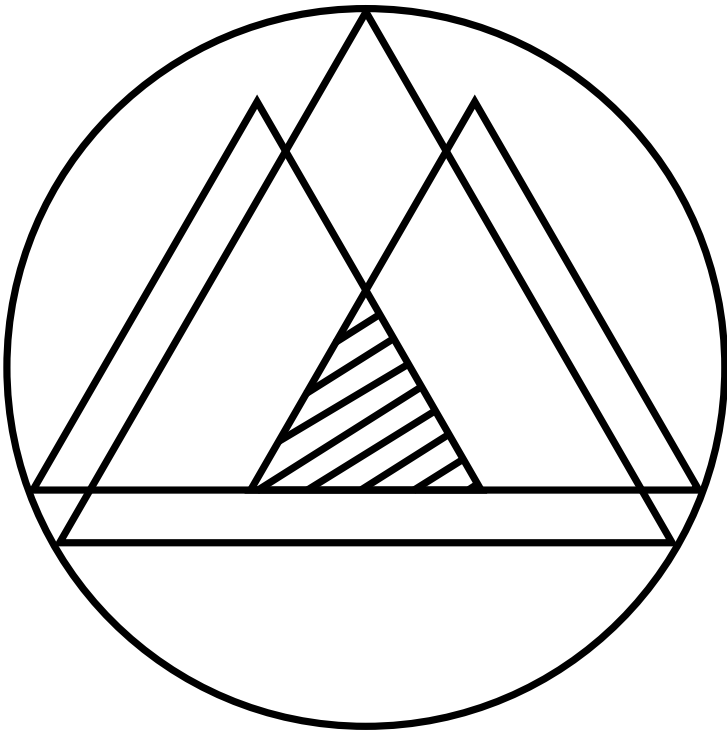


ИСТОРИЯ **ЗВУКА**



АНАТОЛИЙ РЯСОВ

Едва слышный гул

Введение
в философию звука



Новое
Литературное
Обозрение

Москва 2024

УДК 781.1
ББК 85.310,6
Р99

Редактор серии
Евгений Былина

Рясов, А.
Р99 Едва слышный гул. Введение в философию звука / Анатолий Рясов. —
2-е изд.— М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 184 с.

ISBN 978-5-4448-2540-2

Что нового можно «услышать», если прислушиваться к звуку из пространства философии? Почему исследование проблем звука оказалось ограничено сферами науки и искусства, а чаще и вовсе не покидает территории техники? Эти вопросы стали отправными точками книги Анатолия Рясова, исследователя, сочетающего философский анализ с многолетней звукорежиссерской практикой и руководством музыкальными студиями киноконцерна «Мосфильм». Обращаясь к концепциям Мартина Хайдеггера, Жака Деррида, Жан-Люка Нанси и Младена Долара, автор рассматривает звук и вслушивание как точки пересечения семиотического, психоаналитического и феноменологического дискурсов, но одновременно — как загадочные лакуны в истории мысли. Избранная проблематика соотносится с областью звуковых исследований, но выводы работы во многом формулируются в полемике с этим направлением гуманитарной мысли. При этом если *sound studies*, теории медиа, увлечение технологиями и выбраны здесь в качестве своеобразных «мишеней», то прежде всего потому, что задачей исследования является поиск их онтологического фундамента. По ходу работы автор рассматривает множество примеров из литературы, музыки и кинематографа, а в последней главе размышляет о тайне притягательности раннего кино и массе звуков, скрывааемых его безмолвием.

УДК 781.1
ББК 85.310,6

© А. Рясов, 2021
© А. Бондаренко, дизайн, 2021
© ООО «Новое литературное обозрение», 2021; 2024

СОДЕРЖАНИЕ

§ 1. УВЕРТЮРА. НЕЯСНОСТЬ МУЗЫКИ	7
---	---

ГЛАВА I. ЗВУК И ТЕХНИЧЕСКИЙ МИФ: КРАТКАЯ ИСТОРИЯ

§ 2. Прогресс как стагнация	15
§ 3. Технология как иррациональность	22
§ 4. Производство как механизм	34

ГЛАВА II. ЯЗЫК ДО КОММУНИКАЦИИ

§ 5. Структурализм vs фундаментальная онтология	44
§ 6. Безумие под разумной речью	49

ГЛАВА III. СЕМИОТИКА, ПИСЬМО И СТЕРЕОТИПЫ SOUND STUDIES

§ 7. Методология звуковых исследований	61
§ 8. Так называемая тирания визуального	69
§ 9. Прогресс как ностальгия	83
§ 10. Так называемая устная эра	91

ГЛАВА IV. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЗВУКА

§ 11. Умолчания психоанализа: голос против звука	114
§ 12. Соппротивление знаку	125
§ 13. Звуковое мышление	140

ГЛАВА V. К ОНТОЛОГИИ ЗВУКА

§ 14. «Бытие и время»: один фрагмент о слышимом	155
§ 15. Досократическая тишина	166
§ 16. Кода. Молчание кинематографа	172
Указатель имен	180

Открытие новых кафедр давно превратилось в рутину, и потому есть что-то подозрительное в самой идее создания дисциплины, призванной «дополнить» более экзотическими разделами длинную традицию, скрепляющую звенья *философии техники, философии искусства, философии языка*. Впрочем, не меньшее сомнение вызывают и стремления четко обозначить пределы интересов философии, раз и навсегда определив ее предмет и ограничив ее «место» университетской кафедрой. Точкой отсчета для этого разговора стало желание разобраться, почему звукозапись и философия движутся если не противоположными, то как минимум параллельными путями. Дело не в том, что звукоинженеры, как правило, не видят смысла в чтении философских текстов, и даже не в том, что философы почти не уделяли внимания размышлениям о сущности звучащего. Сомнительна прежде всего сама ситуация, в которой проблемы звука обособились и оказались ограничены сферами науки и искусства, а еще чаще и вовсе не покидают территории техники. Что же может означать вслушивание в звук из пространства философии?

§ 1

УВЕРТЮРА. НЕЯСНОСТЬ МУЗЫКИ

Как правило, от музыки не ждут изобразительности. Сегодня мало кому придет в голову критиковать Мессиаана за невнятное иллюстрирование природной стихии или утверждать, что Вивальди преуспел в этом больше. Почему человек, далекий от размышлений о проблемах искусствознания, способен считать неумелыми работы Поллока, но при этом может если не восторгаться атональными музыкальными экспериментами, то по крайней мере осмотрительно признавать мастерство исполнения?

Проблему можно обозначить и точнее. В обществе, воспринимающем музыку как составляющую комфорта, несомненно, может присутствовать неприятие всего, что нарушает уютный покой, — особенно это касается агрессивно-авангардных композиторских опытов. Но если музыка и способна нервировать, причем порой даже сильнее, чем полотна абстрактных экспрессионистов, то едва ли подобное раздражение будет вызвано несовершенством мимесиса, несоответствием изображаемому явлению. Музыка приводит в гнев или восторг по каким-то другим причинам. Ее реже путают с зеркалом, отражающим повседневный опыт.

Мелодия может походить на пение птиц, а гармония — вряд ли. Подражание грому или кошачьему мяуканью, конечно, встречается в музыкальных произведениях, но едва ли подобные эскерсисы могут претендовать на определяющую

роль. Поиск культурологических аспектов нельзя назвать непродуктивным, но тем не менее в музыке всегда остается «неучтенный» пласт, в принципе не подходящий под определение систематизируемой информации. Рискну предположить, что в музыке сила, противостоящая легкомысленному копированию, допускается из-за того, что музыкальная стихия с самого начала представила себя как нечто абстрактное и непонятное. Возможно, главная особенность этих звуков и пауз заключается в том, что им никогда не нужно было доказывать правомерность собственной неясности. Музыка не повествует о слышимом, а делает его слышимым. Она не пытается объяснять саму себя, для этого музыке придется выйти за свои пределы. Звучащие ноты — не разъяснение, а предъявление неясности. В этой смутности как будто бы есть что-то различимое, но мы не способны до конца понять, *sense* перед нами или *nonsense* и в какой пропорции они смешаны. В музыке присутствует безумие, а один из архетипов этой связи — поющая Офелия.

Конечно, музыка способна выражать некий смысл, но расплывчатость этого выражения заранее имела здесь больше оправданий, чем в живописи и литературе. Куда чаще на первый план выходила именно неформулируемость выражаемого. Нужно признать, что музыка — крайне неудобная и ненадежная форма коммуникации. Так, например, в маркетинге мелодия может низводиться до уровня доступного сообщения, но не так-то просто создать рекламный ролик, состоящий исключительно из музыки и полностью лишенный визуальной и текстовой составляющих.

Скорее всего, тысячелетия назад принципы теории «чистого искусства» проще всего было бы донести до музыкантов. Или же это иллюзия — и музыка всегда была пронизана информационными кодами в той же степени, что и другие виды искусства? Споры на эту тему затихали и возобновлялись в течение столетий. Но так или иначе, сам факт, что звук — даже в эпоху клише — сумел отстоять право на абстракцию, достоин изумления. Впрочем, может быть, объяснить это стоит не только особенностью художественной формы, но и стечением обстоятельств. Культура, превозносящая орнаментальную мозаику и с недоверием взирающая на музыкальные формы, будет отнюдь не более экзотической. Пример подобной традиции — ортодоксальный

ислам. Неодобрение музыкальных форм веками соседствовало у мусульман с богатейшей традицией каллиграфии, орнаментов и мозаик. Но удивительно, что первейшая из ассоциаций с этой религией не имеет отношения к визуальному: ислам немыслим без распевов муэдзина.

Итак, автономность, абстрактность музыки позволяет говорить о том, что она способна ничему не подражать, ничего не изображать, не иллюстрировать ничего знакомого из повседневной жизни. Атеист и верующий могут слушать Баха с одинаковой завороченностью. Толком не понимая, что сообщает нам музыка, мы способны реагировать на нее благоговением, волнением, напряжением, негодованием, слезами. Часто даже нельзя понять, радостна она или печальна — то ли насыщена эмоциями, то ли их лишена. Что это за странность, в которой восприятие достигает наивысшей степени интенсивности и сталкивается с чрезмерностью бытия? Природу этих противоречий непросто разъяснить, она слишком темна и безымянна. Более того, она в принципе не нуждается в строгой определенности содержания.

Конечно, музыку можно свести к фону и вообще не ставить вопроса о ее смысле. В кино работа композитора часто превращается в подобного рода звуковые обои. Но для того, чтобы действительно ее услышать, недостаточно просто соблюдать дистанцию, традиционно отделяющую зрителя от художественного объекта. Чтобы внимать музыке, надо поддаться ей, уступить. Или даже в нее нужно сорваться. Вслушиваясь, мы проваливаемся в область ускользания смысла — вопреки рациональности европейской музыкальной традиции, логика и нонсенс здесь начинают беспрепятственно перетекать друг в друга, как жидкости в сообщающихся сосудах. От этого не застрахованы даже математически выверенные партитуры «Мессии» Генделя, в которых звуковысотность порой зависит от смысла произносимых слов. Жесткие законы серийной техники вовсе не диктуют восприятие сочинений Веберна как недвусмысленной информации — даже для тех, кто в совершенстве эти методы освоил. Мелодия все равно не соглашается на роль понятного сообщения и продолжает сохранять в себе горизонт неопределенности. И этот *просто звук* — до всяких аналогий и ассоциаций, как правило, теряющийся

за обсуждением мастерства исполнителей или содержания либретто, — и впрямь способен вызывать у человека не меньшую тревогу, чем цвет, остающийся *просто цветом*. Он так же сильно действует на нервную систему, минуя все идеи и содержания. В этом «просто» исчезает вся пропасть между музыкой и живописью.

Когда Ален Бадью называет музыку «наивысшей концентрацией звука»¹, с этим определением не хочется спорить. Парадоксальным образом мы способны приблизиться к *просто звуку (цвету)* прежде всего через сложные, насыщенные прибавочными смыслами системы: музыку и живопись. Уже сам частотный диапазон музыки демонстрирует невероятную мощь звука. Частотная характеристика звуковых мониторов чаще становится ясной не через воспроизведение шума, а благодаря прослушиванию музыкальной фонограммы: симфонический оркестр дает нам звуковую палитру поразительной широты. Но только ли поэтому музыка кажется стоящей ближе к звуковой истине, чем, например, телефонный звонок или скрежет сверла? Отчего вой полицейской сирены в сравнении с симфоническими поэмами Вареза ощущается как нечто более примитивное — вроде рекламного слогана, попавшегося на глаза сразу после прочтения стихотворения Целана? Или, может быть, музыка слишком уводит в сторону от *более ранних* звуков, еще теснее связанных с бытием, — например, плеска волн или гула ветра? Или, наоборот, позволяет лучше понять и слышать их?

Так или иначе, здесь, как в экстатических культах и радениях, способно исчезать то, что имеет отношение к обмену информацией. В этих «просто» таится что-то неясное, безрассудное, но при этом выражающее глубочайшую сущность мира. Рушатся замки смысла, казавшиеся неприступными, все срывается в смутную, изменчивую пропасть, издавна привлекавшую внимание философов. Если представить, что кто-нибудь настаивает на необходимости дать определение философии в одной фразе, то я рискнул бы ответить так: это мышление, которое имеет дело с миром, еще не надежным ясными значениями.

1 Бадью А. Малое руководство по инэстетике / Пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 69.