

Прелюдия

Звук и познание

Аудиальное: Вступление

Некоторые лейтмотивы

Стандарты зрения

Философия слушания?

Конструктивное описание

Зрение, звук и язык

Звучание слов

Зрение, речь и слух

Аудиальное: Вариации на тему

Музыка в пространстве

«Ни звука без музыки»

Язык и человек

Эхо лорда Бэкона

Волновые эффекты: Далекие голоса

Бесконечная трансляция

Имманентность

Преображенное чтение: Святой Августин

Как живые: Картина

Кино

Новое время: Мультфильм

Звучание смысла

Музыка и аудиальное: Сюита в трех частях

Платоновская хора

Музыкальная синестезия

Музыка языка

Звуковой ландшафт

Песня

Шум и тишина

Рыба, мясо или птица

Сенсорные гибриды

«Ждет, чтобы стать музыкой»

Музыка по кругу

Сопрокагоплицы мотатки

Лоренс Крамер

Гул мира: философия слушания

«Ад Маргинем Пресс»

2019

УДК 781.1
ББК 85.31

Крамер Л.

Гул мира: философия слушания / Л. Крамер — «Ад Маргинем Пресс», 2019

ISBN 978-5-91103-711-6

Лоренс Крамер (род. 1946) — американский музыковед и композитор, профессор Фордемского университета (Нью-Йорк), видный деятель движения «нового музыковедения» (New Musicology), поставившего своей целью расширить область изучения музыки за счет междисциплинарных исследований звуковой реальности во всем многообразии ее аспектов и взаимодействия с нею человека. Книга Гул мира, вышедшая по-английски в 2019 году, суммирует поиски Крамера в этом направлении, закрепляя расширение поля звуковых исследований новым понятием — аудиальное (audiable), вбирающим в себя куда больше, чем звук, музыка, слышимое, и иллюстрируя его релевантность многочисленными примерами из классической и современной музыки, литературы, философии и других областей культуры. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 781.1

ББК 85.31

ISBN 978-5-91103-711-6

© Крамер Л., 2019
© Ад Маргинем Пресс, 2019

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| Лоренс Крамер | 5 |
| Прелюдия | 6 |
| Звук и познание | 8 |
| Аудиальное | 9 |
| Некоторые лейтмотивы | 11 |
| Стандарты зрения | 12 |
| Философия слушания? | 15 |
| Конструктивное описание | 18 |
| Зрение, звук и язык | 20 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 26 |

Лоренс Крамер
Гул мира. Философия слушания

The Hum of the World
A Philosophy of Listening
Lawrence Kramer

University of California Press

Переводчик: Марина Толстоброва

Ad **M** *arginem*

© 2019 The Regents of the University of California Published by arrangement with University of California Press
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2023

Прелюдия

I

Эта книга – о значении звука. Расширение исследований звука в сфере гуманитарных наук вызвало долгожданный интерес к его материальным аспектам и к технологиям, формирующим слуховую культуру (auditory culture). Отсюда необходимость проведения нового исследования, которому надлежит осветить проблемы восприятия звука и его представления. *Гул мира* отвечает этой задаче, привлекая широкий спектр источников, теоретических и художественных, от классиков до современности. Цель работы состоит в том, чтобы обозначить фундаментальный характер слухового опыта на Западе во всех аспектах его фиксации, описания, интерпретации и, говоря в целом, – постижения.

Исходя из этого, главы книги сконцентрированы вокруг двух основных идей. Первая: звук – это мера жизни. Он представляет собой важнейший медиум, посредством которого присутствие и персистенция жизни принимают осязаемую форму. Сама жизнь льется из звука, передающего ее как чувство и наделяющего ее смыслом. Эта связь первична. Позитивное ощущение жизни не просто согласуется со звуком, оно недостижимо, а возможно, и немислимо без него. Вторая идея состоит в том, что одушевляющая сила звука действует как базовая основа для чувственного восприятия. Она не всегда остается незамеченной. Рассеянный гул мира может стать слышимым сам по себе. И он неоднократно, со времен классической древности до наших дней, бывал услышанным. Когда это происходит, одушевленность и потенциал звука сливаются в новой конструктивной форме, способной изменить восприятие любого, кто его слышит.

Эти особенности звука являются одновременно и сенсорными, и символическими. Они относятся к важнейшим средствам, с помощью которых звук обретает историю. Они также дают слушающему способность наблюдать и размышлять о себе, осознавать самого себя. Их осмысление делает возможным существование философии слушания, в свою очередь значительно расширяющей область того, что звук – звук как таковой – может нам рассказать. Чувство слуха обосновывает чувство бытия.

II

Форма этой книги следует образцу некоторых из моих любимых текстов, созданных в духе литературной и концептуальной авантюры: *Опытов* Монтеня, *Веселой науки* Ницше, *Улицы с односторонним движением* Бенямина, *Minima moralia* Адорно, *Философских исследований* Витгенштейна, *Фрагментов речи влюбленного* Барта, *О почтовой открытке* Деррида. Иными словами, *Гул мира* – это собрание независимых, но тесно переплетенных между собой размышлений, размещенных в интуитивно выбранной очередности, представляющей собой скорее поток, нежели жесткую структуру. Поток одновременно имеет отношение и к слуховому феномену, являющемуся темой данного исследования, и к концептуальному процессу, отражением которого является книга. Ассоциативная форма намеренно избегает хронологического и тематического построения. Будучи нацеленной на создание своего рода звукового ландшафта (soundscape) из слов, она почти не ограничивает многоголосие, полное совпадений, взаимных пересечений, отзвуков и намеков. За исключением нескольких начальных разделов, где вводится ряд ключевых понятий, все последующие эссе с равным успехом могут быть прочитаны как последовательно, так и по отдельности, вне заданного порядка. Даже главы, посвя-

щенные одной теме, можно читать независимо друг от друга; перекрестные ссылки отмечены в тексте. Свободная организация нацелена на удобство восприятия – так же, как стиль письма, стремящегося к не обремененной жаргоном выразительности.

Отдавать должное звуку и признавать, что любой опыт является в большей степени слуховым, чем мы могли бы предположить, – значит слушать мир во всем его многообразии. И вопросы, которые будут рассмотрены, и способы их решения, разворачивающиеся, частично или полностью, в сферах философии, эстетики, музыки, коммуникации, литературы, науки и истории, предполагают согласие в том, что зачастую различия между этими областями знания признаются мнимыми – или, во всяком случае, абсолютно проницаемыми. В последние годы границы, отделяющие спекулятивное мышление от эмпирического, стали предметом непрекращающейся тяжбы двух сторон, одна из которых хочет их укрепить, тогда как другая – разрушить. Думаю, уже очевидно, на чьей я стороне¹.

То, что следует далее, разделено, с неизбежными совпадениями, на теоретические пассажи и фрагменты, которые можно было бы отнести к категории «толкований»: здесь же уместнее слово «озвучивание». Остальное зависит от вас. Если хотите, отнеситесь к этой книге как к звуковой карте. И, пожалуйста, делайте заметки на полях.

¹ Значительный импульс в этом споре исходит от Бруно Латура, особенно из его книги *Нового времени не было* (См.: *Latour B. We Have Never Been Modern / trans. C. Porter. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993*). Латур отвергает характерное современное отделение культуры от природы в пользу признания широкого разнообразия явлений, не укладывающихся ни в один из этих разделов. Вроде бы нельзя не согласиться, но он слишком часто впадает в гиперболу, полемику и, наконец, в какой-то завалированный догматизм, причем последняя тенденция отмечается и у Барбары Херрнштейн Смит. См.: *Smith B. H. Anthrotheology // New Literary History. No. 47. 2016. P. 331–352; 343–344.*

Звук и познание

Живой мир звучит. Цель настоящей книги – раскрыть это обманчиво простое предложение. Комментарий будет кумулятивный, что-то вроде отклика, порожденного цепочкой отдельных сегментов, воспринимаемых как полифоническое развитие. В целом, темы могут широко варьироваться, но некоторые из них будут возвращаться – наподобие того, как это происходит в музыкальной пьесе: о чем сообщает звук, что открывает слушание, что выражает музыка, что превосходит слушание. Требуется пояснения и другой важный момент, общий для всех вопросов, – феномен, который я предлагаю назвать *аудиальное*, или гул мира.

В последние годы слух стал конкурировать в степени важности со зрением, став наряду с ним важнейшим из тех чувств, с помощью которых мы воспринимаем окружающие нас вещи. В значительной мере это изменение вызвано технологиями. Мы живем (во всяком случае, в рамках так называемых развитых обществ) в мире, насыщенном записанным и транслированным звуком: рингтонами, уведомлениями и голосами в мобильных телефонах, музыкой и множеством других медийных сообщений. Эти звуки не воспринимаются нами как помеха, в них – звучание повседневности. Нашим предкам в XIX веке довелось стать свидетелями аналогичного изменения, когда они впервые услышали назойливый шум механических технологий. Подобно этим механическим звукам, вскоре обернувшись привычкой, современная звуковая среда превратилась в нашу вторую природу.

В этом контексте неизбежным было возникновение новой академической дисциплины, исследующей звук. История культуры частично начала переписываться заново как слуховая история; наше повышенное внимание к звуковому ландшафту современной жизни ретроспективно стало распространяться на то, что ему предшествовало. Но в одном отношении этот слуховой поворот до сих пор не завершился. Остался без ответа – а возможно, еще и не был задан – фундаментальный вопрос. Как обучение искусству слушать меняет наше представление о мире? Или, другими словами: что звук, именно как звук, вносит в процесс человеческого познания?

Под «познанием» здесь (и это главное) я не имею в виду ни чувственный опыт, ни эмпирическое понимание. Познание, о котором идет речь, суть экстраполяция из практического опыта, лежащего в основе современных гуманитарных исследований; это школа критического мышления, интерпретации, репрезентации, описания, воображения, философского рассуждения и т. д. Ценность такого познания неизменно оказывалась предметом дискуссий. В последнее время оно ставится под сомнение когнитивной наукой, с одной стороны, и обработкой информации – с другой. Гуманистическое знание больше не рассматривается как жизнеспособное. Задаваясь вопросом о работе звука, я одновременно расширяю и утверждаю тот метод познания, на который опираюсь.

Таковы мотивы привлечения внимания к явлению, хорошо знакомому нам по опыту, но никогда не называемому. И потому первым делом нужно дать ему имя. Термин, которым мы воспользуемся, – *audiable*, *аудиальное*, – звучит в точности как *audible*, *слышимое*. Это оправданно, ибо речь пойдет в основном о звуке. Но *аудиальное* и *слышимое* – вовсе не одно и то же, и различие между ними важно. Что же в таком случае представляет собой *аудиальное* и в чем состоит его значимость? Поиск ответа на этот вопрос потребует сразу нескольких решений – с одного из них мы и начнем.

Аудиальное Вступление

I

Самая простая характеристика аудиального: это физическое предвосхищение звука. Такая формулировка предполагает условие, которое и обогащает, и усложняет определение. Предвосхищение звука не происходит в тишине. Это пограничный феномен со своей собственной слышимостью. Аудиальное является предвестником грядущего звука, но оно также переживается через слух, как если бы слуховое ощущение могло иметь будущее время. Аудиальное – это гул мира. К нему нужно прислушаться. Но как это сделать? Как это *удавалось* сделать и зачем?

За этим вступлением последует множество примеров, но здесь, в качестве своего рода предвосхищения, будет только один. В сборнике эссе *Обучая камень говорить* Энни Диллард описывает, как она научилась, подобно всем другим людям, различать то, что я называю аудиальным. Это не так-то просто сделать. От нее потребовались определенный аскетизм и сосредоточенность:

В какой-то момент вы говорите лесам, морям, горам, миру: «Теперь я готов. Теперь я остановлюсь и буду полностью внимателен». Вы отключаетесь от себя и ждете, вслушиваясь. Через некоторое время вы услышите: там ничего нет. Нет ничего, кроме этих вещей, этих сотворенных объектов, дискретных, растущих или остановившихся, поливаемых дождем или изливающихся, зажатых, затопляющих или убывающих, недвижимых или распространяющихся. Вы ощущаете мировое слово как напряжение, гул, единую ноту хора, одинаковую везде. Вот оно: этот гул – тишина.²

Диллард слышит, что тишина – это не отсутствие звука. Это звук, который еще не слышен, но который, как это ни парадоксально, можно услышать заранее. Этот гул, который является тишиной, полужвуком жизни в движении, угасающий и струящийся, или производимый тем, что угасает и струится. Он воспринимается как своего рода музыка, и к этому мы будем часто возвращаться; здесь это некий монотонный хор (хотя другие свидетельства наводят на мысль о более сложных вариантах). Аудиальное не всегда безобидно, но в данном случае оно компенсирует отстранение от самого себя, необходимое для абсолютной внимательности, полнотой созданных объектов, богатых имманентностью, которая слышна более всего.

II

Аудиальное – это полутон слуховой культуры. Последнее понятие, наряду с понятием «визуальная культура», ныне широко используется. Концепция слуховой культуры рождается из столь же устоявшегося понимания, что царство текста со времен Просвещения неуклонно сокращается, а за последние сто лет этот процесс ускорился в связи с эволюцией визуальных и цифровых медиа. Конкуренция текста и образа ни для кого не новость, и звук для современного познания не менее значим. Поэтому сфера аудиального требует всестороннего изучения – равно как и ее отзвуки в слуховой сфере.

Наиболее значительный из этих отзвуков заключается в том, что изучение аудиального позволяет – более того, требует – расширения границ слухового опыта. Диапазон его колеб-

² Dillard A. *Teaching a Stone to Talk: Expeditions and Encounters*. New York: Harper Perennial. 2013. P. 89–90.

лется от почти неосязаемой вибрации монотонного хора, упомянутого выше, до жужжания и гудения, ощутимого через прикосновение, и далее до слов или музыки, эхом отдающихся в голове. Звук не беспределен, но его границы изменчивы. Слышимый мир – это мир во всей его полноте.

Аудиальное – это ощущаемая основа слышимости как таковой. Оно становится заметным на периферии значимого звука – сенсорной, тональной или вербальной. Оно включает в себя всё звуковое, находящееся вне и вокруг языка, даже те его аспекты, которые таятся за тишиной письма и иногда пробиваются сквозь нее. Открытие аудиального – это постоянное усилие для уха. Ибо аудиальное всё время сводится к чему-то вспомогательному, уводящему в сторону или вторичному, несмотря на его вездесущность и силу. Почему так? И должно ли так быть? Намеренно ли ограничена роль звука, чтобы сохранить оппозицию вербального и визуального как основу репрезентации? Звук представляет собой проблему для репрезентации, но является ли это проблемой для звука? Слуховая сфера в последние годы захотела стать слышимой. И некоторые мыслители услышали ее. Я хочу спросить, что теряется, когда мы не прислушиваемся к аудиальному, и что можно получить, сделав это.

III

Но теряется или приобретает кем? Кто, собственно, может услышать звучание мира?

Этот вопрос возникает из осознания того, что даже чувственный опыт распределяется неравномерно – как внутри культур, так и между ними; что имеются некие привилегии, касающиеся зрения, слуха и ощущения мира как области познания и удовольствия. Существуют два ответа на этот вопрос – практический и идеалистический; в книге вы найдете их оба. Первый – практический – заключается в том, что человек, для которого звук оживляет мир, это тот (кем бы он ни был в жизни), кто зафиксировал свой опыт с целью передачи его другим. Остальное – вопрос эмпатии. Иногда это также вопрос терпения. Одна из причин моей сосредоточенности на опыте Запада заключается в том, что восприятие звука как звука не подчиняется и не должно быть подчинено никаким нормам. Сам факт существования этого опыта в рамках разных культур, эпох и языковых сред свидетельствует о присущей ему универсальности. Все вовлеченные лица, субъекты, постигающие мир, по сути своей исключительны, какие бы ограничения (порой даже незаконные) история не чинила им на практике. В принципе, стандартного субъекта не существует. И этот принцип ведет к идеалистическому ответу на вопрос, поставленный выше. Каждый желающий *должен* – я подчеркиваю это слово, дабы напомнить о его неоднозначности, – свободно разделять мир аудиального.

Некоторые лейтмотивы

Хотя темы в этой книге излагаются свободно, в ней можно проследить три потока мысли: звук как источник взаимодействия с жизнью – что можно было бы назвать практиками ощущения; музыка как оригинальная система для регистрации этих практик – искусство, имманентное речи и присутствующее в песнях птиц и китообразных, в котором слуховое познание и чувство сохраняются и поддаются извлечению; и язык как средство модификации слухового опыта в процессе его описания. Каждое из этих направлений развивает свой тезис: слух (рассматриваемый изолированно, а не в противопоставлении зрению) является чувственной формой познания и способен к автореферентности; музыка есть средство придания слуховому опыту четкой формы путем заимствования определенных моделей, форм и движений из звуковых водоворотов; и если язык, в особенности письменный, обращается к этим чувственным явлениям, он не просто фиксирует и описывает их, но также и во многом конституирует, помещает их в историческое время, тем самым внося в них изменения.

Каковы связи между этими направлениями? Звук в слушающем ухе и внутри тела в первую очередь является проводником чувственного самоосознания, медиумом взаимного сенсорного открытия жизни и мира. Звук, взятый в этом аспекте, делает неизбежное чувственной реальностью; он находит средства – как формальные, так и естественные – для сохранения и удержания этого чувства в музыке; и он находит способы интерпретации, развития и воссоздания этого чувства в языке, который конструктивно описывает наш опыт звукового восприятия.

Наряду с этими тезисами, три параллельных принципа будут определять всё то, что последует далее – и что на деле должно служить их подтверждением.

Во-первых, изучение аудиального предполагает понимание звука как источника гуманитарного знания в самом точном смысле – первичного, созидательного, конструктивного и умопостигаемого. Настоящей книге предшествовала трилогия, где я стремился доказать то же самое, используя музыкальный материал³. Теперь поле исследования расширяется за счет включения в него всех форм слухового восприятия. Каковы бы ни были эти формы: материальные, концептуальные, музыкальные, вербальные, – все они так или иначе являются воображаемыми; непременно воображаемыми – иначе они остаются вне опыта, не подлежат измерению и не сводятся ни к чему другому.

Во-вторых, настроение и аффект должны быть переосмыслены в терминах, допускающих состояние «сонастройки» – резонирующей взаимности ментального, материального и чувственного состояний бытия, без отделения его от смысла и, в частности, без такого разделения, которое порождало бы суррогат трансцендентности. Переживание смысла как отклика и в отклике уже достаточно трансцендентно само по себе.

В-третьих, необходимо различать язык как произнесенное (utterance), то есть буквально услышанное звучание, и язык как сообщение (statement), «услышанное» безотносительно его звука. Это различие не устанавливает оппозицию двух терминов: и та и другая установка редко встречаются в чистом виде; вместе с тем в исторической практике ощутим явный уклон в пользу сообщения, и он требует исправления. Колебания между сообщением и произнесением так же важны для языка, как и слова.

³ См.: *Interpreting Music* (2010); *Expression and Truth: On the Music of Knowledge* (2012); *The Thought of Music* (2016). Все три книги опубликованы в University of California Press.

Стандарты зрения

I

Познание и зрение, зрение и истина имеют в западном мире долгую историю; места для слуха в этом заколдованном кругу нет. Внешний облик, как нам говорят, обманчив; однако этот трюизм основан на молчаливом допущении, что под внешностью скрывается истина, которую мы – сняв с нее маску – можем увидеть если не собственными глазами, то хотя бы мысленным взором. Отелло знал достаточно, чтобы не слушать Яго, пока ему не предоставили очевидное доказательство – разумеется, в виде носового платка, который оказался лишь еще одной оболочкой; но он не знал достаточно, чтобы услышать звук правды в голосе Дездемоны. Истина, как нам говорят, означает первичную истину, а не житейскую – «Кто она на самом деле?», а не «Действительно ли она сделала это?» – истину, в конечном счете непознаваемую, но когда мы думаем, что так или иначе знаем ее, хотя бы на мгновение, мы имеем в виду именно зрительное, визуальное восприятие.

Даже если видения говорят, источник их вдохновения должен как-то проявиться, хотя бы через посредника: легендарные миазмы, поднимающиеся из расщелины в скале, чтобы вдохновить жрицу Оракула в Дельфах; голос Бога, исходящий «в пламени огня» из горящего куста на горе Хорив (Исх. 3:1). В библейской истории невероятно важно, что Бог говорит Моисею, однако действенным Его слово становится, лишь будучи высеченным в камне. Голос – как слово, услышанное в речи, – является основной метафорой присутствия, но всегда оказывается, что кто-то должен записать его. Голос живет в слове только тогда, когда он возносится на постамент мертвой буквы. Горящий уголь пророчеств Исаии рождает текст.

Зачастую тексты, когда они несут в себе отзвук голоса, всё еще кажутся обращенными скорее к мысленному взору, нежели к уху. По крайней мере, так обстоит дело с известным художественным кредо Джозефа Конрада. Утверждение более чем запоминающееся своим «звучанием», как и его автор:

Я поставил себе целью силой печатного слова заставить вас слышать, заставить вас чувствовать и, наконец, прежде всего – заставить вас видеть. Это – и ничего более, но в этом всё.⁴

Это предложение поднимается по риторической «лестнице Иакова» от использования письма как виртуальной речи к более глубокой интернализации эмоций (исключая осязание, хотя в определенном смысле то, что на нас воздействует эмоционально, нас «трогает») и далее – к высшей точке понимания, связанной с визуализацией. Конрад продолжает укреплять подразумеваемую иерархию ощущений, перепрыгивая через первую ступеньку своей лестницы ко второй мысли:

В целенаправленной попытке такого рода можно, если посчастливится, случайно достичь столь полной искренности, что наконец представленное зрелище горя или страдания, ужаса или радости пробудит в сердцах зрителей то чувство неизбежной солидарности – солидарности в загадочности появления на свет, в труде, в радости, в надежде, в неопределенности судьбы, – которое привязывает людей друг к другу и всё человечество к окружающему миру.

Одна из задач, стоящих перед исследованиями звука, в том числе и перед моей книгой, заключена в том, чтобы заменить лестницу сетью хитросплетенных троп, сходящихся и расходящихся, где чувства не столько привязывали бы нас к миру, сколько отпускали в него. Наряду с проведением исследований материальности и технологии звука, важно изучить то, как транс-

⁴ Здесь и далее предисловие Джозефа Конрада к роману *Негр с «Нарцисса»* цит. по пер. М. Соколянского, Э. Цыбульской.

формируется звук и как он трансформирует нас, наши чувства и знание в ходе его регистрации при помощи символических форм: в записи опытов звуковосприятия, в представлении звука как объекта репрезентации, в создании музыки из него, в слушании нашего знания и чувствования. Истоки этих практик восходят к Античности и более давним временам; однако многое меняется, как только мы признаём эпистемологическую значимость слуха и слушания – значимость, которая ранее по большей части отрицалась.

II

Упомянув об этом отрицании, стоит отметить, что в английском (да и в других знакомых мне европейских языках) слову *gaze* (пристальный взгляд; уставиться, вглядываться) нет «аудиального» эквивалента. Ни одно из его основных значений – ни глагол, означающий действие глаза, имеющее целью пристально изучить что-либо, ни существительное, означающее направление взгляда, которое может быть увидено само по себе, когда человек смотрит на то, как кто-то другой смотрит, рисует, снимает и т. д., – не имеет концептуальной параллели, характеризующей слушание. Вместе с тем звук относительно свободен от обвинений в стремлении к доминированию, которые порой, особенно в конце XX века, предъявлялись взгляду. (Оправдание, возможно, слишком поспешное. Мы ведь знаем, что звук может быть превращен в орудие пытки и что бегство от шума индустриальных городов уже к концу XIX века стало привилегией элиты.) Но мы, разумеется, способны контролировать работу нашего уха так же, как работу глаза. Мы можем прислушиваться к вещам. Мы можем слушать внимательно. Мы делаем так всё время – от этого зависит музыка. Так что не исключено, что пришло время подумать о слуховой параллели взгляду и исследовать, как она работает. Мы можем, в случае необходимости воспользовавшись термином из зрительного лексикона, говорить о «слуховом взгляде». Или же – просто относиться к практике слушания и к ее описанию с большим тщанием.

III

Ученые иногда называют доминирование зрения «окулоцентризмом». Аристотель в первых строках своей *Метафизики* сказал об этом более простым языком:

Все люди от природы стремятся к знанию. Доказательством тому – влечение к чувственным восприятиям: ведь независимо от того, есть от них польза или нет, их ценят ради них самих, и больше всех зрительные восприятия, ибо видение, можно сказать, мы предпочитаем всем остальным восприятиям, не только ради того, чтобы действовать, но и тогда, когда мы не собираемся что-либо делать. И причина этого в том, что зрение больше всех других чувств содействует нашему познанию и обнаруживает много различий [в вещах].⁵

Стремясь избежать академического жаргона, я позволил себе употребление лишь одного наукообразного слова – и это не *окулоцентризм*. И всё же существование этого термина показательно. Ясно видеть – это то, что мы стараемся и должны делать, однако окулоцентризм представляет собой разлад, предвзятость, дурную привычку или – скрытую идеологию. Этот термин – свидетельство попытки критически дистанцироваться от того, что им названо. Проблема, как показывает цитата Конрада, заключается в том, что преференция зрения настолько обыденна, настолько «естественна», что остается бесконтрольной – то есть невидимой? или, может быть, неслышимой? – практически всегда. Мы обращаем внимание на ее существование лишь тогда,

⁵ Пер. А. Кубицкого.

когда визуальное становится избыточным. Впрочем, это случается тем чаще, чем активнее мы расцениваем мир как глобальную губку для впитывания и выжимания потока изображений.

Это последнее, несколько гиперболическое наблюдение указывает на ключевой вопрос: почему мы говорим об аудиальном именно сейчас? О чем на самом деле эта книга и какова ее дальняя цель?

Философия слушания?

Начало XXI века сталкивается с кризисом коммуникации, который во многом напоминает языковой кризис начала века двадцатого. Слово «кризис» стало в наши дни слишком легковесным, отмечающим лишь нечто такое, что идет не так. Скажем вместо этого, что в каждом случае события словно сговорились вызывать потерю доверия к тем каналам коммуникации, от которых мы принципиально зависим. Столетие назад проблема возникла из широко распространившегося мнения, что язык науки, который обрел в то время беспрецедентную степень влияния, выхолостил язык, традиционно использовавшийся для выражения состояний ума и духа. Первый затруднял, если не вовсе перечеркивал, доверие ко второму. К нашему времени обстоятельства не стали лучше. Хотя языки, присущие – по удачному выражению Чарльза Перси Сноу – двум культурам, вроде бы приспособились друг к другу, получив от этого взаимную выгоду, другие процессы расширили и усугубили потерю веры в возможность исправления ситуации.

Во-первых, переизбыток СМИ, критическая подозрительность вкупе с политическим расколом способствовали разрушению связи языка с истиной. Философская традиция наделила язык как силой, так и ответственностью быть правдивым. И то и другое серьезно пострадало. Язык практически стал разновидностью риторики, а не наоборот. Его потенциал сокрытия, обмана, уклонения и мистификации внезапно оказался первичным. Мысль повсеместно уступает место броским фразам. В большинстве публичных дискурсов язык превратился в оруэллизмы – вот лишь некоторые из них: война – это мир, ненависть – это любовь, тирания – это демократия. *И что теперь?* Если в постановке *Порги и Бесс* в Венгерской Государственной опере участвуют белые артисты, а национальная пресса трубит об этом кастинге, усматривая в нем триумф «политической корректности» и победу над «расистскими ограничениями», значит что-то определенно пошло не так ⁶. И, пожалуй, излишне приводить дальнейшие примеры: акты словесной добросовестности случаются, но они не способны повлиять на общую ситуацию. Большое число злоупотреблений ставит под подозрение сам язык, а не только его носителей.

Медийный натиск невозможно не заметить – он свидетельствует, особенно в Америке Дональда Трампа, о девальвации общественного дискурса. Что касается критического сомнения, то оно редко порождает что-либо, кроме трюизмов. Бруно Латур так говорит об этом в широко цитируемом эссе:

Мы потратили годы, пытаясь распознать реальные предрассудки, скрытые под видом объективных положений. Так не стоит ли нам теперь распознать реальные, объективные и бесспорные факты, скрытые за иллюзией предрассудков? И тем не менее продолжают свое существование специальные аспирантские программы, на которых прилежная американская молодежь на собственном опыте учится тому, что факты выдуманы, что не существует естественного, непосредственного, неискаженного доступа к истине, что все мы – узники языка, что говорим мы, всегда исходя из определенной точки зрения, и т. д.; в то время как экстремисты используют те же доводы социального конструктивизма, чтобы разрушить с боем завоеванную очевидность, которая может спасти нам жизнь.⁷

Одной из самых примечательных тенденций последнего времени в изучении литературы стало общее решение ловить писателей на слове⁸. Не думаю, что это так просто: язык и его

⁶ Ivanoff A. *Porgy and Bess with a White Cast Stirs Controversy* // The New York Times. January 18. 2018.

⁷ Латур Б. Почему выдохлась критика? От реалий фактических к реалиям дискуссионным / пер. Д. Потемкина. «С боем завоеванная очевидность» относится к изменению климата.

⁸ См.: Marcus S., Best S. *Surface Reading: An Introduction* // Representations. No. 108. 2009. P. 1–21.

значения сопротивляются любой попытке их ухватить. Мы не можем восстановить доверие к языку простым щелчком пальца. Путь реабилитации языка должен лежать через сам язык. Эта необходимость будет звучать как эхо во всем моем дальнейшем тексте.

Во-вторых, событием, совпавшим с неискренностью языка, оказался экспоненциальный рост могущества и количества изображений, причем до такой степени, что вековой спор между высказыванием и визуализацией оказался уже фактически решенным: текст без иллюстраций – по крайней мере, в сфере СМИ и онлайн-ресурсов – почти отжил свое. Книги пока остаются исключением, но их возможная миграция в небумажные форматы, похоже, неизбежна. Изображение поддается манипулятивному использованию в еще большей степени, чем язык, – однако проблема его доминирования скорее в том, что оно, действуя как короткое замыкание, сокращает глубину восприятия: в непосредственности отображения сложные идеи сжимаются до клише. Это происходит даже в тех случаях, когда речь идет о прошлом; слова и изображения взаимодействуют и спорят, так что образы имеют как текстовый, так иконографический архив для визуального воплощения. Находясь в долгу у языка, изображение переходит все свои границы.

В-третьих, рост цифровых технологий произвел крупномасштабный сдвиг в функционировании и характере внимания. Это не вопрос о его сокращении, которое, скорее всего, просто является выдумкой. Это изменение ценности, времени и напряжения, содержащихся в различных формах внимания, которые, как слова и изображения, также давно соперничали, но соблюдали уравновешенный баланс, ныне разрушающийся. Соперников можно кратко охарактеризовать как концентрированное и рассеянное внимание, склонное соответственно к медленному осмыслению и быстрому сканированию. Эта тема, однако, нуждается в более детальном изложении, и мы обратимся к ней позже.

Что же в этом контексте может сделать концепция аудиального? Что мы надеемся получить от переориентации мышления и изменения формулировок, которые нивелируют способности зрения и слуха?

Было бы глупо требовать слишком многого. Проблемы, на которые я указал, будут решены, если они есть, комбинацией случайностей, перемен и незапланированных последствий, возможно, с небольшой помощью тех, кто думал о них из гуманистических побуждений. Но никто не может устанавливать правила, и любой, кто предлагает «решение», лишь очарован фантазией – или пленен, как однажды сказал о себе Витгенштейн. Тем не менее резонно надеяться, что воссоединение языка с его слуховыми и аудиальными основами позволит оказать сопротивление современному безразличному отношению языка к истине. В то же время, под другим углом, эта переменная поможет открыть новые возможности для мышления и понимания. Некоторые из них могут получить более широкое применение, особенно в отношении того, что я называю музыкой познания, давно забытой игрой созвучия в хороводе слов и образов⁹. Такие возможности, если они возникнут, помогут очистить от манипуляций и усмирить изображение, частично восстановив утраченную почву для языка и воссоздав некий концептуальный архив, от которого отделилась современная визуализация.

В сущности, я просто хочу сказать, что определенный слуховой опыт является основой для любого чувства благополучия и уверенности в том, что, как нам кажется, мы знаем, чувствуем и испытываем. А если так, то мы должны стать внимательнее, придавать большее значение слушанию в процессе понимания.

Но я не хочу преувеличивать. Никто не может обещать каких-либо результатов, даже если словам и идеям, их представляющим, повезло стать частью общего обсуждения. Возможно, самым полезным аспектом такого проекта является в первую очередь его существова-

⁹ Подробнее см.: Expression and Truth. Op. cit.

ние. Попытка одного может побудить других, а те, в свою очередь, сделают то же самое. Аудиальное и его система координат перед вами, если вы этого захотите.

Конструктивное описание

В основе проекта распознавания аудиального лежит вербальная практика, или, лучше сказать, вербальная способность, которую я в другом месте назвал конструктивным описанием¹⁰. Новым является не само действие, но его признание. Конструктивное описание делает реальными условия, которые подробно излагает. Его язык «приклеивается» к опыту и извлекает из него качества, которые остались бы скрытыми, если бы не их подробная характеристика. Конструктивное описание претендует на то, чтобы быть помещенным в галерею основных речевых актов наряду с констативными (утверждение), перформативными (действие) и демонстративными (показ).

Конструктивное описание – это речевой акт, который формирует, преобразуя и разветвляя в процессе. Получив полное признание, конструктивное описание становится одной из основ гуманистического знания как в ретроспективе, так и в перспективе. Оно становится одновременно и объектом, и средством познания. Здесь оно призвано обозначить, что основным предметом данной книги не является ни звук, ни феноменология звука, хотя они и неразрывно связаны. Тема книги – формирование слухового опыта посредством свидетельств, которые мы создаем. Способ изложения имеет важное значение для доверия к сказанному.

Конструктивные описания могут быть выразительными или откровенными, подготовленными или спонтанными. Мы узнаем их по воздействию. Они также могут быть либо буквальными, либо фигуральными, хотя чаще всего они склонны разрушать это хрупкое различие.

В качестве примера приведем здесь стихотворение Кристины Россетти *В гору*, описывающее путника, узнавшего, как и все, что его путешествие заканчивается смертью:

Но где же я ночлег себе найду?
Там крыша – ночь, а темнота – кровать.
А вдруг я дом миную на ходу?
Его не миновать.¹¹

Вы также не сможете пропустить метафору: дом – это могила. Но что, если вместо объяснения метафоры спросить, почему она привязывается к своему объекту, почему она становится запоминающейся, почему она возникает в других текстах и отражается в них и за их пределами? Ответ, какую бы форму он ни принял, будет адекватным только в том случае, если он признает, что описание частично создает то, что оно описывает. Речь о могиле, как о доме, ведется вовсе не для сравнения, отнюдь. Замысел в том, чтобы сделать могилу примером специфической потребности человека в месте обитания, подчеркнуть его свойство населять пространства так, чтобы они стали местами, наделенными смыслом. Могила, как следует из подтекста, не мыслится иначе как жилище, «вечный дом» Книги Екклесиаста [12:5]: «И отяжелеет кузнечик, и рассыплется каперс. Ибо отходит человек в вечный дом свой, и готовы окружить его по улице плакальщицы». Значение жилища может приобрести камень: «Здесь лежит...» Об этом же говорят древнегреческие эпитафии, начертанные от первого лица: «Я, Горгипп, не взглянув на брачное ложе, спустился в покои белокурой Персефоны, которых не сможет никто избежать». Отголоски Екклесиаста сплетаются в тексте Россетти вместе с другим образом, который невозможно пропустить, – постоянным двором Рождества, – однако там найдется место для каждого.

¹⁰ Interpreting Music. Op. cit. P. 52–60.

¹¹ Пер. Люпуса.

То же самое эхо отражается в стихотворении Эмили Дикинсон *Я не спешила к Смерти*. Рассказчица, ведущая повествование уже из царства смерти, вспоминает, как во время своего последнего путешествия наткнулась на собственную могилу:

Вот к Дому мы подъехали.
На Холм похож был дом —
До Крыши в землю он ушел.
Я жить осталась в нем.¹²

Замечание Дикинсон о том, что крыша была едва видна, словно тревожный кодициль: вероятно, могила пересиливает наше представление о ней как о жилище, или мы лишь хотели бы таковой ее воспринимать, но не можем. Ускользая от нашего взора, она ускользает от нашего понимания. Больше сказать об этом нечего. Стоит отметить, что смерть в этом стихотворении не произносит ни единого слова.

Среди многих прецедентов этого двусмысленного домостроительства стоит выделить стихотворение *Постоялый двор* Вильгельма Мюллера (*Das Wirthshaus*), особо примечательное благодаря тому, что Шуберт сделал с ним в своем вокальном цикле *Зимний путь*. Усталый странник заходит на кладбище и спрашивает себя, сможет ли он найти приют в «прохладном доме», но обнаруживает, что все могилы заняты: «Ужель свободных комнат / Для странников здесь нет?» Шуберт достраивает это конструктивное описание музыкальными средствами, завершая размышления странника преждевременным обретением покоя – совершенным кадансовым оборотом. Музыка продолжается, как и жизнь героя. Описание представляет «конструирование» могилы скитальцем в виде жилища, как и потенциально любое аналогичное конструирование, одновременно неизбежным и обманчивым.

¹² Пер. А. Кудрявицкого.

Зрение, звук и язык

I

Может показаться, что упорное предпочтение зрения (прихоть? дело вкуса? стремление уберечь чувства от лишней нагрузки, подобно тому как мы бережем больную ногу?) – это всего лишь философская предвзятость, которую нетрудно подвергнуть сомнению или вовсе игнорировать. И многие мыслители с переменным успехом двигались в этом направлении¹³. Признание зрения не обязательно совпадает с возвеличиванием слуха. Мы научились критически относиться к непомерной роли зрения, не размышляя о вероятной альтернативе. Но почему бы нет? Что может помешать? И почему сейчас мы обращаемся к звуку?

Один ответ приходит из области, где предпочтение зрения – не просто предрассудок или, говоря более мягко, склонность. В этой области предпочтение зрения, нравится нам это или нет, является источником данных, из которого в течение долгого времени создавалось наше общее восприятие реальности. Оно обладает прочностью здания или памятника, который можно обойти или изуродовать, но невозможно уничтожить. Нигде эта проблема не оказывается более очевидной или более удивительной, чем в устной речи, постоянно проходящей мимо звука, от которого сама же зависит. Речь таит в себе глухую зону. Мы «видим», что речь говорит, – снова вспоминается Конрад, – используя звук в качестве лупы. Слух благодаря звуку легко определяет значение, но требуются некоторые усилия, чтобы услышать звук сам по себе. Эти усилия – в том числе и моя книга – коренным образом меняют условия понимания.

Еще есть письмо. Как только возникают системы письменности во всей их исторической полноте, звуки, которые произносятся, могут быть записаны. Поэтому звуки могут увидеть даже те, кто не в состоянии их воспринимать. Неграмотный глаз понимает, что в графических знаках скрыт звук. Это понимание кажется встроенным в дизайн современного мегаполиса, который развивался отчасти как какофония письменных звуков. Именно так Уильям Вордсворт описал Лондон 1790-х годов соответственно его статусу центра империи и предпринимательства:

Роскошные витрины зазывают
Обильем вывесок и ярлыков;
Вот имена торговцев и поверх
Все их регалии; тут весь фасад
Как титул книги буквами большими
Исписан сверху донизу <...>
Старинными балладами повсюду
Пестрят здесь стены, вывески в глаза
Бросаются наперебой <...>
А чуть подальше
Другой, одетый в форму моряка,
Разлегся на брусчатке – рядом мелом
Он что-то нацарапал на камнях <...>¹⁴

¹³ См.: Jay M. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley; London: University of California Press. 1994.

¹⁴ Пер. Т. Стамовой.

(Прелюдия. VII. 1805. 165–177, 210–212, 221–224)

Тем не менее надписи города находят полный отклик только у тех, кто способен читать. Умение читать на протяжении веков было редкостью и социальной привилегией. Согласно английскому праву раннего Нового времени, грамотные лица, обвиняемые в тяжких преступлениях, могли ссылаться на «неприкосновенность духовенства» и избежать казни. Историческая тенденция состояла в постепенном увеличении такой возможности: в подъеме по шкале способов видения, каждый из которых усваивался лучше, чем предыдущий. В разные моменты истории чтение про себя становится более важным, резонансным, чем чтение вслух; чтение следует за движением глаз, а не рта. Чуть позже мы обратимся к знаменитым комментариям святого Августина касательно этой перемены. Алфавитные системы записи сначала хранят артикулированные звуки как информацию (в почтенном учении Аристотеля буквы являются символами звуков), но написанное быстро становится независимым от любого высказывания, прошлого или будущего. Тишина чтения и письма становится ценностью, которую без труда можно *увидеть* на многочисленных изображениях от Рембрандта до Шардена и Сарджента. Точнее, то, что кроется в молчании, во время которого читают и пишут. Звук, как мы увидим позже, в действительности присутствует в этой тишине. До сих пор *сцена* погруженности в письмо сохраняет сильную притягательность.

Лишь в одном исключительном случае – и его следует рассмотреть в деталях, – звук существует независимо от языка, и эту область, тщательно изучающую результат этой самой независимости, очень часто одновременно и порицают, и превозносят. Эта область – музыка. В отличие от языка, музыка не может быть понята без звука, – так принято полагать. Для Иммануила Канта это различие означало, что музыка вообще не нуждается в понимании. Она принадлежит к чувственным удовольствиям, а не к свободной игре воображения, представленной высоким искусством¹⁵. Однако до недавних пор главным моментом исторического анализа музыки оставалось изучение записанного музыкального текста, а не его звучания в момент исполнения. Чтобы отдать должное звучащей музыке, нам нужно полностью забыть о приоритетах и спросить, что мы воспринимаем, когда сталкиваемся с музыкой в любой форме, будь то звук, идея, текст или воспоминание. Мои собственные сочинения о музыке на протяжении долгих лет стремились показать, что музыка (в частности, классическая музыка) богата как познавательной, так и выразительной силой. По мере развития этой работы ее акцент сместился – ничего при этом не исключив – от того, что мы можем знать о музыке, к тому, что музыка позволяет нам знать. Роль музыки в этой книге оказывается еще шире. Когда мы используем ее как инструмент познания, музыка представляет собой нечто большее, чем что-то слышимое, пусть и с особенным удовольствием. Музыка – это одна из основ слуха.

II

По умолчанию предписание видеть (когда говорят – «Смотрите!») заставляет удивляться, воспринимать, восхищаться и тому подобное. Аналогичная функция слушания – предупреждение, предостережение и приказ. Конечно, тут нет ничего исключительного. Витгенштейн назвал бы это языковыми играми, но таковы традиции. Сделать видимым означает показать, повелеть кому-то услышать – сама фраза уже говорит о многом. Нет прямого соответствия между «делать видимым» и «делать слышимым» – в каждом случае надо проводить инструктаж. Идея Фрейда о том, что супер-эго рождается из вещей услышанных, находит здесь свое лучшее подтверждение. Практика слушания не является ни показателем супер-эго, ни его

¹⁵ См.: *Kant I. Critique of the Power of Judgment* / trans. P. Guyer and E. Matthews; ed. P. Guyer. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000. P. 203–207.

доказательством, но она и *есть* супер-эго. Одна из важнейших ролей музыки – освободить слышимость от этого бремени. Музыка заставляет звук проявиться, она направлена на то, чтобы сделать слух разновидностью чуда. Однако необходимо, и это главное намерение моей книги, узаконить слушание за пределами музыки – как в сферах обычной жизни, так и экстраординарного опыта. Так мы сделаем доступным знание, которое не можем увидеть.

III

Предпочтение зрения подвергалось нападкам по многим причинам, ныне широко известным: оно поощряет отстраненность, объективацию, субъектно-объектное мышление, неравенство между наблюдателем и наблюдаемым, вуайеристское удовольствие. И все же трудно отрицать, что видимый мир жизненно необходим и что наши взаимодействия с ним не обречены на постоянную эксплуатацию. На глубинном уровне проблема, возможно, заключается в том, что визуальное восприятие весьма сильное и мгновенное. Как говорит известное клише: видеть – значит верить. По поводу слуха утверждают обратное: я не верю своим ушам. Слушание, кажется, всегда включает в себя уровни медиации, которых не требует зрение. Проблема тогда может сводиться к отвлечению внимания. Видимый мир имеет тенденцию блокировать наше восприятие богатого параллельного неизобразяемого мира слуха или – вспоминая старое доброе слово – вслушивания. Видимый мир не закрывает нам глаза на альтернативы; он делает нас глухими. Он устанавливает стандарт здравомыслящего понимания, некоторая часть которого покоится на фундаменте абсурда – абсурдным (согласно латыни) является то, что не может быть услышано, будьте внимательны.

Что было бы, каковы были бы последствия, если бы мы начали больше думать в режиме вслушивания? Что было бы, если распределить интеллектуальную работу зрения и слуха в соответствии с их отличительными способностями и возможностями взаимодействия, а не выставлять их в качестве противников друг другу, как в том длинном списке, который Джонатан Стерн справедливо назвал простой литанией¹⁶? Каковы будут последствия для представлений о познании, коммуникации, искусстве, этике, истории? Ответом на эти вопросы, пусть только частичным и гипотетическим, будет: всё в наших руках.

Часть ответа исторична; изменения происходят со временем и будут меняться (уже меняются) снова. До Просвещения звук был прежде всего материальным и телесным феноменом. Впоследствии он стал также проявлением духа, в частности того, который занял место нематериального духа, поставленного под сомнение мыслителями Просвещения и экспериментальной наукой. Для Фрэнсиса Бэкона в *Разделении наук* звук был взаимодействием резонирующих тел. Для Гегеля в его *Эстетике* он становится вопросом отклика сознания. «Чувственные образы и звуки <...> обладают способностью пробудить и затронуть все глубины сознания и вызвать их отклик в духе»¹⁷.

Язык Гегеля вдвойне симптоматичен. С одной стороны, он приближается к распознаванию аудиального. Звук и эхо, вызываемые искусством, должны быть несенсорными (они слышны только в духе), но только сенсорная метафора, только слуховая метафора может передать то, какие они, то есть дать им смысл. С другой стороны, резонанс между сенсорным и несенсорным звуком предвосхищает растущую потребность найти в звуке материальную замену отвергнутому Просвещением духу, поскольку сложно принять чисто материальный, эмпирически детерминированный, морально пустой мир. Звук может либо заполнить пустоту, освобожденную нематериальным духом, либо занять обещанное им место. Как продукт вибрации, звук оставляет тело, произведшее его, «неповрежденным». «Это идеальное духовное

¹⁶ Sterne J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press, 2003. P. 15–18.

¹⁷ Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*: в 4 т. Т. 1. Лекции по эстетике: Введение / пер. Б. Г. Столпнера.

движение, проявляющее в звуке как бы простую субъективность и душу тел, ухо воспринимает теоретически «...», заставляя внутреннее содержание предметов становиться нашей внутренней жизнью»¹⁸. Симпатический резонанс между внутренним и внешним растворяет различие между субъектом и объектом. В этом процессе дух становится объектом чувства.

XIX век воспринял этот тип акустического отражения как объект желания и технологический проект. Эти понятия стали неразличимыми при использовании методов, актуальных еще и сегодня. Хотя у мира всегда был акустический двойник, мир звука, в котором он сам отражался, зачатки нашего медийно и технически насыщенного мира также начали превращать это отражение или, скорее, этот отклик из ограниченного состояния в фундаментальную особенность общего звукового ландшафта. Эта трансформация, возможно, наиболее очевидна во взаимосвязи между ранними попытками механического синтеза речи и развитием фонографа. Поиски говорящей машины начинаются в XVIII веке, отчасти в связи с эпохальным увлечением автоматами. В 1804 году Вольфганг фон Кемпелен продемонстрировал машину, способную произносить предложения на английском, французском, итальянском и немецком языках через имитацию голосовых органов человека. Управление механизмом было похоже на игру на органе¹⁹. *Эуфония* Иосифа Фабера, впервые выставленная в Филадельфии в 1845 году, фактически использовала клавиатуру и, как говорили, могла разговаривать на любом европейском языке. Она также могла смеяться и шептать. (Это устройство, являющееся и серьезным научным достижением, и механизмом для популярного развлечения, было приобретено Ф. Т. Барнумом.)

Фабер закрыл механический рот, язык и челюсти машины женской маской, чтобы придать речи облик, а вместе с ним и субъективность – «внутреннюю жизнь», – которая в противном случае отсутствовала бы в устройстве. Короче говоря, *Эуфония* была первой говорящей головой, хотя на некоторых изображениях она выглядит как настоящий человек с телом или, по крайней мере, в платье. (Эти дополнения сделали ее голову с темными локонами менее похожей на голову Медузы.) Позже в этом же столетии, после появления фонографа, компания Edison планировала проделать тот же опыт в миниатюре – в производстве говорящих кукол. Но важнее, что говорящая машина повлияла на развитие телефона. Это был первый шаг к миру, насыщенному возможностью передачи голоса. Голос был главной проблемой разработчиков фонографа, поставивших запись на место, прежде занятое работами по синтезу речи. Самым известным событием была серия публичных слушаний *Tone Tests*, во время которых компании *Victor Talking Machine* и Edison призывали зрителей определить разницу между живым и записанным пением, внутренней жизнью и механическим звуком. Но фонограф также, по-видимому, предназначался для запечатления духа в буквальном смысле. Эдисон предполагал, что его станут использовать для увековечивания речи умирающих, включая их последние слова. Как отмечает Ричард Лепперт, доступность «земной вечности» сыграла важную роль в продвижении первых звуковых записей²⁰. Лепперт особо отмечает «некромаркетинг» Энрико Карузо, первой фонографической суперзвезды. В одном рекламном объявлении от 1921 года утверждается, что записи «преодолели забвение, которые несла с собой кончина певца и музыканта. Голос Дженни Линд затих навсегда, но голос Карузо будет жить в веках».

Эта «живая запись», кажется, хочет превзойти (мертвую) метафору. Лепперт перепечатывает рекламу в 1932 году, восхваляя технические достижения, под заголовком «Карузо вновь поет» крупным шрифтом. Текст начинается словами: «Карузо снова жив! То, чего не может быть, – есть!» Всё это сопровождается изображением улыбающегося Карузо в роли

¹⁸ Там же. IV

¹⁹ *Cater J. P.* Electronically Speaking: Computer Speech Generation. Indianapolis: Howard M. Sams, 1983. P. 72–74.

²⁰ *Leppert R.* Aesthetic Technologies of Modernity, Subjectivity, and Nature: Opera, Orchestra, Phonograph, Film. Berkeley: London: University of California Press, 2015. P. 119.

Канио из *Паяцев*, оседлавшего большой бас-барабан, в который он готов ударить. Вряд ли можно требовать более подходящей иллюстрации отголоска во времени. Компания Victor Talking Machine утверждала, что записи являются материальной формой субъективности: «Ведь игла передает личность художника не меньше, чем его голос, и ария, которую он поет, содержит в себе все субъективные мысли и усилия, которые он вложил в роль». Формулировка примечательна связкой внутреннего мира с технологией, а личности – с иглой.

Насколько серьезно можно относиться к этой гиперболе – вопрос открытый. Но язык рекламы был весьма настойчивым, и Tone Tests обрели популярность. Как ни странно, в гегелевской формулировке, кажется, содержалось подлинное желание соединить звук и дух посредством звучащей материи. К тому времени, когда эти объявления появились, радио уже функционировало как средство массовой информации, и звуковое кино было на подходе. В 1955 году нуар-триллер *Целуй меня насмерть*, весьма показательный способ разрушить дух человека, побил рекорд записей Карузо, ставших к тому времени семейной реликвией. Изменения в звуковом ландшафте, вероятно, всегда приводили к изменениям не только в манере, но и в содержании прослушиваемого, однако никогда раньше это не происходило в подобном масштабе.

Таким образом, аудиальное становится – или, скорее, могло бы стать, поскольку до сих пор это происходило лишь эпизодически и на периферии культуры – основой духовного двойника, которого Юрген Хабермас описал как незавершенный проект рационального Просвещения²¹. Вслушиваться через звук в аудиальное – значит схватывать и (что не одно и то же) понимать дух, не абстрагируясь от генетической связи звука с тварной жизнью, – иными словами, узнать в духе материально-чувственную форму, независимую ни от какой конкретной системы верования или мышления. Вслушивание делает дух слышимым без решения – и даже, возможно, без постановки, а, напротив, с обходом вопроса о том, существует ли нечто внеположное чувственной форме (каковым внеположным в традиционной культуре только дух и может быть). Аудиальное – это решительно секулярный феномен: это открытие главенства *духовного* в секулярном.

Существует эпистемологический интерес в погоне за аудиальным, который я опишу дальше. Но, как я только что сказал, есть и другая, более важная тема, являющаяся истинным предметом размышления. Распознавая аудиальное и учась вслушиваться в него, мы можем сделать важный шаг к определению духа в рамках просвещенного мира, не впадая в фатальные альтернативы слепой веры или слепого эмпиризма. В некотором смысле субъект, к которому обращен этот проект, является атеологическим субъектом, которого не могло не породить Просвещение. Этот субъект может также быть и нерелигиозным, но может и не быть им. Как сказал в конце жизни Деррида, можно «сойти за атеиста» и всё еще серьезно интересоваться духом.

Без духа, – и, полагаю, большинство согласится, ведь это действительно кажется приговором истории, – жизнь не имеет ценности. Но почему дух должен быть нематериальным? Всякий, кто хочет рассуждать вместе с Кантом и Кьеркегором и сохранить веру, всё еще может сделать это в рамках, установленных аудиальным. Суть в том, что я не против веры, но против догмы, страстной ярости слепо верующего, являющейся также зеркальным отражением бездушности материалиста. Сфера знания не предполагает, что вы знаете всё заранее и занимаетесь лишь тем, что можно доказать. В основе этих размышлений об аудиальном лежит желание, иногда выходящее на передний план, внести свой небольшой вклад в «пере-одухотворение» мира, не связанное с его дематериализацией, и таким образом помочь создать или восстановить пространство, где ценность, этика и истина имеет значение: пространство ценимой ценности.

²¹ Habermas J. *Modernity – An Incomplete Project* / trans. S. Ben-Habib // *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* / ed. H. Foster. New York: New Press, 1983. P. 3–15. V

Что касается познания, то изучение аудиального, слухового аспекта жизни, должно стать вкладом в историю и теорию мышления. Этот предмет имеет очень мало общего со старомодными дисциплинами эпистемологии или истории идей. Он также не совпадает в точности с более современной наукой исследований звука, хотя может извлечь большую пользу из результатов этого более эмпирического и менее спекулятивного знания. Главная проблема слуховой теории заключается не в источниках, действии или эффектах звука, а в том, что звук позволяет понять. Что мы знаем, что мы можем узнать, слыша? На что похоже это знание? Когда я говорю «я слышу», имея в виду «я понимаю», что я имею в виду? Как мы воображаем, представляем, желаем, запоминаем, открываем и искажаем опыт познания слухом, познаем с помощью слуха? Какого рода знание создает слух?

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.