

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к третьему изданию	9
--	---

ЧАСТЬ I. СЛУШАТЬ

Глава 1. Рождение слуха	13
1. Когда вы не уверены, расслышали ли звук	13
2. Впечатления при пробуждении: вокруг одного стихотворения Виктора Гюго	14
3. Критика понятия «звуковой ландшафт»	19
4. Онтогенез слушания	24
Глава 2. Ухо	30
1. Звук как объект акустики	30
2. Ухо и его лабиринт	33
3. Вопрос о звуковом восприятии	36
4. Помогает ли слушание лучше слышать?	43
Глава 3. Звук и время	47
1. Сохраняющееся присутствие	47
2. Памятный след бесследного	50
3. Звук запаздывает	51
4. Время слушания и время звука	51
5. Упустить звук	56
6. Прекращение звука, осознание присутствия других звуков и схватывание на лету прошедшего	59
7. Слушание в зависимости от времени	59

ЧАСТЬ II. РАЗДЕЛЕННЫЙ МИР

Глава 4. Голос, язык и звуки	65
1. Звук или голос как овеществленный остаток	65
2. Слышать голос в звуках	70
3. Слово и звук: ономатопея	74
Глава 5. Шум и музыка: обоснованное различие?	79
1. Обособлена ли музыка от других звуков?	79
2. Что такое шум?	83
3. Диалектика музыки и шума	88
4. Кино как пространство совместного обитания звуков	100

ЧАСТЬ III. КОЛЕСО ПРИЧИН

Глава 6. Звук, причина которого — мы: эрго-слушание	115
1. Звуковая сцена: актеры или слушатели?	115
2. Эрго-слушание и его фидбэк	122
3. Аудиоголосовая петля	124
4. Эффект «Сияния»	127
5. Новое в петле эрго-слушания	131
Глава 7. Звук и его причина: выявляющее и фигуративное слушание	134
1. Два полюса звука	134
2. Нужно ли запира́ть звук?	139
3. Нарративная расплывчатость звука	144
4. Фигуральная причина и реальная причина	149
5. Обсуждение однопричинной схемы	155
6. Всегда ли звук — звук чего-то?	159
7. Без внешней причины: случай акуфенов	160
Глава 8. Звук и то, чему он причина: реальные и предположительные воздействия	163
1. Строить, разрушать	163
2. Сбивать с пути, привлекать, подавать знак	164
3. Звук и равновесие сил	166
4. Звуки по ту сторону звука? Миф, реальность, шарлатанство	166
5. Можно ли говорить о «воздействиях» звука?	167
6. Круг энергии	169

ЧАСТЬ IV. ТРАНСФОРМИРОВАННЫЙ ЗВУК

Глава 9. Как техника изменила звук	173
1. Исчезнувший мир	173
2. Семь базовых технических эффектов	175
3. Последствия базовых технических эффектов	185
Глава 10. Пара «звук — изображение» в кино: аудиовидение	194
1. Давняя связь между звуком и изображением	194
2. Аудиовидение и визуальное слушание	195
3. Добавленная стоимость, иллюзия избыточности, аудиовизогенные эффекты	197
4. Аудиовизуальность лишена звуковой дорожки	198

5. Две основы аудиовизогенных эффектов: синхрез, пространственный магнетизм	200
6. Вокоцентризм слушания. Вербально центрированная или вербально децентрированная аудиологовизуальность	202
7. Категории аудиовизогенных эффектов	204
8. «Аудиодивизия»: «подразумеваемая» аудиовизуальность, аудиовизуальный диссонанс	210
9. Аудиовизуальные эффекты—это код?	212

ЧАСТЬ V. СЛУШАТЬ, ФОРМУЛИРОВАТЬ

Глава 11. Объект и не-объект: два полюса 215

1. Революция Шеффера: редуцирующее слушание и звуковой объект	215
2. Новая классификация и новое описание звукового	222
3. Морфология, или описание звукового объекта	227
4. «Недостатки» сольфеджио звукового объекта	234
5. На пути к динамической концепции? Энергетические логики	238
6. Неизбежный Шеффер	239
7. Тезисы акуслогии	242
8. Десять причин, по которым звук сложно считать объектом	246
9. Необходим ли сенсорный перерездел?	258
10. Метафора непрерывного восприятия	263
11. Расширение области акуслогии	266

Глава 12. Между деланием и пониманием: именование 268

1. Условия слушания	268
2. Появление звукового объекта из «слоев прослушивания»	270
3. Закрепить звук при помощи нотной записи?	272
4. Утверждать объект и именовать его	281
5. Словарь для сборки	284
6. Помехи для именования и описания	291
7. Между деланием и слушанием: именование	299
8. Слушать—значит действовать	303

Краткий словарь	305
---------------------------	-----

Указатель имен	309
--------------------------	-----

Глава 1

РОЖДЕНИЕ СЛУХА

1. Когда вы не уверены, расслышали ли звук

13

*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 потрясенный¹.)

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 услышать.

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

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 вещей (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»¹.

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.

¹ Гомер. Илиада. М.: Худож. лит., 1967. С. 39.

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 моря¹.

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*» *touche* (муха) и «*la*» *mer* (море).

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

¹ «Голоса... Голоса... Свет сквозь веки... Гудит в переулке / На соборе Петра затрезвонивший колокол гулкий. / Крик веселых купальщиков: „Здесь?“ — „Да не медли, живой!“ / 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. Сменяющийся бас: / „Добрый день!“ Я заспался, как видно. Который же час? / Красношейка моя заливается. На наковальне / Молотков перебранка из кузны доносится дальней. / Плеск воды. Пароход на ходу задыхается, споря / С необъятною глადью, с могучим дыханием моря» (Гюго В. Собрание сочинений: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 13. С. 148. Пер. Л. Пеньковского).

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 раздаётся 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 сегодняшних 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 звуко-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 услышать 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 соответственно 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 издалека 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»¹.

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 джингла 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.

1 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 кузня замолкает, когда залетает муха, или что летающие 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»¹. Основанное на звуках со слабым образом-весом, это наблюдение указывает (поскольку их все же можно услышать!) 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]², тогда как буквально там говорится, что «вопли людей следовали за резкими криками снастей».

1 Гюго В. Спящий Вооз // Гюго В. Собр. соч.: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 13. С. 54.

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

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»¹.

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, 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.

1 Пруст М. В сторону Свана. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. С. 45.

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»¹. А вот он пишет о Фабрицио во время битвы при Ватерлоо: «Но сколько он ни глядывался 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»². 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»³.

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 дверь, 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

1 Стендаль. Пармская обитель. М.: Худож. лит., 1982. С. 147.

2 Там же. С. 52.

3 Valéry P. Ego Scriptor, et Petits poèmes abstraits. Paris: Gallimard, 1992. P. 13.

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 любовью «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), «детектив, 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, подчеркивающем двусмысленность слушания, слушающий субъект не замечает, что попался в ловушку идентификации и что достаточно немного переставить акценты во фразе, чтобы смысл услышанного радикально изменился¹.

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,

¹ О фильме Копполы см.: Chion M. Un art sonore, le cinéma. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.

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. Психоаналитик Франсуаза Дольто называет это «объединенным ритмом двух сердец в материнской утробе»¹ 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

1 Dolto F. Au jeu du désir. Paris: Seuil, 1981. P. 277.

возвращением к истокам первородного 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»¹. 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 вычленить вербальное сообщение.

1 Дольто Ф. Бессознательный образ тела. Ижевск: ERGO, 2006. С. 42.

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 Дольто¹. 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 неосознанно 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»², восходит к первым месяцам жизни младенца, когда с определенного момента он начинает издавать такие же звуки, какие звучат в его окружении:

1 Dolto F. Au jeu du désir. P. 284.

2 Ninio J. L'Empreinte des sens. Paris: Odile Jacob, 1989. P. 248–249.

«Он будет говорить: *blib, ta babelib...* если он француз. Английский младенец отдаст должное дифтонгам: *béoaaw, iaouou, boiaouaoua...* 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»¹. 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.

1 Faure M.-A. L'Esprit des voix. Grenoble: La Pensée sauvage, 1990. P. 35.

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 для вариаций выражения. Таким образом, согласные принимают значение фонем раньше, чем гласные¹.

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?

1 Цит. по Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 510.