывает

У философа-неоплатоника Порфирия (около 234 – 305 гг.) можно найти упоминание о странной теории, которую он приписывает Демокриту: образ молнии воспринимается раньше, чем гром (старое наблюдение, из-за которого давно говорят о медлительности звука), потому что зрение идет навстречу сияющему явлению, само проделывая часть пути, а слух ведет себя пассивно. Он – «резервуар шумов, ожидающий звука, подобно вазе; звук проникает в нее и растекается по ней». Мы узнаем здесь образ женственного слуха-отверстия.

Позднее Лукреций в поэме «О природе вещей» отмечает, что «медленней звуки, чем то, что дает впечатления глазу», и приводит в качестве иллюстрации не только грозу, но и то, «как дровосек топором двусторонним дерева срубает, / Видим мы раньше удар, а потом уже звук раздается / В наших ушах»<sup>34</sup>.

Сегодня, когда звук записывается и воспроизводится, всегда ли есть после-звучие и после-слушание? Есть искушение ответить «да».

## 4. Время слушания и время звука

### 4.1. Отныне разделимые

В принципе, в эпоху фиксированного звука время слушания больше не должно иметь никакого значения: отныне оно ничем не отличается от времени чтения или прогулки. Время звука, от которого мы не можем его отделить, должно стать независимым от времени его прослушивания, которое может осуществляться заново.

Но звук полностью теряет свое качество события, разрывающего тишину, не потому, что его можно записать и повторить.

Во-первых, большинство звуковых событий по-прежнему происходят лишь раз и не записываются. Кроме того, чтобы заново прослушать фиксированный звук, приходится заново его проигрывать, то есть вновь запускать то же самое движение порождения и утраты; повторение, в котором в нас одновременно что-то отпечатывается...

---

<sup>34</sup> Лукреций. О природе вещей. М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 210.

## 4.2. Вопрос о временном окне мысленной тотализации

Можно назвать *временным окном мысленной тотализации* длительность, разную в зависимости от характера звука, на протяжении которой мы можем воспринять этот звук от начала до конца как глобальную форму «акта слышания». Эта длительность, в среднем не превышающая нескольких секунд, противится слишком жесткому ограничению. Изолированный звук фортепиано, длящийся довольно долго, если дослушать до самого конца затухание резонанса, значительно превышает эту среднюю длительность тотализации, но при этом встраивается в нее, потому что общий рисунок его формы схватывается быстрее, чем он дозвучит до конца. Иными словами, его конец не более чем логическое завершение его начала, и он осознается как единое целое до того, как в действительности завершится.

## 4.3. Невозможность отступить назад во времени

Некоторые визуальные формы схватываются только тогда, когда от них можно отступить (то есть физически отойти от объекта), чтобы зрение могло составить целостную картину. Но что делать со звуком, длящимся несколько секунд, если эта длительность превосходит *временное окно мысленной тотализации*? Сокращение длительности, о которой давно мечтали и которая стала возможной с появлением компьютера благодаря выделению дискретных значений (то есть выборки очень коротких фрагментов, которые затем сближаются), проблемы не решает. Оказывается, что звук, сжатый по времени сверх некоторого порогового значения, меняется, становится другим, как если бы вы хотели отдалиться от предмета или от горы, чтобы их изучить, а они бы в это время полностью изменили пропорции. Что, кстати, случается с горами – в зависимости от смены угла зрения, освещения и расстояния.

## 4.4. Не бывает стоп-кадров звука

Поскольку звук может существовать только во времени, проблемы, которые восприятие ставит для визуальных и для звуковых объектов, различаются.

Чтобы представить в сравнении, что такое звуковое восприятие, вообразите поездку на поезде, несущемся на большой скорости, внутри которого темно и который в случае фиксированных и повторяемых звуков сворачивает на круговые рельсы. Смотреть можно только в окно, и видны только пролетающие мимо объекты. Это позволило бы заметить то и дело повторяющиеся формы, отдельные объекты, самые близкие из них – деревья, дома, пробегающие мимо быстрее, чем силуэты гор или горизонт. Но было бы трудно рассмотреть один дом среди прочих, потому что он пролетал бы слишком быстро, от него, скорее всего, остались в памяти лишь наиболее выделяющиеся общие черты, присущие всем этим домам и всем этим деревьям, и только временами – какая-то значимая деталь.

Переслушивание (многократное прослушивание), ставшее возможным благодаря фиксированному звуку, – не то же самое, что съемка пейзажа, который можно затем пересмотреть на рапиде. Это скорее похоже на добровольное повторение уже пройденного маршрута, но при четко оговоренных условиях: поезд все время едет на одной и той же скорости, а потому тот или иной дом удастся опознать, хотя это все равно нуждается в проверке. Можно также дать пассажиру возможность снимать свой маршрут не на фото, а на видео, но так, чтобы потом у него не было возможности посмотреть эти видео с замедлением или остановить изображение.

Этим замысловатым сравнением мы просто хотим напомнить, что не бывает стоп-кадров звука.

#### 4.5. Есть ли «вневременные» звуковые структуры?

Между тем о некоторой части нашего восприятия звука и музыки можно сказать, что она возникает из «вневременной» структуры. Что имеется в виду? То, что, происходя во времени, это восприятие занимает его свободным, гибким образом.

Возьмем в качестве примера хорал, то есть мелодию с более медленными и равномерными ритмическими единицами, сопровождаемую гомофонными аккордами из расчета один аккорд – одна нота. Западная музыка часто использовала эту характерную структуру, и она занимает важное место в романтической симфонии<sup>35</sup>. Независимо от того, исполнен ли такой хорал в быстром темпе или же в очень растянутом, мы все равно его узнаем и определяем его жанровую принадлежность. В этом смысле ему нужно время, чтобы заявить о себе, но он занимает это время так, как если бы оно было пространством. Джазовый стандарт – вроде *Sophisticated Lady* или *Around Midnight* – часто представляет собой похожий случай.

Таким образом, одни аспекты звуковых структур, например, мелодия, сочетание гармоний или же некоторые простые ритмические рисунки, могут до определенной степени растягиваться или сжиматься, и легкое изменение временной шкалы не затрагивает их индивидуальности. Тогда как другие стороны звуковой материи, например, зернистость или аллюр, теснее связаны с конкретной длительностью и не так легко поддаются сокращению или транспонированию.

#### 4.6. Время звука и время, о котором рассказывает звук

Звук не рассказывает о времени своей длительности. Он может рассказать (или не рассказать) о *другом времени*, в некоторых случаях даже об отсутствии времени.

Отсюда явное несоответствие в рисунках детей, которым некоторые звуки, разворачивающиеся линейно, внушают мысль нарисовать спираль, завихрение, круг. Звук, который они слушали, развивался в линейном времени и не возвращался, но он часто рассказывает им о времени, образующем круг или спираль, и тогда рисунок соответствует не времени звука, а времени, о котором звук рассказывает. Впрочем, эти изображения следует истолковывать не как всеохватную, уже данную поверхность, а как линию, движение, которое только формируется. Их рисунок, конечно, находится в пространстве, только не следует «прочитывать» его как готовый. Он находится в становлении и движении, в динамическом движении линии.

Это важное уточнение с тех пор, как время разворачивания звука стало казаться объективированным на фонограмме, и он стал исчислен и разграфлен, замкнут, разложен на временные атомы либо в форме маленьких кусочков магнитной ленты, либо фрагментов компьютерной памяти, либо наглядно – в звукографических кривых компьютеров. Тогда можно подумать, что достаточно идти за звуком по пятам, шаг за шагом, чтобы понять его временную форму. Но это не так.

#### 4.7. Функция избыточности в звуковой коммуникации

В отличие от письменного сообщения, которое мы можем читать с удобной нам скоростью (если только это не бегущая строка или титры фильма), звуковое сообщение, вербальное или музыкальное, диктует нам собственную длительность, поэтому на протяжении столетий уху часто давали второй шанс, если хотели, чтобы сообщение, не услышанное в первый раз,

---

<sup>35</sup> Chion M. La Symphonie à l' époque romantique. Paris: Fayard, 1994.

все-таки дошло до адресата. Этот второй шанс зовется в музыке рефреном, ритурунелю или репризой.

Например, все небольшие части, составляющие оркестровые увертюры или сюиты и партиты для клавира Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750), а также некоторые сонаты для клавирина Доменико Скарлатти (1685–1757), имеют форму двойного текстуального повторения по схеме ААВВ. Иначе говоря, каждая из этих частей разделена на две повторяющиеся секции. Вплоть до середины XIX века первая часть симфонии или сонаты содержала репризы того, что называется «экспозицией», не говоря уже о скерцо (танцевальной части симфонии), основанном на многочисленных текстовых повторениях. Эта огромная избыточность (если мы купим диск с «Английскими сюитами» Баха длительностью один час, «чистой» музыкальной информации на нем наберется всего минут на тридцать) явно не имеет аналогов в изобразительном искусстве той эпохи: мы имеем в виду не декоративные мотивы, а картины, сцены и так далее, которые можно рассматривать не торопясь. Даже значительная избыточность, свойственная традиционной поэзии (рефрены, рифмы и так далее), не заходит так далеко.

## 5. Упустить звук

### 5.1. Непосредственная память об услышанном

Есть непосредственная память об услышанном, на которую указывает Жак Нинио: «Это обмен репликами „Хочешь сделаю тебе лимонад? – Ты что-то сказал? – Хочешь... – Ах да, лимонад“. Повторение зачина вопроса „Хочешь...“ позволило вспомнить целиком чуть было не пропущенное сообщение»<sup>36</sup>.

### 5.2. Мы слушаем появляющийся звук иначе, чем исчезающий

Вот простой эксперимент: сначала мы даем испытуемым послушать фиксированный звук удара-резонанса (затухание после максимально высокого первоначального уровня громкости, например, как у обыкновенной ноты на фортепиано), а затем второй звук, который представляет собой инверсию первого во времени. На магнитофоне нужно запустить ленту в обратном направлении, на компьютере того же результата можно добиться при помощи соответствующего эффекта. Затем мы можем сравнить сделанные слушателями оценки каждого из звуков, то есть оценки длительности, которая не отличается по хронометражу.

При условии, что участники эксперимента раньше в нем не участвовали и не знакомы с его принципом, велика вероятность того, что второй звук будет восприниматься как существенно более долгий, чем первый звук. Почему? Потому что первый звук исчезает, а второй появляется.

Естественный звук изолированной ноты, сыгранной на фортепиано, постепенно стихающий, трудно заставить дослушать до полного затухания резонанса. Слушатель очень быстро от него отвлекается, считая его уже завершившимся. А когда громкость медленно нарастает и звук исчезает, едва она достигает максимума, тот же самый звук будет слушаться активнее и дольше, а потому покажется более длительным.

Звук фортепиано, воспроизведенный задом наперед, кажется чем-то потенциально опасным, способным набухать до бесконечности, перекрыть все остальные звуки, вторгнуться, захлестнуть нас... и обезоружить, помешав не только слышать, но и быть услышанными.

---

<sup>36</sup> Chion M. Op. cit. P. 242.

Поэтому нарастающий звук, идущий из динамика, вызывает беспокойство. Именно с учетом этого эффекта, характерного для слушания через динамик, в начале работы со звуком, возможно, нужно прослушать звуковой тест на максимальной громкости, какую только позволяет оборудование. Так будет установлена максимальная верхняя граница громкости, за пределы которой звук не отважится выйти. При этом, конечно, не стоит будоражить сидящих в соседних комнатах – или нужно предупредить их заранее!

### 5.3. Можно ли услышать всё?

В связи с мимолетным характером большинства звуков, которые мы слышим, мы вынуждены волей-неволей производить отбор по мере прослушивания. Но если мы работаем с фиксированными звуками, это помогает расширить диапазон нашего слушания и встроить услышанное в более широкий контекст (например, перестать фокусироваться на конкретном разговоре во время ужина); кроме того, прослушивание через динамики (даже в формате стерео) сильно видоизменяет акустические, психологические и прочие данные в сравнении со слушанием *in situ*<sup>37</sup>.

При этом в принципе невозможно выяснить, не исключили ли мы бессознательно какой-то звук даже во время повторного прослушивания, какую-нибудь проехавшую вдали машину, шум в батарее отопления, светильнике и так далее.

Почему с тем, что мы видим, дело обстоит иначе? Потому что количество вещей, которые мы можем увидеть, более ограничено – как из-за направленности нашего взгляда, так и из-за особенностей видимого. Так, мы можем обозреть то, что можно увидеть в данном месте, и если мы что-нибудь пропустим, не «увидим», мы все равно знаем, что эта вещь находится в поле нашего зрения.

Функционирование зрения, как и природа видимого, позволяют взгляду постоянно курсировать от детали к целому и обратно для верификации, а видимое вписывается во вложенные друг в друга концентрические пространства, у которых обозначены контуры. Значительная доля видимых вещей постоянна, тогда как значительная доля слышимых вещей мимолетна.

Это, впрочем, делает еще более важным тот случай, когда видимый, присутствующий объект «скрывается от глаз», то есть когда его не видят, как в рассказе Эдгара По «Похищенное письмо», которому Лакан посвятил свой знаменитый семинар.

Именно потому, что похищенное письмо всегда было здесь, никуда не девалось, эта история так важна. Ее акустический аналог – полурасслышанная фраза – имеет другой смысл.

### 5.4. Verba manent

Лакан даже говорил (и в этом парадоксе есть доля истины), что пословица *Verba volant, scripta manent* («Слова улетают, письмена остаются») должна читаться наоборот. То, что было сказано, записано на пленку, и будет определять отдельные судьбы, оно не нуждается в осознанном внимании. Точно так же то, что ускользнуло от осознанного внимания и именованного (текстура звука, его консистенция), все равно на них воздействует. Услышанное повторяется по кругу в том, что мы называем вечностью прошедшего времени слушания.

---

<sup>37</sup> На месте, в естественных условиях. – Примеч. пер.

## 6. Прекращение звука, осознание присутствия других звуков и схватывание на лету прошедшего

Суровый северный ветер  
Стих  
Оставив только шум вод<sup>38</sup>.

Звук прекратился, например, фоновая музыка или шум кондиционера, и я понял, что он был, хотя до этого не осознавал его присутствия.

Прекращение звука часто позволяет осознать его постфактум, а иногда может открыть другой звук, который присутствовал, но был либо замаскирован, либо вытеснен. Так происходит со звуками, о которых говорит Жид в «Яствах земных»: «И пенье птиц в летние ночи; а потом птицы замолкали, и становился слышен слабый шум волн»<sup>39</sup>.

Кажется, что занавес, приоткрывающий другой звук, до этого замаскированный, может приподниматься до бесконечности. Каждый звук, даже самый слабый, и сам является таким занавесом, заслоняющим от нас другие неслышимые звуки. Отсюда, по-видимому, происходит мираж абсолютной тишины, которая пробудила бы голос всех голосов, немой голос, который, по словам Ламартина, слышат только ангелы, «Единое согласие чудес небесных / Витающих в молчаньи в гармониях великих»<sup>40</sup>.

## 7. Слушание в зависимости от времени

Когда слушателю дают прослушать двухминутную последовательность, выясняется, что он испытывает определенные трудности с концентрацией на услышанном, если эта последовательность не структурирована. Например, если это две минуты записанных неформальным образом звуков толпы, городской среды и т. д. Слушатель может отметить какую-то деталь, но вот вопрос: когда это было – во время, до или после того, как он услышал что-то еще? Точно сказать он не может. Детали – как плоды, которые мимоходом срывают с дерева, при этом не запоминая, на какой ветке или на какой высоте они висели.

Мы должны констатировать, что услышанное очень трудно структурировать во времени, даже если всего-то и надо, что упорядочить его хронологически.

### 7.1. Факторы, влияющие на внимание слушателя

Можно предположить, что на ощущение времени и, соответственно, на внимание в момент прослушивания, а также запоминание и временное структурирование услышанного влияют разные факторы. Среди них:

- предсказуемость или непредсказуемость явлений, позволяющая их предвосхитить, а следовательно, спроецировать себя в будущее в соответствии с *линией временного ускользания* (предсказуемость, о которой мы еще будем говорить в главе 9, связана с восприятием закономерности в их развертывании: подъема или спада и так далее);

---

<sup>38</sup> Gonsui // Anthologie de la poésie japonaise classique. Op. cit. P. 225.

<sup>39</sup> Gide A. Romans. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958. P. 223

<sup>40</sup> Lamartine A. L.-M. de. Œuvres poétiques complètes. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. P. 826.

- наличие или отсутствие временных ориентиров, членений, отбивок, характерных и повторяющихся мотивов, четко выраженных временных артикуляций, ударов, пунктиром проходящих во времени и набирающих вертикальную скорость, членищих слушание и дающих некоторое представление о форме в целом.
- заостренность звуковых событий, то есть большее или меньшее присутствие в них быстрых и высоких феноменов, которые моментально захватывают внимание и вызывают у слушателя чувство «пребывания в настоящем моменте» (по-видимому, высокие звуки в большей степени, чем низкие, мобилизуют сиюминутный слух);
- согласованность или несогласованность ритмов звуковой последовательности с другими *ультрамузыкальными* ритмами, управляющими нашим ощущением времени: макро- и микроритмами, присущими природным явлениям, физическими и телесными ритмами.

## 7.2. Ультрамузыкальные ритмы

*Ультрамузыкальными* мы называем данные, которые есть не только в музыке, но могут быть и музыкальными. Область существования и релевантности этих данных превосходит музыку, включая ее в себя. Этим они отличаются от «экстрамузыкальных» данных – широко употребляемый ныне термин, наоборот, исключаящий музыку из своей сферы. Например, ритмы или динамические схемы, которые в связи с музыкой изучал Робер Франсе (арсис/тезис, ускорение/замедление и т. д.), – это типичные ультрамузыкальные элементы.

Для некоторых ультрамузыкальных ритмов, таких как ритм дыхания (шум приливов и отливов на море), кроме того, характерна дереализация длительности, в результате чего время перестает восприниматься линейно. То есть они затрудняют восприятие «до» и «после», подобно некоторым плоским и пустынным пейзажам, через которые проходят поезда. Отдельные виды современной танцевальной или медитативной музыки тоже не предназначены для слушания звуков поочередно. Они как бы растворяют время.

С другой стороны, некоторые произведения с крайне четким и выраженным членением, как у Бетховена (увертюра к «Эгмонту», например), предлагают время, структурированное с непревзойденной ясностью и уверенностью. Верно и то, что музыкальная система, которой он пользуется, создавалась столетиями, и после этого понадобилось искать новые модели, чтобы не обречь себя на бледное повторение Бетховена или Баха.

## ЧАСТЬ II

### Разделенный мир

#### Глава 4

### ГОЛОС, ЯЗЫК И ЗВУКИ

#### 1. Звук или голос как овеществленный остаток

Если и было открытие в лингвистике, перевернувшее ее судьбу, позволив ей наконец «взлететь», то это вывод о том, что в основе устной речи лежат не звуки, а фонемы, то есть система оппозиций и различий внутри определенного распределения звучаний.

##### 1.1. Основанием языка являются не звуки

То, что Фердинанд де Соссюр сформулировал в своем «Курсе общей лингвистики» (составленном учениками по записям лекций 1906 и 1911 годов), сохраняет свою значимость и после всех последующих достижений современной лингвистики: «Звук, элемент материальный, не может сам по себе принадлежать языку. Для языка он нечто вторичное, лишь используемый языком материал. <...> В еще большей степени это можно сказать об означающем в языке, которое по своей сущности отнюдь не является чем-то звучащим; означающее в языке бестелесно, и его создает не материальная субстанция, а исключительно те различия, которые отграничивают его акустический образ от всех прочих акустических образов»<sup>41</sup>.

Это утверждение как нельзя более верно, но в то же время о нем часто забывают. Поэтому композиторы, пытающиеся работать непосредственно с языком на основе записанного на пленке текста, в котором они выделяли отдельные фонетические фрагменты, а потом пересобирали их (как например, Лучано Берио, начавший с нескольких фраз из романа «Улисс» в своем произведении 1958 года «Оммаж Джойсу»), не создали ничего значительного. Фонема, выделенная из слова, тут же становится звуковой материей, голосом, шумом, чем угодно, но она отрывается от всякой языковой принадлежности. Все напряжение опыта Джойса, особенно в «Поминках по Финнегану», этой утопии, цель которой – превратить мир и звук в нечто такое, что в то же время остается языком, растворяется в бесцельном звуковом леттризме, лишь только мы начинаем воспринимать его как слышимый звук, а не как написанный текст.

Это совершенно элементарное достижение, различение фонемы и звука, о котором упоминается в любом введении в лингвистику, по-прежнему игнорируется многими исследователями в области экспериментальной психологии, когда участникам эксперимента дают слушать изолированные тексты и фразы в записи, то есть звуки, делая такие выводы, словно бы речь шла о фонемах, и наоборот. Это позволяет нам оценить степень разобщенности между дисциплинами, которые так или иначе занимаются звуком.

Итак, фонема является не звуком, а абстрактной дифференциальной единицей.

С этого начинали две дисциплины, которым понадобилось определенное время на то, чтобы начать различаться: фонетика, которая «изучает звуки языка в их конкретной реализа-

---

<sup>41</sup> Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 151.

ции, независимо от их языковой функции», и фонология, которая «изучает звуки языка с точки зрения их функции в системе языковой коммуникации»<sup>42</sup>.

## 1.2. Языковой звук не является образом его причины

Еще одним доказательством того, что язык далек от звука, стала работа Якобсона 1942 года «Шесть лекций о звуке и значении», в которой он показал, что традиционное учение ошибалось, когда намеривалось понять звуки языка путем изучения их материализации: «Акустические данные сами по себе не могут служить основой для установления внутренних членений между разными единицами в речевой цепочке: это возможно только с учетом языковой значимости этих данных»<sup>43</sup>.

Существование фонетических единиц базируется не на акустике, но и не на артикуляции, что расстраивает планы как тех, кто собирался изучать звук с точки зрения его образования, так и тех, кто хотел бы использовать лингвистические категории в других областях, не только для звуков языка, а как модель классификации звуков вообще.

Якобсон выводит отсюда, что исследование звуков языка с точки зрения их образования не имеет того значения, которое можно было бы ему приписать, полагаясь на здравый смысл или логику. То, что мы слышим, не является отпечатком того, что производится:

Но они полагали, что, изучая образование звуков вместо самих звуков, можно получить артикуляционный эквивалент акустического явления <... > Предполагалось также, что между этими двумя аспектами существует строгий параллелизм и что, имея систематическое описание данных физиологии, можно получить систематическое описание, совершенно адекватно отображающее данные акустики<sup>44</sup>.

Якобсон приводит разные примеры, опровергающие это представление. Еще в 1718 году некто Жюссен опубликовал наблюдение одной девушки, у которой от языка сохранился только маленький отросток, но при этом она могла «безупречно произносить все звуки, которые сейчас в фонетике принято называть „язычными“». Говоря в целом, «если же один из органов, призванных участвовать в звукообразовании, не может справиться со своей функцией, он подменяется другим, причем слушающий этого не замечает», и «даже после потери передних зубов произношение свистящих не нарушится»<sup>45</sup>.

Для этого, правда, как уточняет Якобсон, вместе с другими авторами подчеркивая важность аудиоголосовой петли, необходим нормальный слух.

## 1.3. О теории выборки

Одна из лингвистических концепций представляет язык основанным на «отборе» из всего множества возможностей, представленных всеми звуками, которые способен издавать человек.

Такую теорию можно называть теорией выборки.

Так, в «Лингвистическом словаре» Ларусса мы читаем:

У каждого звука есть свои параметры частоты, интенсивности, долготы, но не всеми языками эти данности используются одним и тем же

---

<sup>42</sup> Dictionnaire de linguistique. Paris: Larousse, 1973. P. 373–375.

<sup>43</sup> Якобсон Р. Звук и звучание // Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 35.

<sup>44</sup> Там же. С. 36.

<sup>45</sup> Там же. С. 37. Каждый может забавы ради симитировать такие эксперименты.

образом – каждый язык осуществляет особую *языковую* выборку (курсив наш – *М. Ш.*) качеств звуковой субстанции. Например, в некоторых языках различие в долготе не используется для различения значений. В других же, напротив, используется тот факт, что звук может издаваться в течение большего или меньшего времени, что позволяет различать означающие двух сообщений<sup>46</sup>.

Сами эти термины – выборка и использование – наводят на мысль о том, что «звуковая субстанция» является своего рода предсуществующим запасом, из которого можно что-то черпать. Но следует четко и ясно сказать, что нет такого совокупного множества звуков, которые бы существовали до всякой системы коммуникации или выражения. Звук открывается нам благодаря его постепенной проработке, не только средствами языка, но и музыки, кино, искусств, использующих звук, а также рефлексии, именованию и теоретизации. Многое в звуковой области еще только предстоит создать, и она никогда не исчерпывается до конца.

Языковой контекст, с точки зрения акустики, имеет то неудобство, если так можно выразиться, что при прослушивании сообщения он вызывает невосприимчивость к важным различиям в производстве звука, в его «произношении» – если только эти различия оказываются незначимыми для данного языка. Язык, в частности, мешает слушать в режиме *редуцирующего слушания*, поскольку в языке, который мы понимаем, мы членим речь на фонемы (которые сами не являются звуковыми), а не на звуковые единицы.

Если наш собеседник произносит типичную фразу, включающую много знакомых нам фонетических, семантических и прочих элементов, причем произносит ее в контексте, упрощающем их понимание, тогда мы в буквальном смысле не в состоянии услышать ее так, как она реально произнесена. Мы слышим текст, а не звуки: если собеседник «зажевывает» слог или даже целое слово, мы легко их восстанавливаем. Единственная составляющая, из которой мы способны извлекать звуки, – это общая мелодия голоса, его ритм, но каждый слог в его собственном качестве мы не слышим, настолько мы привыкли слышать тот, что должен встать на это место.

Та же самая процедура восстановления работает и в случае рукописного письма, которое нам удастся расшифровать, если есть контекст (отсюда известный своей неразборчивостью почерк врачей в рецептах, каракули в которых практически нечитаемы для всех, исключая фармацевта). Но в этом случае отличие в том, что можно зрительно изолировать отдельную букву в пространстве, ведь письмо является устойчивым визуальным объектом, на изучение которого можно потратить определенное время. В случае же звука для этого понадобился бы монтаж, то есть техническая операция. И здесь мы снова попадаем в ловушку времени.

Важно, однако, то, что операция языкового «отбора» не затрагивает некоторый остаток, а именно голос. В традиционной концепции музыки то, что остается, то, что не отражается в нотной записи, – это тембр (см. главу 12). В обоих случаях голос или тембр превращается скорее в избыточный объект, заглушку, «объект а» в терминологии Лакана, то есть в овеществитель различия.

Психоаналитик Младен Долар в одной замечательной статье представляет миф о голосе в качестве «противовеса дифференциальности, поскольку дифференциальная логика всегда отсылает к отсутствию, тогда как голос кажется воплощающим в себе присутствие, твердую основу для различительных черт, позитивное основание для присущей им негативности». Далее он говорит: «Анализ голоса, намеченный фонологией, то есть фонологией как главным эталоном, самой парадигмой всякого структурного анализа, тем не менее сохранил его остаток <...> Только редукция голоса – во всей его позитивности – производит голос как объект»<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Dictionnaire de Linguistique. Paris: Larousse, 1994. P. 436.

<sup>47</sup> Dolan M. The Object Voice // Salecl R., Zizek S. (eds.). Gaze and Voice on Love Objects. Durham/London: Duke University

## 2. Слышать голос в звуках

### 2.1. «Мне не нужно, чтобы звук говорил со мной»

В телепередаче под названием «Слух» американский композитор Джон Кейдж произнес следующие пронизательные слова:

Когда я слышу то, что называют музыкой, у меня создается впечатление, что со мной кто-то говорит, говорит о своих чувствах, идеях. Но когда я слышу шум машин здесь, на Шестой авеню, у меня нет такого впечатления. У меня такое чувство, что звук действует (*the sound is acting*), и мне нравится его активность, он сильнее или слабее, выше или ниже, и это меня полностью удовлетворяет. Мне не нужно, чтобы звук со мной говорил.

В той же передаче Кейдж говорит, что он предпочитает звук тишины и что сегодня тишина для него – это звук дорожного движения, который всегда разный, тогда как музыка Моцарта или Бетховена, как он утверждает, всегда одна и та же. Кейдж, таким образом, не желает больше слышать о «песне» дождя, «шепоте» ручья, «плаче» ветра или какой-либо еще антропоморфической проекции на звук, рассматриваемый в качестве заместителя, представителя чего-то отличного от него, а именно голоса.

Замечание Кейджа находит у нас отклик потому, что оно затрагивает нечто очень глубокое: он не хочет слышать, как *говорят* звуки, поэтому ставит в центр своего дискурса и художественного подхода тишину, определяемую в качества звука, который не говорит, потому что, очевидно, с точки зрения Кейджа, здесь есть что-то такое, от чего надо убежать и отказаться. Звуки только и хотят, что говорить, – или, скорее, мы только и хотим, что спроецировать на них речевой вокал, артикуляцию, намерение.

Почему этого не происходит с шумом машин? Возможно, потому, что этот шум статистически гасит сам себя. Звук проезжающей машины, взятый обособленно, – это определенная история, то есть дискурс, нечто такое, в чем уже присутствует язык. Однако звуки разных машин перекрывают друг друга, создавая своего рода смазанный рисунок, который постоянно стирает сам себя, подобно шуму разговоров в кафе.

Если встать на краю дороги небольшого города в час пик, мы услышим не единообразный шум, а массу разных звуков, которые наслаиваются друг на друга и которые можно различить по тысяче разных признаков: типу автомобиля, его модели, состоянию мотора и глушителя; по разным расстояниям между машинами и по разным скоростям, которые постоянно рожают новый звук; по особенностям вождения, торможения, ускорения, рывкам, шуму сцепления, когда близится остановка или когда на светофоре загорается красный свет... Короче говоря, это совокупность вполне индивидуализированных звуков. Обязательная остановка на красный сигнал светофора не способствует упорядочению этого звука, поскольку, когда одни машины останавливаются, другие обычно трогаются.

Этот шум можно сравнить с «течением», «потоком», «рекой» (это частое сравнение) лишь в том случае, когда он слышится издали, как гул, с другого берега реки или же на уровне окна верхнего этажа. Если же слушать его с близкого расстояния, он представляется цепочкой событий, которые гасят друг друга и в то же время в силу своего различия никогда не растворяются в одной коллективной массе. Каждый шум стирает другой, не слишком от него отличаясь, но и не повторяя его буквально.

Возможно, неслучайно, что звук дорожного движения становится настолько важным в последних фильмах Робера Брессона («Вероятно, дьявол» и «Деньги»), если вспомнить, что этот режиссер не выносил голоса, «резонирующие в пространстве», и благодаря своей особой работе с актерами при помощи постсинхронизации добивался того, что, едва прозвучав, звук голоса тут же поглощался. У Брессона герой торопится восстановить тишину, которую он своим голосом нарушил<sup>48</sup>.

На самом деле мы слышим свою речь не только изнутри, но и благодаря отражению звука нашего голоса, отправляемого нам пространством. Доказательством служит то, что когда нам случается говорить в месте, полностью лишенном эха, нам становится не по себе, мы чувствуем себя как будто голыми.

## 2.2. Антропоморфизм слуха?

Не только в древних мифах, в которых голоса складываются из шуршания листьев деревьев и журчания ручья, но также и у современных поэтов мы обнаруживаем этот антропоморфизм звука, против которого выступил не только Кейдж, но и часть деятелей современного искусства: «*Les sanglots longs / Des violons / De l'automne*», – сказано в поэме Поля Верлена, который в другом месте пишет: «*Le vent profond / Pleure on veut croire*»<sup>49</sup>.

Эти примеры не сводятся к наивным разговорам о том, что ветер – тот, кто плачет. В первой цитате сравнение опирается на посредничество музыкального термина: скрипки плачут как голос, а ветер плачет как скрипки, которые плачут как голос. Во второй цитате фраза «хочется верить» (*on veut croire*) добавляет идею нерешительности, указывая на сознательный, волевой акт проекции слушающего субъекта.

Однако было бы ошибкой видеть в этом гилозоизме<sup>50</sup>, близком западной поэзии и доведенном до предела в философских идеях Виктора Гюго, всего лишь антропоморфизм. Эпоха или умонастроение, требующие наделять стихии голосами и чувствами или жалобами, означают, с точки зрения самой этой эпохи или этого умонастроения, не то, что все сводится к человеку, а наоборот, то, что человек лишается своей привилегии голоса.

## 2.3. Континуум звука и голоса

Иногда звук и голос составляют одно (неслучайно греческое слово *phonē*, от которого происходят все существительные, связанные со звукозаписью, означает просто «голос»), но иногда их различают, никогда при этом не проводя между ними четкой границы.

Считается, что в начале был голос – в Библии это голос Яхве, который изрекает: «Да будет свет». Затем в «Бытии» встречается еврейское слово, которое обычно транслитерируется как *Qowl*, а переводится на французский по-разному – как «голос» или «шум шагов». Характерно, что именно тогда, когда Адам и Ева вкусили от Древа познания, совершив тем самым грех, они услышали первый акустический звук в истории, и при этом звук этот, судя по всему, был двусмысленным. Речь идет о «звуке» Бога, прогуливающегося во «время прохлады дня» в Эдемском саду, звуке, который заставляет наших прародителей осознать свою наготу и спрятаться.

---

<sup>48</sup> Chion M. La Voix au cinéma. Paris: Editions de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, 1982.

<sup>49</sup> Chanson d'automne («Осенняя песня») Верлена существует в нескольких переводах на русский, в частности в переводе А. Гелескула: «Издалека / Льет тоска / Скрипки осенней» (подстрочный перевод: «Долгие рыдания / Скрипок / Осени»; то же относится к «Шарлеруа» («Charlevoi»), например, перевод Г. Шенгели: «Ветер шальной / Воеет, упорный» (подстрочный перевод: «Глубокий ветер / Плачет, хочется верить». – Примеч. пер.

<sup>50</sup> Гилозоизм – рассмотрение любого предмета в качестве чего-то живого.

Зато Лукреций в своей философской поэме «О природе вещей» не раз проводит различие между *sonitus* и *vox*, представляя голос в качестве особой категории: «Ибо и голос и звук непременно должны быть телесны, / Если способны они приводить наши чувства в движение»<sup>51</sup>. Говорить – значит терять субстанцию, что доказывается тем, что по завершении «беспрерывной речи», длившейся с рассвета до заката, человек обессиливает: «Так что сомнения нет, что должны состоять из телесных / Голос и слово начал, раз наносят они пораненья». В то же время у Лукреция можно найти странное уподобление голоса и «музыкального звука», когда в качестве примеров грубого и мягкого голоса он приводит... вой трубы и мифическую скорбную лебединую песнь.

Итак, всякий звук, который слушается долго, становится голосом. Звуки говорят.

У Дёблина Калипсо говорит: «Когда, устав, я вижу сон, а руки мои играют с камнями как с мелкими животными, чтобы звенели они и откликались, я испытываю несказанную потребность спросить: “Чего хотите вы, маленькая труппа?”»<sup>52</sup>

Этот анимизм шумов возникает, вероятно, из-за того, что лепет ребенка, его вокализация подхватывает все шумы, интериоризирует их, присоединяет к непрерывному внутреннему голосу. «Слушание собственной речи» – процесс, сопровождающийся «зашумлением», а потому и подражательным процессом «слушания собственного шума», в котором ребенок интериоризирует шумы и преобразует их.

В таком случае не может быть абсолютного различения, четкой границы между «слышать» и «слышать себя». Не склонен ли ребенок, которым мы когда-то были и который подражал шумам, слышать в любом шуме, достигающем его ушей, подражание, вокализацию, которую он мысленно образует?

### 3. Слово и звук: ономотопея

#### 3.1. Пульсирующее исчезновение

Вместе с языком, рожденным из «убийства вещи», служащим обману и сублимации отсутствия, звук и зачастую слово становится тем «пустым сосудом», «вибрирующим исчезновением», о котором часто говорит Малларме, например, в своем предисловии к «Трактату о слове» Рене Гийя: «Я говорю цветок! И, вне забвенья, куда относит голос мой любые очертания вещей, поднимается, благовонная, силою музыки, сама идея, незнакомые доселе лепестки, но та, какой ни в одном нет букете»<sup>53</sup>.

Богатые рифмы, которые так любит Малларме, особенно в своих произведениях, написанных по случаю, и которые, сближаясь с игрой слов, занимают два, а то и три слога – рифмуя, к примеру, *théière* (чайник) с *métayère* (хуторянка), а *se régale* (наслаждается) с *saveur égale* (равный вкус), – подчеркивают пустоту в звуковом означающем, тщетное и насыщающее удовольствие от повторения того или иного звука в виде эха, позволяющего таким образом обмануть отсутствие.

#### 3.2. Ономотопеи, язык и слушание

Отношения голоса и звука поднимают также вопрос ономотопеи и того, в какой мере язык, который каждый из нас выучил, а также его специфический набор подражательных слов,

---

<sup>51</sup> Лукреций. О природе вещей. М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 140.

<sup>52</sup> Döblin A. Sur la musique, conversations avec Calypso. Paris: Rivages, 1989. P. 44.

<sup>53</sup> Цит. по: Малларме С. Кризис стиха // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 342.

заставляют нас определенным образом слышать одни и те же более или менее интернациональные звуки.

Некоторые можно назвать универсальными: это лай собаки, мяуканье кошки, некоторые органические или естественные шумы, например, шум дождя, падающего на гравий или кальку, пусть даже не везде дождь падает с одной и той же силой, на одну и ту же почву или материал, и, конечно, звуки, связанные с определенным оборудованием или современными транспортными средствами, продающимися по всему свету, или же с общедоступными трансляциями, в частности с американскими сериалами.

Но слушание этих универсальных звуков определяется культурой, и не только из-за собственно культуры каждой страны, которая отдает приоритет одним чувствам, превращая их в предмет поэзии, музыкального подражания и т. д., и игнорирует другие, но также и по причине ономастопей, которые обозначают определенные звуки, заставляя слушать их иначе, чем остальные.

### 3.3. Ономастопеэтические характеристики языка; кратилизм

Например, во французском низкий и высокий тон выражается за счет закрытых и открытых гласных, отсюда различие между *clic* (звяканьем) и *clac* (хлопаньем), *tic* и *tac*, *plie* и *plac* (кап-кап).

Носовые звуки выражают резонанс и разные его варианты, более низкие или более высокие: *ding* как высокий звон и *dong* как более низкий – как в балладе о дуэли в «Сирано де Бержераке» Ростана.

В то же время бедность французского языка дифтонгами дает ему меньше, чем английскому, возможностей выражать непрерывные тонкие вариации: ономастопея *miaou* («мяу»), подражающая кошке, выглядит более однозначной, более стилизованной и менее развернутой, чем английские *meow* или *miaow*.

С другой стороны, склонность английского к односложности позволяет ему образовывать намного больше слов, близких к ономастопеэ, так что разрыв между ономастопеэ и словом не настолько радикален, как во французском. В нем много таких глаголов, как *splash* (выплескиваться), *crack* (хрустеть), *hiss* (шипеть, свистеть), *fizz* (потрескивать) и т. д., отличающихся непосредственно ономастопеэтическим качеством и применением. Французское *bourdonnement* (гудение) – слово более длинное и абстрактное, чем английское *buzzing*, и то же самое можно сказать о *craquement* (хруст) в сравнении с *crunching*.

Феномен ономастопеэ заставил некоторых авторов (одним из самых известных среди них был Шарль Нодье, автор «Словаря ономастопеэ») прийти к так называемому кратилизму – имеется в виду платоновский диалог «Кратил», в котором рассматривается этот вопрос. Речь идет о весьма стойкой теории, которая желает видеть в слове звукоподражание, непосредственно связанное с обозначаемым им понятием или вещью. Мы неслучайно отметили стойкость этой теории, ведь она упрямо сопротивляется всем урокам лингвистики, не признавая сосюрровский постулат о произвольности языкового знака, а также все те ее опровержения, которые следуют из многочисленных исключений. Едва ли не все поэты и многие писатели в той или иной степени являются «кратилистами». Уже упомянутый Шарль Нодье, Поль Клодель, Джеймс Джойс, Мишель Лейрис, итальянские поэты-футуристы, а нередко и Малларме, например, открыто пишущий о досаде, которую он ощущает из-за того, что французский язык не кратилистский: «Чувства мои <...> досадают, что не в силах речь передать предметы теми, окраской либо повадкой им отвечающими, касаниями клавиш, какие в голосовом инструменте существуют в разных языках, а бывает, и у одного человека. Рядом с непроглядностью *сумрака* едва

сгущается *тьма*; и – разочарование: извращенной волей наделены *утро* и *закат*, первое – звучанием темным, и, напротив, второй – светлым»<sup>54</sup>.

У того же Малларме небезынтересно почитать удивительный школьный учебник под названием «Английские слова», в котором наш поэт-преподаватель еще более откровенно увлекается кратиловскими идеями, связывая все слова с *d* или с *t* с определенными семействами смыслов и ассоциаций, созданных звучаниям этих согласных.

Жерар Женетт в одной из глав своих «Мимологик» («Путешествие в Кратилию»)<sup>55</sup> перечисляет различные варианты этой традиции. Напомним, что кратилизм часто работает на двух разных уровнях – письменной речи и устной, то есть буква рассматривается в качестве визуального подражания тому, что обрисовывает слово, а звук – в качестве звукоподражания, причем два уровня связаны принципом письма, называемого (возможно, ошибочно) фонетическим.

Мечта об универсальности подражательных значений не забыта и в наши дни: например, работы Ивана Фонады, такие как «Дух голосов» 1983 года, посвященный вопросу о «психофонетике», показывают неистребимость этой идеи. Автор, в частности, пытается выделить универсальные константы: апикальный раскатистый *r*, по его мнению, всегда оказывается мужским, а *l* – женским<sup>56</sup>.

Это древний пример, поскольку он обнаруживается не где-нибудь, а в самом «Кратиле», где Сократ (во всяком случае тот, что выведен у Платона), согласившись со своим собеседником, что *r* в чем-то похоже на движение, грубость и перемену места, тогда как *l* связывается с чем-то «вежливым» и «мягким» (подтверждая, таким образом, древность архетипов, открытых Фонады), предлагает нам хитрый пример прилагательного *sklēros*, означающего «жесткий», хотя в нем и встречается пресловутая *l*. Сократ, признающий противоречие, а потому дающий уклончивый ответ, делает вывод вполне в духе Шеффера: «Мне и самому нравится, чтобы имена по возможности были подобны вещам <...>, но <...> необходимо воспользоваться и этим досадным способом – договором – ради правильности имен»<sup>57</sup>. Иначе говоря, часто решает именно узус.

Якобсон в своих «Шести лекциях»<sup>58</sup> также напоминает о том, что оппозиция «*l* – *r*» отсутствует в корейском (и японском) языке. Что же тогда сказать о всеобщности оппозиции мужского и женского?

Как и со многими вещами, касающимися звука, здесь мы оказываемся в промежуточном пространстве, в своего рода колебании, но вместо того, чтобы вывести из него ленивый релятивизм, попробуем понять, с какой точностью функционирует это колебание и на что оно указывает.

---

<sup>54</sup> Малларме С. Указ. соч. С. 331.

<sup>55</sup> Genette G. Mimologiques. Paris: Seuil, 1976. Coll. «Poétiques».

<sup>56</sup> Fónagy I. L'Esprit des voix, 1983. P. 75.

<sup>57</sup> Платон. Кратил, 435с // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 675.

<sup>58</sup> Якобсон Р. Указ. соч. С. 59.

## Глава 5

# ШУМ И МУЗЫКА: ОБОСНОВАННОЕ РАЗЛИЧИЕ?

### 1. Обособлена ли музыка от других звуков?

#### 1.1. Музыка и математика, мифическое уподобление

В письме Гольбаха от 17 апреля 1712 года Лейбниц пишет: «Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi». Нам нужно вернуться к этой устойчивой идее, утверждающей, что музыкальное ухо слышит математически.

В школе и из учебников по сольфеджио мы узнаем, что это на самом деле так, что ля первой октавы эталонируется, по крайней мере в официальном диапазоне 1953 года, частотой в 440 Гц, тогда как ля второй октавы (которая звучит октавой выше) обладает частотой в два раза выше – 880 Гц. Точно так же интервал, воспринимаемый в качестве «чистой квинты», как он называется в западной терминологии, соответствует в плане частот математическому отношению  $2/3$ . Говоря конкретнее, струна, которая короче в два раза, вибрирует октавой выше, а звук в другой октаве кажется нашему уху «тем же» звуком, хотя и перенесенным в другой регистр (при пении каждый самопроизвольно выбирает свой регистр и транспонирует в октаву, соответствующую его голосу, чтобы петь в унисон).

Именно эта подчиняющаяся логарифмическому закону «чудесная встреча» качественного восприятия точных интервалов ухом и физической длины струн или труб, соответствующей частотам, подчиняющимся простым математическими отношениям, часто заставляла представлять музыку в качестве перекрестка физического мира, или космоса, и чувственного мира. Прочитанная выше в ее латинском оригинале формула Лейбница утверждает, что «музыка – это скрытое упражнение в арифметике, в каковом разум не знает, что считает».

В этой хорошо известной формуле нас поражают слова «скрытое» и «не знает». Перестает ли музыка быть подобным упражнением, если разум знает и если такая арифметика перестает быть бессознательной?

Действительно, мы воспринимаем не числа, а «эффект» чисел, не разницы в длинах вибрирующих струн или труб, а «эффект» (опять же в кавычках) этих разниц. То есть происходит перенос количественных отношений на отношения качественные, но этот перенос математических или арифметических свойств не означает их полного сохранения. Мы воспринимаем интервалы, между которыми существует отношение порядка в математическом смысле (ре находится между до и ми), то есть интервалы, измеряемые в откалиброванных единицах (полутонах и тонах, объединенных темперированной гаммой), но не абсолютные отношения: никто не слышит октаву, которая равна пространству шести тонов, в качестве двойного тритона (интервала в три тона, например между до и фа диез), а большую терцию (два тона) – в качестве двойного тона, то есть они слышатся просто в качестве больших интервалов.

Но все это относится лишь к тональным звукам (см. далее), то есть речь идет о значительной, но в количественном отношении все же меньшей части звукового мира. Тогда как звуки с комплексной массой не принимаются во внимание. И если живопись (как фигуративная, так и нефигуративная<sup>59</sup>) допускает все формы и не сводится к сочетанию простых форм,

---

<sup>59</sup> Нефигуративное визуальное искусство появилось не вчера – примером могут быть «декоративные» мотивы в арабском искусстве, объясняющиеся запретом Корана на изображения.

то, возможно, музыка, искусство звуков – это такая игра конструирования, которая допускает лишь кубы и сферы?

## 1.2. Шум, музыка: абсолютное различие

В большей части традиционных музыкальных систем предпочтение в действительности отдается звукам, обладающим точной высотой, которая может быть определена ухом и абстрагирована от звука, то есть тем звукам, которые Пьер Шеффер в своем «Трактате о музыкальных объектах» называет «тональными». Но это предпочтение мы связываем не с тем, что они, так сказать, «приятнее», а с их заметностью. Похоже, что в силу самого способа функционирования нашего уха, а не благодаря своей физической специфике, они способны выделяться на фоне всех остальных звуков, которые Шеффер называет «сложными» и которые, хотя они и могут обладать точными и строго прописанными сенсорными качествами, не обладают при этом точной высотой. По этой причине они обычно исключаются, вытесняются на периферию или же ограничиваются ролью «пряности», «приправы», а потому в значительной части традиционных музыкальных систем (и не только западных) называются шумами.

С акустической точки зрения, на уровне элементов, то есть отдельных звуков, не существует, конечно же, столь четкого разрыва в континууме, который бы строго разделял три области, обычно называемые речью, музыкой и шумом.

Если «музыкальный» звук определяется как «звук с точной высотой», как все еще пишут в учебниках, тогда нота жабы, сигнал трамвая или же гудение неоновой лампы должны восприниматься в качестве музыкального звука, но этого не происходит. И наоборот, звуки ударных, очень высокие или очень низкие ноты инструментов в музыкальных партитурах должны слышаться в качестве немusicalных, что тоже не соответствует истине.

Конечно, традиционная музыка в основном использует тональные звуки, но они признаются музыкой в силу того, как они связываются друг с другом, а также в силу официального признания их музыкальности. Доказывается это тем, что при помощи современных техник можно легко превратить в мелодию лай собаки, транспонировав его по разным ступеням лада (поскольку в отдельных его фрагментах имеется явная «тональность»), но это не будет восприниматься как музыка. Слушатель просто улыбнется или даже возмутится. Но хотя он и имеет дело с мелодией, имеющей все «официальные» черты, указывающие на нее как на музыку в ее предельно консервативном понимании (регулярный ритм, опознаваемая мелодия...), он сочтет это провокацией или розыгрышем, поскольку собака не является конвенциональным инструментальным источником.

Оценка шума в качестве шума и музыки в качестве музыки зависит, следовательно, от культурного и индивидуального контекста, то есть она связана не с природой элементов, а с признанием источника в качестве «музыкального», а также с восприятием особого порядка или беспорядка среди звуков. Два этих критерия совершенно независимы друг от друга, но кажется, что обычному вкусу нужно, чтобы выполнялись оба.

Конечно, как мы уже видели и еще увидим, существует звуковой континуум, в котором на уровне стихии речь, шум и музыка принадлежат одному и тому же миру. Но наше прослушивание всегда дисконтинуально, оно «лавирует» между совершенно разными уровнями (каузальное слушание, кодовое, редуцирующее, языковое, эстетическое и т. д.).

Конвенциональное трехчастное деление на речь, шумы и музыку утверждается телевидением, видеоиграми и кино. Причем на уровне не только концепции произведений и их технической реализации, но также их анализа, что показывают все исследовательские работы, основное внимание в которых уделяется диалогам, закадровым голосам и «киномузыке». А при перезаписи фильмов музыка, шумы и речь разносятся по разным дорожкам. Но так ли уж важно это различие для анализа кино, и не лучше ли заменить его такой классификацией и сближением

звуков, которые бы основались на их собственной форме (точечные звуки, длительные, прерывистые, тональные или сложные, пульсирующие или нет, и т. д.) и на их собственной материи (зернистость, материальные звуковые индексы, аллюр и т. д.)?

Мы утверждаем, что нужно и то и другое: признать трехчастное деление в качестве факта и рассматривать каждый элемент на уровне его собственной организации (а не притворяться, что мы отказываемся слушать диалоги как язык, а музыку – как мелодию и ритм), но в то же время уметь слышать и признавать во всех элементах одно и то же «звучание». То есть уметь слышать то, что удар, звуковая точка, будь то пиццикато виолончели, хлопанье дверью или резкое восклицание, выполняет специфическую функцию в общей темпоральной организации. Или что в фильме, независимо от эстетических категорий, бледное или дрожащее звучание определенной темы в музыкальной партитуре заставляет ее перекликаться с «шумами», относящимися к пространству диегезиса. Именно это мы называем *редуцирующим слушанием*, о котором будем говорить далее.

## 2. Что такое шум?

На вопрос «Что такое шум (*bruit*)?», заданный на французском языке, можно ответить, как и на вопрос о «звуке» (*son*), что это существительное мужского рода. В нашем языке это существительное указывает на ряд понятий, которые не обязательно точно соотносятся друг с другом, к тому же разные их определения не до конца выверены.

### 2.1. Слово «шум» в разных языках

У каждого языка в этом отношении своя специфика. Например, во французском слово «звук» (*son*) редко используется в повседневной жизни для обозначения немusicalного или невокального звука, поскольку в таких случаях употребляются слово «шум» (*bruit*), неизменно имеющее пейоративные коннотации. Во Франции чаще говорят о «шуме шагов» (*bruit de pas*), чем о звуке шагов (*son de pas*), тогда как в английском языке слово «звук» (*sound*) применимо в бытовом языке как к шагам, так и к музыке (характерно, что в английском шумы в кино называются «звуковыми эффектами», *sound effects*).

Во французском «шуметь» (*faire du bruit*) – синоним для «мешать», «надоедать». «Не шуми» (*Ne faites pas de bruit*) – вот что можно сказать французскому ребенку, тогда как в английском есть более позитивное выражение *Be quiet* («Будь тихим»). С другой стороны, слово «шум» (*noise*) в английском закреплено за паразитическими звуками и фоновыми шумами (то есть в технике звукозаписи это то, что нужно устранить), а также за акустическим значением слова «шум».

Шумом в смысле «того, что мешает» может оказаться даже самая сладостная музыка Моцарта, если вы вынуждены ее слушать в такой ситуации, когда вам не до нее.

### 2.2. Противоречие между определением шума как «немusicalного» звука и вопросом о речи

Современное определение слова «шум» на французском, сформулированное в словаре *Petit Robert*: шум – это звук, который «не ощущается в качестве музыкального». Любопытно, что это довольно осторожное определение (поскольку оно стремится быть психологическим и релятивистским) забывает о проблеме речи, как будто она уже не звук. Однако устная речь состоит из звуков, в которых важную роль играют «различные негармонические колеба-

ния» (нетональные звуки). Никто, однако, не называет ее шумом, если только не считать тех случаев, когда это непонятная или неразборчивая речь.

Это противоречие в общепринятом определении, которое встречается повсюду, и в том числе в научных работах, довольно интересно. Похоже, мы не желаем интересоваться феноменами структуры и организации и стремимся во что бы то ни стало «удержать» и «объективировать» *на уровне самих элементов* различие речи/музыки/шума, полагая, что любая составляющая музыки должна обязательно быть музыкальным звуком, любая составляющая устной речи – словесной фонемой и т. д., что с акустической точки зрения просто не имеет смысла.

### 2.3. Перекресток смыслов

Существительное «шум» во французском послужило также основой для немалого числа ложных теорий, поскольку оно допускает множество семантических двусмысленностей. В качестве примера мы можем привести книгу Жака Аттали «Шумы», вышедшую в 1971 году, на пике карьеры автора. В ней затрагиваются чуть ли не все возможные смыслы этого слова во французском языке, но ни разу не ставится вопрос о единстве предмета изучения.

Шум – это во французском языке одновременно:

- звуковой феномен, характеризующийся непериодической структурой частот, то есть «сложный» по терминологии Шеффера;
- бесполезная часть звукового сигнала – в контексте оппозиции «сигнал – шум», а также теории информации;
- то, что не является ни словом, ни музыкой, опознаваемыми в таком качестве. Это *таксономическое* значение, которое мы использовали в нашей работе о звуке в кино;
- звук, понимаемый в негативном смысле, как помеха или неудобство.

Это психологическое и аффективное значение.

Неразличимость, царящая в бытовом словоупотреблении терминов, связанных со звуком, когда физический уровень смешивается с перцептивным, привела к тому, что шумы в трактатах и словарях часто описываются в качестве феноменов, на перцептивном уровне являющихся «смутными», на том основании, что, с акустической точки зрения, они не имеют простого спектра. Однако в шуме удара молотка, который отвечает трем из четырех вышеприведенных определений слова «шум», нет ничего смутного! Просто для его описания не подходят обычные музыкальные критерии.

Например, в категориях Шеффера звук молотка может описываться как «сложный импульс» и обозначаться символом  $X'$ . Можно даже определить его «место» и «калибр», а также резкость атаки, то есть описать его, хотя бы частично, не прибегая к символам традиционной нотной записи, в данном случае неэффективным.

### 2.4. Сложность и смутность

То, что сложный по Шефферу звук (как и следует из его определения) плохо оценивается с точки зрения его высоты, не означает, что он смазан. Просто для его определения не подходит критерий высоты. Здесь мы сталкиваемся с типичным примером мышления по принципу «все или ничего»: рефлексию до сих пор подталкивает к нему довольно (или даже слишком) большая точность, с которой ухо слышит некоторые звуки, а именно тональные.

Конечно, Клод Бельбле прав в том, что в звуковом мире естественных шумов существует множество «слабых», внешне смутных форм. Однако следует добавить, что то же самое обна-

руживается и в визуальном мире, но современная терминология позволяет нам редуцировать эти формы.

Хаотичная и произвольная форма гребня горной гряды может анализироваться как ряд угловатых форм, пилообразный орнамент, закругленных, более или менее плоских форм и т. д. Богатство наших описательных аналогий – вот что делает визуальный мир читаемым для нашего глаза. Визуальный мир, как и звуковой, не дан нам с самого начала в качестве структуры: такая структура создается только благодаря обучению, языку и культуре. В области визуального она постепенно совершенствуется, в частности при посредстве языка и рисунка, тогда как в области звука она остается элементарной, причем во всех странах. Критерии Шеффера, которые мы имели возможность проверить на деле, предлагают средство для того, чтобы начать воспринимать во внешне неразличенном континууме слышимого универсума отдельные единицы, точки и линии. Конечно, речь идет лишь о минимальных ориентирах, привязанных к разным звукам, и мы не можем свести к этим базовым формам все, что слышат наши уши. Но достаточно подобным образом разметить то, что представляется звуковым «поток», расчленив его, частично структурировать формы, которые мы из него выделяем, и звуковые планы, которые учимся в нем различать, чтобы он постепенно начал менять свой облик.

Чтобы эта ситуация изменилась, нужно признать, что постепенное развитие восприятия не будет линейным, что значительная часть звуков будет и дальше уклоняться от нашего желания их классифицировать, то есть невозможно мгновенно перейти от неразличенного, с которого мы начинали, к упорядоченному распределению аудиальной реальности.

Не нужно, конечно, думать, что человек, вооружившийся какими-то инструментами описания, предлагаемыми, в частности, книгой вроде этой, и занявшийся наблюдением всевозможных звуков, включая немзыкальные в классическом смысле, мгновенно будет окрылен новым пониманием всего того, что раньше ему казалось бесформенным. Просто до этого он не занимался этим бесформенным. Теперь же он им интересуется и приходит в негодование от того, что не может свести его к простым формам с той же легкостью, с какой может расчленив традиционную музыку (по крайней мере, если он овладел соответствующими техническими навыками) на гармонические, ритмические и мелодические составляющие.

Здесь также есть определенная иллюзия. Классическое музыкальное произведение строится на основе нот, которые мы видим в партитуре, однако оно сводится к форме нот не больше, чем дом – к форме черепицы и кирпичей. Оно также состоит из вихрей, дымки, звонков, ворчания, трезвона, стрекота, выплесков и чириканья, и это не «образы», а образцы форм.

Вернемся к нашей параллели с визуальностью: облака на небе, даже если они соответствуют негеометрическим формам, никогда не кажутся нам смутными, поскольку благодаря, в частности, трудам британца Люка Говарда, занимавшегося их классификацией, мы умеем сводить их сложность к некоторым простым формам. С другой стороны, конфигурация облаков оставляет нам время на то, чтобы понаблюдать за ними, прежде чем их облик изменится, тогда как наблюдать звуки – значит наблюдать облака, бегущие друг за другом и меняющиеся с огромной скоростью. Именно поэтому необходимо учиться наблюдать за движениями форм.

## 2.5. Музыкальная имитация шумов

Любопытно, что имитация шумов в истории западной музыки является довольно щекотливым вопросом, словно бы она грозила возвращением к материи – той грязи, из которой возникла музыка.

Ветер, впрочем, – один из шумов, который классическая музыка пыталась передать. Его имитации можно встретить как у Баха, так и у Дебюсси, а также во вьетнамской музыке. Однако Оливье Мессиа́н в произведении «Из ущелий к звездам» и Морис Равель в полной партитуре балета «Дафнис и Хлоя» иногда используют театральный шумовой инструмент элиофон, кото-

рый довольно верно, хотя и стилизованно, воспроизводит шум ветра благодаря трению свернутой ткани. Это прямое подражание порой критиковалось как слишком вульгарный эффект. Имитация шумов, конечно, вполне допускается, но мы хотим, чтобы это была возвышенная имитация. Следует избегать смешения оригинала и копии, то есть должен быть эстетический скачок: копия должна не походить на оригинал, а напоминать о нем.

В «Фантастической симфонии» Берлиоза присутствует множество различных ворчаний, рокота, криков (особенно во «Сне в ночь шабаша»), но они выражают переживания человека, принявшего наркотик, то есть у них есть предлог-рамка. Отсылка к лаю собаки обнаруживается уже во «Временах года» Вивальди, хотя и немногие об этом знают. В партитуре, сопровождаемой реалистическими комментариями, во втором такте «Весны» над загадочным мотивом из двух упорно повторяющихся басовых нот обнаруживается примечание: «*Il cane che grida*», «лающая собака», с уточнением: «Исполнять очень громко».

Ни у кого, конечно, не создается впечатления, что он на самом деле слышит собачий лай, да и в намерения композитора не входило создать его иллюзию. Речь идет о возвышенной, транспонированной имитации.

### 3. Диалектика музыки и шума

#### 3.1. Музыка – музыкально разграфленный звук

У областей музыки и речи есть точка пересечения, которая обнаруживается, когда они представляются противоположностью мира шумов. Дело в том, что и в том и в другом случае последовательность звуков воспринимается в качестве подчиненной определенной структуре, организации, удерживающей в каждом звуке некоторые «значения», тогда как в качестве шумов воспринимается то, что не позволяет заметить внутреннюю логику.

Вся проблема тогда в том, должен ли звук, чтобы его можно было встроить в музыкальную организацию, следовать определенному внутреннему профилю, что соответствовало представлению не только композиторов-«сериалистов», но и Шеффера, выделившего подходящие объекты (подразумевается, подходящие для музыки), представлению, которое мы приняли в том, что касается языка. И в самом деле, после определенных открытий в лингвистике мы знаем, что для образования языка подходят какие угодно звуки, поскольку язык образует систему дифференциальных оппозиций.

Игра значений в определенном смысле, особенно в области эстетики, одновременно подчеркивает то, что не является частью этих значений, и развивает дифференциальный дискурс.

Иными словами, музыкальное – это то, что позволяет наслаждаться звуком (который сам по себе не включен в игру значений), сохраняя полное спокойствие и ясность восприятия. Источник музыкального наслаждения, особенно когда речь идет о бельканто или красоте инструментов, лишь отчасти зафиксирован в партитуре. Вокальные звуки, которые не доставили бы удовольствия, если бы представали перед нами поочередно, приобретают тогда иной смысл.

Рассмотрим наиболее характерный для западной музыки пример классической гитары. Слушать гитарное исполнение отрывка Фернандо Сора или Эйтора Вила-Лобоса на диске – значит отчетливо (и даже еще четче, если слушающий – музыкант) слышать высоты, ритмы и гармонию, при этом менее четко воспринимая небольшие шумы, в которых, строго говоря, нет ничего музыкального в классическом смысле этого слова и которые даже не относятся к тому, что официально называется тембром гитары: резкие глиссандо, создаваемые перемещением пальцев по струнам вдоль грифа, удары и т. д. Эти феномены не имеют систематической организации, они не предусмотрены партитурой, которая размечает мело-

дии, аккорды, ритмы, атаки. Восприятие всего этого звукового комплекса в целом не является, однако, смутным, поскольку такие звуковые детали привязаны к «музыкальной» нити: шум цепляется за нить нот, а музыкальное – не что иное, как сама эта нить. Но стоит убрать эти «малые шумы», и музыка потеряет свою выразительность, как, например, показали электронные имитации гитары на синтезаторе.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.