

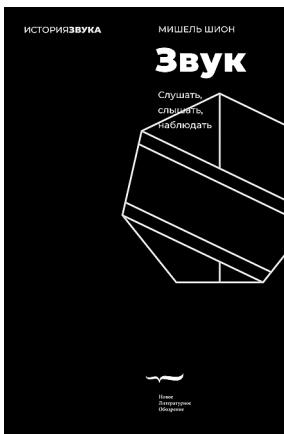
Андрей Логутов

Между Шейффером и Шеффером

Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать /
Пер. с фр. И. Кушнаревой.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 310 с. — 1000 экз. — (История звука).

Перед нами *magnum opus* — главный, уже не единожды переписанный и перекроенный, в очередной раз обновленный и, вероятно, обреченный еще не на одно обновление — труд французского композитора, кинотеоретика, философа и писателя Мишеля Шиона. Русской публике Шион известен мало: хотя в работах по звуку в кино ссылки на него стали общим местом, в России его почти не переводили, его музыку не исполняли, а его работ, не посвященных специально кинематографу, не замечали.



Шион родился в 1947 г. на севере Франции, в городке Крей (Creil). Перебравшись в Париж, в 1970 г. он начинает работать в Службе радиовещания и телевидения Франции, где знакомится с композитором Пьером Шеффером — изобретателем «конкретной музыки» (*musique concrète*) и пионером студийной обработки звука. Шеффер приглашает его к участию в своей экспериментальной Группе музыкальных исследований, в которой Шион состоит вплоть до ее закрытия — с 1971 по 1976 г. Эти пять с половиной лет определяют судьбу Шиона на многие десятилетия вперед: он не только сам увлекается «конкретной музыкой», но и становится главным популяризатором идей Шеффера. Можно сказать, что в его работах все, что не касается напрямую звука в кино, так или иначе яв-

ляется продолжением и переиначиванием концепций учителя. В библиографии Шиона имя Шеффера всплывает 22 раза; пожалуй, самая значимая из посвященных ему работ — комментарий к «Трактату о музыкальных объектах»¹, вышедший в 1983 г. под названием «Путеводитель по звуковым объектам»². Несмотря на отсутствие у них совместных проектов, идейная преемственность очевидна, и, вероятно, главное шефферовское заимствование у Шиона — это ключевое для рецензируемой книги понятие «объекта» — музыкального или звукового.

Теодор Адорно называл XX столетие «золотым веком инженеров». Сын скрипача и певицы, Шеффер по настоянию родителей отказывается от карьеры музыканта и в 1934 г. получает диплом инженера в Высшей школе электрики в Жиффюр-Иветт на севере Франции. Но расставание с музыкой оказывается недолгим:

1 *Schaeffer P. Traité des objets musicaux: essai interdisciplines. P.: Seuil, 1966.*
2 *Chion M. Guide des objets sonores. P.: Buchet-Chastel. 1983.*

Шеффер начинает работать на радио и уже в конце 1930-х гг. запускает свои первые эксперименты в области, которую мы сейчас назвали бы студийной обработкой звука. Электрическое усиление сигнала было еще сравнительно новой технологией, звуковой синтез еще не вышел из младенчества (Лев Термен придумал терменвокс в 1920 г.), магнитные носители появятся только десятилетием позже. Шеффер работает с виниловыми пластинками, сам изготавливает студийную аппаратуру; это был труд скорее инженерный, чем композиторский. И только в контексте его студийной работы становится ясен совершенный им концептуальный переход от разговора о музыке (в котором он, выбрав стезю инженера, так толком и не поучаствовал) к разговору о «звуковых объектах».

Судя по дневникам Шеффера, слово «объект» начинает преследовать его в конце 1940-х гг., когда он уже трудится в собственной «Студии эссе» («Studio d'Essai»), совмещающая работу композитора и звукоинженера. Так, в марте 1948 г. он пишет: «Вернувшись в Париж, я начал собирать объекты. Мне пришла в голову идея “Симфонии шумов”». Под объектами он имеет в виду в буквальном смысле *вещи, предметы*, из которых посредством ударов и других манипуляций извлекались звуки, запись которых он планирует использовать в своей «Симфонии». В апрельских записях к слову «объект» добавляется прилагательное «звуковой» (*sonore*), но речь по-прежнему идет о вещах — источниках звука: «Я сижу среди вертушек, микшерного пульта и потенциометров. <...> Я больше не манипулирую звуковыми объектами самостоятельно». Наконец, в августе Шеффер отгораживается от комнаты, где стоят микрофоны, стеклянным экраном: непосредственные «звуки вещей» ему не слышны, а понятие «звуковой объект» уже относится к звуку, точнее к записи звука. Зарождается своеобразная онтология, пробивающаяся из стихийной, рожденной «на кончиках пальцев», лишь от случая к случаю отрефлексированной феноменологии (именно о таком зарождении феноменологического философствования из стихии практической деятельности писал Морис Мерло-Понти).

«Пять шумовых этюдов» («Cinq études des bruits»), в исполнении которых принимал участие молодой Пьер Булэз и которые были благосклонно приняты французскими интеллектуалами вроде Леви-Стросса, прозвучали в радиозфире 5 октября 1948 г. Эту дату можно считать днем рождения *конкретной*, или *акусматической* музыки — музыки, принципиально укорененной в аудиозаписи, в противоположность живому исполнению; музыки, которую, кажется, недолюбливают в академических музыкальных кругах, потому что собственно *играть* в ней нечего. Слово «акусматический» становится еще одним словесным талисманом Шеффера: отделив пространство производства звука от пространства его обработки, он совершает жест, похожий на жест Пифагора, обращавшегося к своим ученикам из-за ширмы, чтобы его вид не отвлекал их от содержания его слов.

Придя к новой музыке, Шеффер сталкивается с необходимостью создать новую музыкальную теорию («новое сольфеджио»), которая, во-первых, вышла бы за рамки классического набора мелодики, гармонии и ритмики и взяла бы «в оборот» те характеристики звука, которыми можно манипулировать в студии, а во-вторых, была бы понятна как музыкантам, так и звукоинженерам. Эта попытка была не первой. Еще в 1931 г. Американское акустическое общество выпустило отчет Комиссии по акустической стандартизации³. В нем предпринимаются попытки навести мосты между «инженерным» и «композиторским» взглядами на предмет; в частности, впервые, насколько нам известно, вводятся такие понятия, как «атака» (*attack*) и «угасание» (*decay*), применительно к динамическому профилю звука.

3 Firestone F.A. et al. Report of the Committee on Acoustical Standardization // The Journal of the Acoustical Society of America. 1931. Vol. 2. № 3. P. 311—324.

Но Шеффер (а вслед за ним и Шион) идет дальше. Он разрабатывает целую систему нотации, следы которой читатель обнаружит во втором разделе одиннадцатой главы. Предложенная Шионом типология звуковых объектов: «N = непрерывный тональный звук», «N' = тональный импульс», «X' = комплексный импульс» и т.д. (с. 225), — и есть то самое «практическое инженерное сольфеджио» Шеффера, которое у Шиона приобретает уже иной, скорее онтологический, статус.

Лишь в контексте творческой биографии Шеффера понятно интеллектуальное движение, которое привело в конце концов к появлению на свет шионовского «Звука», и жаль, что русский его перевод вышел без соответствующего пояснительного текста. Остается отослать заинтересованного читателя к замечательной, но, к сожалению, пока еще не переведенной на русский язык книге Брайана Кейна «Невидимый звук», по которой мы и приводили цитаты из дневников Шеффера⁴.

Однако для самой книги Шиона выскальзывание из историко-биографического контекста — принципиальная установка, которая, к слову, свойственна и многим другим текстам автора. Характерно, что первое французское издание имело подзаголовок: «Акустический трактат» («Traité d'acoulogie»). В последующих редакциях слово «трактат» то исчезало, то появлялось вновь; в издании, с которого выполнен русский перевод, его место заняли три глагола: «Слушать, слышать, наблюдать» («Oùir, écouter, observer»). Тем не менее «трактатный» характер сочинения никуда не исчез — напротив, структура частей, глав и параграфов только усложнилась, а намеченный троицей глаголов динамизм разбился о еще большее количество пунктов.

Рецензия на трактат, как и предисловие к нему (о чем напоминает нам история с Расселом и Витгенштейном), — жанр непростой. Во-первых, трактат настойчиво вытесняет собственный контекст, а во-вторых, он претендует на полноту изложения (traitement) предмета, так что к нему, кажется, и нечего добавить. Это второе свойство трактата делает книгу Шиона хорошим выбором в качестве первого издания в серии, представляющей российскому читателю еще пока экзотическую для него область исследований. Но, как выразился в частной беседе редактор серии Евгений Былина, Шиону не чуждо излишнее «схоластическое рвение» подчинить все строгой системе.

Сегодня трактат не может не восприниматься как жанр если не устарелый, то по крайней мере старомодный; в случае с Шионом это впечатление усиливается в те моменты, когда он по-дружески протягивает сквозь века руку Кондильяку с его «Трактатом об ощущениях» (1754). Рассуждения о свойствах звуковых объектов — об их спектральных, динамических и иных характеристиках — едва ли станут открытиями для того, кто работает с современными DAW-приложениями вроде «Logic Pro» или «Ableton Live», позволяющими делать со звуком все, что угодно. В разделах, посвященных студийной работе со звуком, книга порой выглядит как техническое пособие. Это связано с тем, что классификации звуковых объектов у Шиона произрастают из особенностей и возможностей устройств, с которыми работал Шеффер и которым он давал звучные названия: «фоноген» (phonogène — лупер с эквалайзером), «морфофон» (morphophone — фильтр с дилеем), «акусмо-ниум» (acousmonium — система мониторов с эффектом пространственного звука) и др. Кстати, и любовь Шиона к неологизмам, возможно, восходит к этой технической терминологии Шеффера.

Если подходить к главам о звуковых объектах как к пользовательскому руководству, становится понятна онтологическая установка Шеффера — Шиона: звуко-

4 Kane B. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. N.Y.: Oxford University Press, 2016.

вой объект — это то, к чему приложимо усилие композитора-инженера, фрагмент, умещающийся во «временное окно мысленной тотализации», то есть воспринимаемый как нечто единое. Как и любая вещь, звуковой объект обладает пространственными измерениями: горизонтальным (длительность, динамический профиль, изменение высоты и др.) и вертикальным (распределение звуковой энергии по частотам). Он — своеобразная «единица подручности», ощущение которой возникает в процессе творческой работы над звуковой тканью. Впрочем, иногда повторение словосочетания «звуковой объект» производит впечатление навязчивого заклинания и оставляет странное послевкусие неуместного эссенциализма. Взгляд на звук как на вещь, погруженную в пространство, настойчиво вытесняет взгляд на него как на событие, разворачивающееся во времени. «Звук чаще всего событие» (с. 253), — пишет Шион, — но одновременно «полностью теряет свое качество события», хотя и «не потому, что его можно записать и повторить» (с. 52). То ли речь идет о том, что не всякий звук достоин высокого звания События («разрыва тишины»), то ли просто онтологизм Шеффера оказался слишком заразительным.

Конечно, книга Шиона — это все же нечто большее, чем руководство по применению; это и трактат как учебный текст, как путеводитель по дорогам и примечательным местам новой теоретической и практической области — *акуслогии*, науке о звуке как таковом. Всеохватность Шиона схоластична, но не скучна. Для человека, который впервые заинтересовался вопросом о том, что же составляет предмет звуковых исследований, у него припасено множество ответов: звук как объект литературного описания; технология аудиозаписи; звук в кино (конек Шиона!); оппозиция «шум — музыка»; человеческий голос как способность и феномен; звуковой аспект языка; стратегии слушания; способы говорения о звуке... Если адресатами «сольфеджио» Шеффера были прежде всего звукоинженеры и композиторы, то Шион обращается к более широкому кругу читателей, которые готовы не просто по-новому прислушаться к миру, но и рефлексировать над своими наблюдениями.

Эти две задачи — уметь слушать и уметь говорить об услышанном — артикулируются все настойчивее к концу книги. Рассуждая о первой, Шион привычным образом обращается к Шефферу, а точнее к введенному им разграничению режимов слушания: каузальное (*causale*; направленное на выявление источника звука), семантическое (*sémantique*; считывающее сигналы, например звуки языка) и редуцированное (*réduite*; ориентированное на звук как таковой, в отрыве от источника и семантики)⁵. Последний термин, по мнению Брайана Кейна, отсылает к гуссерлевской редукции, то есть обозначает особую феноменологическую установку или способность, развитие которой и дает нам билет в мир звуковых объектов.

Но «слушать, слышать, наблюдать» недостаточно. Важно научиться говорить об услышанном. Последняя глава книги Шиона — и в ней он, как и в случае с кинозвуком, выходит за исследованные Шеффером пределы — озаглавлена так: «Между деланием и пониманием: именование». Здесь сложно не увидеть отсылку к Прусту, завершающему первый том цикла «В поисках утраченного времени» главкой «Имена стран: имя». Знаменитые прустовские сенсорные «переключки» с прошлым: вкус печенья, фраза из сонаты Вентейля, ощущение неровности на мостовой, — всегда упираются в возможность *проговаривания* открывающегося в них опыта, должны быть перепоручены языку и влиться в *произведение*, которое одно способно восполнить обозначенные ими утраты. То же и у Шиона: только бу-

5 В русском издании «*l'écoute réduite*» переведено как «редуцирующее слушание», что не вполне удачно. К слову, число подобных оплошностей в русском переводе совсем не велико.

дучи освоено языком, звучание может стать звуковым объектом; иными словами, шефферовская нотация недостаточна — необходимо обратиться к прозе с ее мощным инструментарием описания и повествования. Ролан Барт в статье «Зерно голоса» (1972) писал: «Как же язык справляется с задачей интерпретации музыки? Справляется он, как представляется, очень плохо. Если взглянуть на обычную музыкальную критику <...>, нетрудно увидеть, что произведение (или его исполнение) всегда транспонируется в самую бедную из лингвистических категорий — прилагательное»⁶. Практическая ценность статьи Барта туманна: как именно можно говорить о музыке без прилагательного, мы из нее так и не узнаём. Шион, кажется, справляется с этим лучше (см. «Краткий словарь», следующий сразу же за последней главой). Вопрос, однако, в том, насколько широк круг желающих говорить на шефферовско-шионовском жаргоне? Опыт общения с музыковедами подсказывает, что осознанной потребности в этом вокабуляре у них нет. То же можно сказать, по крайней мере пока, и про тех, кто занимается продюсированием и звукорежиссурой: у них давно сложился свой, в основном эксплуатирующий английские заимствования, профессиональный жаргон. Кое-что из шионовской лексики можно встретить у авторов, пишущих о звуке в кино, но это всего лишь три-четыре слова: «аудиовидение» (в рецензируемом издании — «аудиовизия»), «синхрез», «звуковая рамка»... Но быть может, эта терминология окажется близка звуковым дизайнерам, тем более что теперь она переведена на русский язык?

Разговор о книге Шиона был бы неполон без упоминания канадского композитора и теоретика звука Рэймонда Мюррея Шейфера (р. 1933). Если Шеффер — это безусловно положительный персонаж трактата, то Шейфер, наоборот, играет роль своеобразного «злого двойника» французского композитора. Этот эффект усугубляется созвучностью их фамилий (которые в английском произносятся и вовсе одинаково). Шейфер известен прежде всего как автор термина «звуковой ландшафт» (или «саундскейп» — *soundscape*)⁷, а кроме того как родоначальник «звуковой экологии» и зачинатель инициатив по консервации, то есть записи и каталогизированию, звуков окружающей среды — как индустриально-городских, так и природных. Шион в «Звуке» довольно быстро (с. 19) переходит к критике идеи саундскейпа. Препарируя звуковые ландшафты, Шейфер выделяет в них основные тоны (*keynotes* — фоновые звуки), сигналы (*signals* — звуки, несущие информацию) и «звукопримечательности» (*soundmarks* — уникальные, привлекающие внимание «звуки места») ⁸. Это разделение, холистичное по своей сути и апеллирующее к повседневным практикам восприятия звука, кажется Шиону «рудиментарным описанием», вместо чего достаточно было бы сказать, что одни звуки образуют фон, а другие — фигуру (с. 21). Критике подвергаются и консервационные решения Шейфера, и его обращение к «звуковым свидетельствам», то есть к описаниям тех или иных звуков в литературе, сделанным до изобретения звукозаписи. Его книги, в противоположность работам Шеффера, «беспорядочны» и представляют собой смесь «технических понятий, описания аппаратов, сведений о музыке, замечаний о повседневной жизни и оригинальных концептов» (с. 250).

6 *Барт Р.* Зерно голоса / Пер. с фр. А. Логутова // Новое литературное обозрение. 2017. № 148. С. 77.

7 См.: *Schafer R.M.* The Tuning of the World. N.Y.: Knopf, 1977. Глава из книги была опубликована в: *Шейфер Р.М.* Индустриальная революция / Пер. с англ. А. Косых // Неприкосновенный запас. 2015. № 4 (102). С. 202–223.

8 В русском издании шионовского «Звука» термин «*soundmark*» переведен как «звуковая метка». Наш неологизм «звукопримечательность» призван подчеркнуть его родство со словом «достопримечательность» (*landmark*).

Обращаясь к литературному материалу, Шион нарочито анализирует его не так, как это сделал бы Шейфер, фокусируясь скорее не на цельности звуковых ландшафтов, а на когнитивных механизмах перевода звукового опыта в словесное описание — о важности этого момента для Шиона мы уже упоминали.

Разыгрываемая на страницах книги баталия между Шеффером и Шейфером выглядит вне контекста странно и даже неуместно (а контекст в трактате, как всегда, устранен). При всем многообразии работ по звуковым исследованиям, которые в последнее десятилетие дрейфуют в сторону постгуманизма, радикальных онтологий и беспощадной к неподготовленному читателю феноменологии в традициях Хайдеггера и Мерло-Понти, позитивистски настроенный Шион мог бы найти себе более очевидного и, скажем честно, более сильного противника. Эту ситуацию можно объяснить тремя причинами. Во-первых, Шион видит в Шейфере конкурента на поле поиска относительно простого, прозрачного и доступного неспециалистам способа говорения о звуке. Во-вторых, для Шеффера — а значит, и для Шиона — принципиально важен инсайт, рождающийся в момент технически опосредованного вслушивания в звук, позволяющий уловить в нем те самые горизонтальные и вертикальные характеристики звукового объекта, о которых шла речь выше. В 2009 г. Национальный кинематографический совет Канады снял небольшой фильм о Шейфере, завершающийся почти тем же призывом, что и в заглавии книги Шиона: «Слушайте!»⁹ Но при этом перед нами не инженер, сидящий в студии среди загадочных электрических агрегатов, а добродушный старик в шапке-ушанке, живущий на ферме посреди бесконечных канадских просторов. Шейфер и Шеффер — это беньяминовские «знахарь» и «хирург», фигуры, существующие в параллельных мирах, связанные лишь взаимными подозрениями. И наконец, третий момент заключается в том, что Шейфер, как и Шеффер, работал на ниве реформирования композиторского образования и воспитания у будущих профессионалов-«звуковиков» новых слушательских привычек. Его книжка 1991 г. «Звуковое образование»¹⁰ — это, по сути, руководство к развитию того самого «редуцированного слушания», о котором пишет Шион, с тем отличием, однако, что для Шейфера звук никогда не может быть полностью вынут из естественного контекста, технологизирован, подвергнут «акустической редукции».

За вычетом этого заочного спора с Шейфером «Звук» Шиона представляет собой хорошо написанную книгу эрудированного автора, дающую всестороннее представление о звуке — но не о ландшафте современных звуковых исследований. Тем временем в серии «История звука», по словам ее редактора, должны скоро выйти монография Анатолия Рясова «Едва слышный гул: введение в философию звука» и переводы двух важных (и очень непростых) книг: «Акустических территорий» (2010) Брэндона Лабелля — философско-поэтического рассуждения на тему звука и города — и «Звукового потока» (2018) Кристофа Кокса — едва ли не самой важной книги в контексте онтологического поворота в звуковых исследованиях.

9 «R. Murray Schafer: Listen» (dir. by D. New, 2009; <http://www.youtube.com/watch?v=rOlxuXHWfHw>).

10 *Schafer R.M. A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Soundmaking*. Toronto: Arcana, 1991.