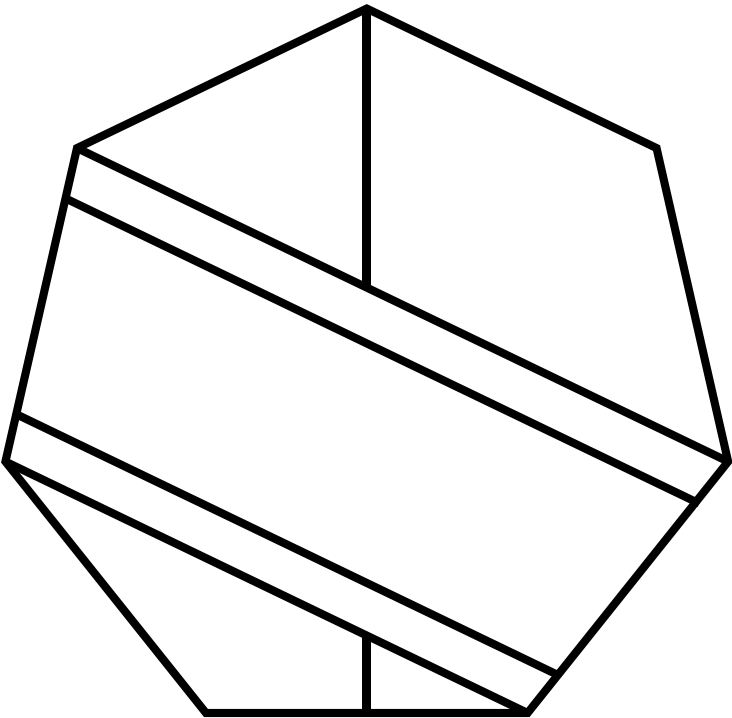


ИСТОРИЯ **ЗВУКА**



МИШЕЛЬ ШИОН

Звук

Слушать,
слышать,
наблюдать



Новое
Литературное
Обозрение

Москва 2025

УДК 781.1
ББК 85.310,6
Ш62

Редактор серии
Евгений Былина

Шион, М.

Ш62 Звук: слушать, слышать, наблюдать / Мишель Шион; пер. с франц. И. Кушнаревой. — 3-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2025. — 312 с.

ISBN 978-5-4448-2615-7

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.

УДК 781.1
ББК 85.310,6

ORIGINALLY PUBLISHED IN FRANCE AS: LE SON. OUIR, ÉCOUTER, OBSERVER
BY MICHEL CHION
© 2018 ARMAND COLIN, MALAKOFF, FOR THE 3RD EDITION ARMAND COLIN
IS A TRADEMARK OF DUNOD EDITEUR — 11, RUE PAUL BERT — 92240 MALAKOFF
© И. Кушнарева, перевод с французского, 2021
© А. Бондаренко, дизайнер серии, 2021
© ООО «Новое литературное обозрение», 2021; 2023; 2025

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: ономотопея	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
--------------------------	-----

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

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 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»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 гладью, 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.