

Виктор Мазин²

Abstract

In the beginning of XXI c. it is quite possible to state the mass-cultural end of the Freudian decentered subject. Instead of it there is ideologically dominant re-centered cognitive-behavior individual. That is why we think it is important to come back today to the points in the history of the Western culture when the revolutions of decentration took place. In this text – *Noises of the Little Hans and Hum of Time* – there are some principle figures of the decentration revolution: The Little Hans, Freud, Lacan, Russolo, Schoenberg, Avraamov and also a displaced horse and a coming locomotive.

Keywords: subject, decentration, noise, drives, revolution, locomotive.

1. Шумные времена децентрации субъекта

Герберт Граф родился в очень шумные времена. Именно шум оказывается связующим звеном между эпохой и Гербертом Графом, известным в психоанализе как Маленький Ганс. Шум этот производит падающая лошадь. Слова Лакана по этому поводу послужат эпиграфом для дальнейших размышлений:

«Лошадь мышления – скажем мы, заимствуя у маленького Ганса предмет его фобии, – вообразившая было, будто она впряжена в экипаж истории, вдруг закусывает ни с того ни с сего удила, встаёт на дыбы, вырывается из упряжки и устраивает грандиозный *Krawallmachen*, одно из воплощений столь милого Гансу страха»³.

Лошадь мышления и экипаж истории, учиняющие этот *Krawall* в начале XX века, это, в первую очередь, эффект децентрации субъекта. Обычно о таком эффекте говорится в связи с психоанализом. Именно психоанализ, по словам

¹ Данный текст представляет собой значительно переработанную версию доклада, подготовленного для конференции, посвящённой Герберту Графу, в парижской Опере *Бастилия* 5 марта 2011 года.

² Виктор Мазин – кандидат философских наук, заведующий кафедрой теоретического психоанализа Восточно-Европейского института психоанализа (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация).

³ Лакан Ж. *Семинары. Книга 10. Тревога*. М.: Гнозис/Логос, 2010. С. 12.

Фрейд, совершил третью революцию в истории человечества, которую принято связывать именно с *децентрацией субъекта*. Субъект принадлежит не себе, а истории, бессознательному, Другому. О децентрации можно говорить не только в связи с революцией Фрейда, но и в связи с другими событиями, произошедшими в конце XIX – нач. XX вв. в культуре – технике, науке, искусстве. Шёнберг и братья Люмьер, Сезанн и Эйнштейн, локомотив и граммофон предписывают различные формы децентрации субъекта. Одним из признаков революции стал шум, грандиозный *Krawall*.

2. *Krawall* эронатоса

Шум занимает особенное место в истории Маленького Ганса, героя как психоаналитической истории XX века, так и истории музыкальной. И это не просто шум, а шум и гам, шум как гам. Обычное слово для шума как громкого звука по-немецки – *Lärm*, для шума ветра или дождя – *Geräusch; Rauschen*. Фрейд же вслед за Гансом использует слово *Krawall*, которое указывает на социальный шум, на суматоху или даже на волнения, бунт, беспорядки.

Лакан передаёт это слово на французском либо как *charivari* – 1) шум, гам, гвалт; звон; 2) какофония; либо как *tumulte* – шум, суматоха; волнение, возбуждение; смятение. Лакан тем самым усиливает звучание социального характера шума. Шум производит символическая матрица, и она же стремится от него избавиться, и чем больше стремится, тем больше шума. Шум – то, что сопровождает дискурс, он всегда уже социален, скандально социален.⁴

Шум – то, что неразлично в привычных символических рамках, то, что на пределах символического Закона. К нему можно относиться как к некоему отходу, остатку символизации.⁵ Иначе говоря, шум – на пределе слышимого/неслышимого, различимого/неразличимого, символического/несимволизируемого. Шум – на пре-

⁴ Эдгар Вarez, ссылаясь на Альберта Эйнштейна, указывает на необходимость радикального изменения самого нашего мышления, поскольку окружающий мир больше не имеет ничего общего с тем, что было в прошлом. В лекции *Новые инструменты и новая музыка* (1936) он говорит: «Мир меняется, и мы меняемся вместе с ним. Чем больше мы позволяем нашему разуму романтическую роскошь хранить прошлое в памяти как сокровище, тем менее мы способны встретиться лицом к лицу с будущим и определить новые ценности, которые нам предстоит создать»; см.: Вarez Э. *Новые инструменты и новая музыка* // Манулкина О. *От Айвза до Адамса: американская музыка XX века*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 161.

⁵ В случае шумовой и индустриальной музыки речь зачастую идёт непосредственно о промышленных отходах, об использовании выброшенных на свалку машин и механизмов. Машины – по мере своего износа, по мере извлечения с их помощью прибавочной стоимости – выбрасываются. Конец всегда один – свалка. «Их собственная сила, – как пишет Пол Хегерти, – превращает их в отходы»; см.: Hegarty P. *Noise/music: a history*. N.Y., L.: Continuum, 2007. P. 112.

деле *символического* и *реального*.⁶ Лакан, анализируя сновидение о горящем мальчике и пробуждении от него отца, заявляет: будит отца не внешний шум, не шум бодрствующего мира, но шум самого сновидения, нечто, призванное «напомнить о реальном шумом»⁷. Внутренний шум – вот что напоминает о реальном. Неслучайно Фрейд говорит о *шуме влечений*. В *Я и оно* (1923) он утверждает, что влечения смерти действуют в тишине, они немые, что они «большей частью безмолвствуют [*die Todestrieb im wesentlichen stumm sind*] и что весь шум жизни [*der Lärm des Lebens*] исходит преимущественно от эроса»⁸. Фрейду по-своему вторит Луиджи Руссоло в *Искусстве шумов* (1913): «Шум имеет власть напоминать нам жизнь», причём именно шум, а не музыка: «звук наоборот, чуждый жизни, всегда музыкальный...»⁹. Для Руссоло, таким образом, не только тишина, но и музыка оказываются на стороне влечений смерти. Не Вагнер, а локомотив напоминает о жизни.¹⁰

Впрочем, диалектика влечений не позволяет конструировать бинарные оппозиции. Влечения жизни и смерти, символическое и реальное, шум и звук¹¹, шум и тишина отнюдь не противоположны. В конце концов, эта непротивоположность и к тому же, как говорит Фрейд, консервативный характер влечений ведут к тому, что влечением *par excellence* оказывается влечение смерти. В этом смысле нет никакого шума, кроме шума распада, расстройства, умирания. Этот шум поддерживает и расстраивает коммуникацию. Несимволизируемый шум смерти.¹²

⁶ Именно «на пределе». Странно звучали бы слова «шум не символизирован». Иногда это не совсем так, а иногда – совсем не так. И Руссоло классифицировал шумы, и Шеффер говорил, что они столь же ясно артикулированы, сколь и слова в словаре.

⁷ Лакан Ж. *Четыре основных понятия психоанализа. Семинары: Книга XI*. М.: Гнозис/Логос, 2004. С. 64.

⁸ Фрейд З. *Я и оно*. М.: Меттэм, 1990. С. 42.

⁹ Руссоло Л. *Искусство шумов // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия*. М.: «Красная площадь», 2008. С. 84.

¹⁰ Случайно или нет, но именно запись шумов локомотива отметила очередную революцию в музыке. Этот шум зарегистрировал акт рождения конкретной музыки: в 1948 г. Пьер Шеффер записывает «Пять исследований шумов», первое из которых – «Исследование железной дороги» – предъявляет слушателю звуки «реальных», «конкретных» поездов. Важно и то, что электронная революция Шеффера, по его собственным словам, совершалась во многом в отношении германского, австрийского засилья додекафонии.

¹¹ Луиджи Руссоло «деконструирует» эту оппозицию, вводя «промежуточное» понятие звуко-шум [*suono-rumore*].

¹² На языке теории информации шумом называют то, что искажает смысл, действует как бы по ту сторону символического. Можно предположить, будто отдельно отправитель, получатель и прозрачное сообщение возможны как атомарные факты. Такой механистический подход чужд, разумеется, Лакану, для которого сообщение в первую очередь обращено самому себе, а отправитель – это получатель; и, разумеется, ни о какой прозрачности символического и речи быть не может. Повторим теперь уже в ином смысле мысль Нанси: «Коммуникация – не передача».

Или даже – шум различия [*différance*] влечений. Шум этот – шум конститутивного расщепления субъекта. Того самого расщепления, которое не только выстраивает всегда уже Другую сцену субъекта, но и того Другого, который налаживает в этом расщеплении связь, передачу, коммуникацию.

«Коммуникация – не передача, но создающее субъект разделение [*partage*]: разделение субъекта на все “субъекты”. Разворот, рывок и резонанс. Звук вообще – это в первую очередь коммуникация. В первую очередь он вступает в коммуникацию не с чем иным, как с самим собой. В наименее артикулированной и наиболее слабой мере это – шум. (Шум содержится как в атаке звука, так и в его угасании, и шум всегда есть в самом звуке.) Однако всякий шум отличается ещё и характерным тембром. В теле, которое одновременно открывается и закрывается, которое собирается и выставляется вместе с другими, резонирует шум его разделения (с собой и с другими): крик, с которым рождается младенец, это, возможно, ещё один резонанс, более древний, в животе матери и живота матери».¹³

Расщеплённый субъект – субъект резонанса, а точнее – множества резонансов. Шум расщепления – условие тишины.

Шум – то, что нарушает тишину, то, что беспокоит, то, что, так сказать, слишком, избыточно¹⁴, но тишине при этом он не противоположен. Шум и тишина – в диалектических отношениях, в которых тишина, как говорит Жан-Марк Вивенца, это восприимчивость, готовность принять в себя шумы окружающего мира. Неудивительно, что способность сохранять тишину – главное условие создания шумовой музыки и первое правило дисциплины шумового музыканта, который «в первую очередь – предельно внимательный слушатель».¹⁵ Отношение к шуму – этика:

«Где бы мы ни находились, вокруг нас, как правило, шум. Если мы его игнорируем, он нам мешает. Если мы прислушиваемся к нему, он нас очаровывает»¹⁶.

¹³ Nancy J.-L. *A l'écoute*. P.: Galilée, 2002. P. 79.

¹⁴ Этот избыток указывает на возможность всегда уже прибавочного наслаждения. Неудивительно, что Пол Хегерти, рассуждая о негативности самого понятия «шум», приходит к его осмыслению через гетерологию Батая, через прописывание совместной работы трансгрессии и табу. Шумовая трансгрессия нацелена не на нарушение, но на поддержание закона табу. Ярким примером для Хегерти оказывается музыка *Throbbing Gristle* (Lacan J. *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet*. P.: Seuil, 1994. P. 110–111).

¹⁵ Vivenza J.-M. *An anthology of noise and electronic music/fourth a-chronology 1937–2005*. Booklet. Интересно, что Вивенца связывает шум, а не тишину, с пустотой. Говоря о пустоте, он ссылается на принципиальное понятие *шуньятавада* Нагарджуны; см.: Vivenza J.-M. *Nâgârjuna et la doctrine de la vacuité*. P.: Albin Michel, 2001.

¹⁶ Cage J. *The Future of Music: Credo // Silence*. Wesleyan University Press, 1961. P. 3.

Диалектика шума и тишины ещё и в том, что они представляют собой отношения, в которых есть лишь отношения, и нет ни шума, ни тишины. В этом в своё время убедился Джон Кейдж, когда в 1951 г. поместил себя в сурдокамеру Гарвардского университета. Находясь там, он слышал два звука, высокий и низкий. Это были звуки работы организма: высокий – нервной системы, низкий – циркуляции крови.

Звучит и человеческое ухо. Об этом в 1916 г. говорит Арсений Авраамов:

«Многие ли знают, что физиологическое строение нашего уха обязывает к осторожному обращению с тонами четвёртой октавы, непомерно усиливаемыми резонансом самого органа слуха!»¹⁷.

Лакан в X семинаре напоминает, что аппарат слуха резонирует, отзываясь «только на свою ноту, на свою собственную частоту»¹⁸. Как же расслышать неслышанное? Этот вопрос волновал и Фрейда. Как распознать неизвестное, не сводя его при этом к уже известному? Как услышать другого? Как должно быть настроено ухо, этот психоаналитический приёмник? Фрейд понимает, что внимание следует не концентрировать, а децентрировать. Внимание должно быть рассеянным, или, как он его называет, равномерно распределённым [*gleichschwebende Aufmerksamkeit*].

Здесь можно задаться вопросом, не идёт ли речь в привычной для уха музыке об *удовольствии от распознавания*? Не идёт ли речь о вновь и вновь повторяющемся оправдании ожидания?¹⁹ Или, в лакановских терминах, о возврате своего собственного сообщения от другого? Как говорит Лакан, «способ, которым мы слушаем, позволяет нам расслышать лишь то, что мы слышать уже привыкли»²⁰. В противном случае Фрейду не пришлось бы изобретать технику равномерно распределённого слушания.

Шумовая музыка не рассчитана на оправдание ожидания. У неё нет предсказуемого будущего, или, если воспользоваться различием Деррида, у неё есть *avenir*, но нет *futur*, будущего, которое могло бы содействовать удовольствию от – мелодического, гармо-

¹⁷ Авраамов А. Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // *Музыкальный современник*. 1916. № 6 (февраль).

¹⁸ Лакан, *Тревога*, указ. соч., с. 341. На этом построена звуковая инсталляция «Лабиринтит» (2007) датского аудио-художника Якоба Киркегарда; см.: <http://www.fonik.dk/works/labyrinthitis.html>.

¹⁹ На эту мысль меня навёл лет двадцать назад Сергей Курёхин. Он говорил о своеобразном парадоксе, согласно которому слушатель получает максимальное удовольствие, когда музыка следует за его предвкушением. Музыка должна быть узнаваемой. В противоположность той постоянной непредсказуемости, которая возникала на сцене в карнавальных представлениях «Поп-механики», в кино, в частности в «Господине оформителе», Курёхин использовал именно этот приём: создавать новую музыку, которая моментально распознавалась как уже слышанная, будто самим слушателем написанная.

²⁰ Лакан Ж. Токийская речь // *Лакан в Японии*. СПб.: «Алетейя», 2011. (Готовится к печати в серии «Лакановские тетради».)

нического, ритмического – распознавания. Иначе говоря, в отличие от музыки, которая служит защитным экраном от возможных травматичных звуков, шумовая музыка, напротив, обнаруживает травму и предлагает открытое непредсказуемое будущее, ту неопределённость, тот шанс, которые обнаруживал в музыке Джон Кейдж.²¹ Эта связь с открытым будущим указывает на закономерность рождения шумовой музыки в недрах итальянского футуризма и русского революционного авангарда. Шумным стал именно век машин, XX век индустриализации. Вот что в этой связи заявляет футурист Луиджи Русоло в своём манифесте «Искусство шумов»:

«Античная мысль была безмолвием. Только в девятнадцатом веке, с изобретением машин родился Шум.²² В настоящее время шум владычествует полновластно над чувствительностью людей. В течение многих веков жизнь развивалась в молчании или под сурдинку».²³

Двадцатый век – новая чувствительность. От центрации – к децентрации. От симфонии – к додекафонии.

3. 1908-й. От какофонии к додекафонии: Шёнберг против господства доминанты

Творцом додекафонии, как известно, был Арнольд Шёнберг, друг отца Маленького Ганса, прославленного венского музыковеда Макса Графа. Именно Макс Граф одним из первых признал революцию Шёнберга. Эта революция затронула властные основания отношений между музыкальными звуками.

О додекафонии можно сказать, что это – децентрированная музыка, основанная на равномерном внимании к тонам. Двенадцать звуков равны перед ухом. Двенадцатитоновая серийность произвела революцию в музыке, даже если сам Шёнберг себя революционером и не считал. Шёнберг уходит от доминанты. Как сказал бы Лакан, он отказывается от господского звука. Снятие

²¹ Джон Кейдж говорит о таком экранировании шумов ублажающими звуками музыки в связи с использованием терменвокса: «Терменисты действуют подобно цензорам, дающим аудитории только те звуки, которые ей понравятся. Мы защищены от нового звукового опыта» (Sage, op. cit., p. 4). И далее: «Если в прошлом основной конфликт был между диссонансом и консонансом, то в непосредственном будущем он возникнет между шумом и так называемыми музыкальными звуками».

²² Памятником веку машин Эзра Паунд назвал «Механический балет» (1923–1925) Джорджа Антейла с его шумовым оркестром. Причем Антейл не думал, в отличие от Онеггера и Мосолова, использовать *ready-made*. Машина для него – мечта, а не реальность.

²³ Русоло, *Искусство шумов*, указ. соч., с. 82. Не оказывается ли засурдиненным век XXI? Не слышно больше на улицах ни громкоговорителей, ни заводских гудков, ни автомобильных сигналов. Всё подчиняется гигиеническому принципу «Соблюдай тишину!» Практически бесшумными стали вокзалы и аэропорты. Разве что пока ещё слышна работа автомобильных двигателей внутреннего сгорания.

господской позиции доминанты в додекафонии не меньший скандал, чем замена, которую производит Фрейд перед лицом истеричного субъекта, а именно: замена властной позиции знающего врача на позицию субъекта якобы знающего, замена места господина на место объекта причины желания.

Как раз в то время, когда Шёнберг создавал свой 10-й опус, «Второй струнный квартет», отметивший рождение додекафонии, Маленький Ганс при содействии своего отца и Фрейда занимался прописыванием тактов эдипова комплекса с его шумами падающих лошадей.

4. Весна 1908 года: шум падения лошади

Как известно, Ганс боялся лошадей. Однако речь идёт скорее не о лошадях, а о чертах, вызывающих фобию. Бойтся он в первую очередь того, что лошадь опрокинется и укусит, а точнее – шума [Krawall], который во время падения производит ногами лошадь. Дело именно в этом, но ничуть не меньше его пугает шум топавшего ногами отца. Пугает его и шум падения игрушечной лошади. Так что лошадь лишь принимает на себя фобию, связанную с шумом падения. Шум падения – конец движения.²⁴

Шум многозначен, и Ганс подтверждает это, указывая на различные значения «шума, производимого ногами». Фрейд, размышляя о диффузии этой фобии, говорит, что она «направлена на лошадей и на экипажи, на то, что лошади падают и кусаются, на лошадей с особенными признаками, на возы, которые сильно нагружены»; откуда понятно, что «страх первоначально относился не к лошадям и только вторично был транспонирован на них и фиксировался в тех местах комплекса лошадей, которые оказывались подходящими для известного переноса»²⁵. Комплекс лошадей, то есть круги мыслей о лошадях, то и дело пересекается с отцовским комплексом, с комплексом родов беременной матери и с комплексом

²⁴ Лошадь не успевает за ускорением эпохи: «В самом деле, всё движется, всё бежит, всё быстро преобразуется. Профиль никогда не остаётся неподвижным перед нами, но беспрестанно появляется и исчезает. Раз дано сохранение образа на сетине, движущиеся предметы умножаются, деформируются, продолжаясь, как ускоренные вибрации в пространстве, которое они пробегают. Так, бегущая лошадь имеет не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны» (Боччони У., Карра К., Руссола Л., Балла Дж., Северини Дж. Манифест футуристских живописцев // *Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия*. М.: «Красная площадь», 2008. С. 43). Здесь стоит отметить и то, что лошадь для Ганса «всегда была образцом для удовольствия от движения» (Фрейд З. Анализ фобии пятилетнего мальчика // Фрейд З. *Психология бессознательного*. М.: Просвещение, 1989. С. 117). Без движения нет и шума: «Там, где видимое или тактильное присутствие остаются “в то же время” неподвижными, звуковое присутствие “в то же время” в высшей степени подвижно, оно вибрирует туда-сюда между источником и ухом по всему открытому пространству» (Nancy, op. cit., p. 36).

²⁵ Фрейд, *Анализ фобии пятилетнего мальчика*, указ. соч., с. 64–65.

шума. Интересно, что Фрейд, говоря о страхе Ганса, начинает пользоваться музыкальной терминологией. Страх переносится, смещается, транспонируется. Шум транспонируется. Шумит ногами лошадь и игрушечная лошадка. Шумит отец. Шумит ногами и сам Ганс. Когда нужно делать *Lumpf*, а хочется играть. Шум – между нуждой и желанием.

5. Эдипальный шум половых различий

Ганс заинтригован шумами воды в туалете. Большой шум производит *Lumpf*, маленький – *Wiwi*. Звучит, озадачивает, пугает шум большой и маленький, шум низкочастотный и высокочастотный. Фрейд предполагает, что дело не столько в этом различии, сколько различается сам виви-шум:

«Я готов думать, что его тонкий слух отметил разницу в шуме, который производят при мочеиспускании мужчины и женщины. Анализ искусственно сжал материал и свёл его к разнице между мочеиспусканием и дефекацией».²⁶

Тонкий слух Ганса проводит пугающее различие в виви-шуме, различие социальное, гендерное. Поразительная мысль Фрейда: половые различия проводятся не только и даже не столько на взгляд, сколько на слух! Ганс дифференцирует шум половых различий! Символическая прописка осуществляется на слух.

6. Первосцена: шум эроса

Фрейд делает предположение в *Эпикризе*, что шум от топота ног связан с пробуждением у Ганса «воспоминания о половом сношении родителей»²⁷. Старший Граф такую идею принимать не склонен. И действительно, на первый взгляд сложно соотнести эти сцены, шум топота ног и первосцену. Фрейд, однако, далеко не в первый раз задаётся вопросом не об увиденной, а об услышанной первосцене. Фантазм этой сцены собирается не по зримым, а по слышимым фрагментам. Не на первый взгляд, а на первый слух. Сцена выстраивается в непосредственной связи со звуками.²⁸ Так, можно сказать, создаётся сцена присутствия.

Сцена присутствия при этом никогда таковой не становится, ведь, в конечном счёте, это – сцена зачатия, т. е. создания *будущего* явления на свет, рождения-присутствия. И в то же время это –

²⁶ Там же, с. 73. То, что происходит в туалете, производит шум. Для многих людей этот шум выдаёт нечто такое, что не предназначено для чужих ушей. Люди поют, открывают краны с водой, лишь бы заглушить шум – *Wiwi*-шум и *Lumpf*-шум.

²⁷ Фрейд, *Анализ фобии пятилетнего мальчика*, указ. соч., с. 115.

²⁸ Пусть каждый сам отвечает на вопрос, насколько звучание первосцены отличается от звучания сцены насилия. Насколько вздохи, стоны и крики отличны. Лакан между тем напрямую связывает шум с маленькой смертью, с оргазмом.

доисторическая сцена. Шум эроса первосцены – шум небытия грядущего рождения. Шум резонирует *ex nihilo*, экранируемый ретроспективной первофантазией.

Фантазия, по логике Фрейда, вообще происходит от услышанного. В письме Флиссу от 2 мая 1897 г. он пишет о структуре истерии, при которой всё возвращается к воспроизведению сцен. Об этих сценах можно узнать прямо или через фантазии, которые «проистекают от задним числом понятого услышанного [*nachträglich verstandenem Gehörten*]»²⁹. Эти фантазии, пишет он далее, представляют собой «защитное сооружение, сублимирование фактов». К этому письму он прилагает рукопись [L], в первом разделе которой – «Архитектуре истерии» – ещё раз указывает на два такта, на зазор между ними и на обратное движение времени в конструкции фантазии: сначала нечто услышано, затем задним числом реализовано.³⁰

Итак, *во-первых*, по мысли Фрейда, шум/звук представляет сердцевину фантазии. Именно вокруг шума/звука фантазируется сцена шума/звука. *Во-вторых*, шум/звук оказывается травматичным, и фантазм призван совладать с этой звуко-травмой. Свидетельством становится временной зазор, за которым следует время понимания. Приходит время готового к реализации фантазма. Время фантазма – время между услышанным и понятым.³¹ Время фантазма – время дифференциации/прописки акустических звуков³². Теперь звуки символически приписаны воображаемой сцене.

²⁹ Freud S. *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986. S. 253. В случае Доры, например, Фрейд пишет, что её симптомы навели его на мысль о том, что в детстве она напряжённо прислушивалась по ночам к звукам, доносившимся из родительской спальни.

³⁰ Восполняют, но не совпадают. Воображаемое и символическое не развести в стороны. Между воображаемым и символическим нет взаимности. Неудивительно, что Эхо не сумела отвлечь Нарцисса от зачарованности образом. «Сообразно взгляду, субъект возвращается к себе самому как объект. Согласно слуху, субъект, так сказать, отсылает к самому себе в самом себе. Таким образом, в определённом смысле между ними [визуальным и акустическим] нет отношений» (Nancy, *op. cit.*, p. 26). Нарцисс и Эхо не встречаются.

³¹ Интересно, что в некоторых языках этого зора вообще нет: *entendre* (фр.) – слышать и понимать. Интересно и то, что если во французском языке можно сказать, что *понимать* значит *слышать*, то в английском языке понимать – видеть [*to see*].

³² Этот термин использовал Пьер Шеффер в своём *Traité des objet musicaux* (1966). Вообще же акустатиками называли учеников Пифагора. По свидетельству Диогена Лаэртского, ученики пять лет «проводили в молчании, только внимая речам Пифагора, но не видя его». Учитель оставался за занавесью. Через пять лет, можно сказать, *усиленного переноса*, пройдя особый ритуал, они допускались «в его жилище и к его лицезрению»; см.: Лаэртский Д. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. М.: Мысль, 1986. С. 309.

Пьер Шеффер, между тем, указывает и на обратное движение. Опыт слушания не сводится исключительно к слушанию. «Многое из того, что мы слышим, на самом деле мы не слышим, а видим»³³. Неслыханно!

7. Реконструкция (перво)сцены по звукам и становление Ганса постановщиком

Фобия и скандальный характер падающих лошадей (падающих вместе с ними отцов, матерей, детей)³⁴ продвигают его к сублимации, к трансформации топота в оперную сценографию. Символический отец Ганса делает примечание: «Вместе с наступлением боязливости он проявляет повышенный интерес к музыке и развивает унаследованное дарование»³⁵. «Унаследованное», конечно, следует понимать в символическом, а не в ламаркистском или генетическом смысле. Понятно, что установление идентификации с отцом уже содержит в себе возможность именно музыкальной сублимации. Перефразируя Лакана, можно сказать, что Ганс родился в предуготовленную ему музыкальную купель. Он оказался послушным [*gehorsam*] сыном, который пошёл по стопам увлечённого Вагнером отца, а не, например, за Шёнбергом.³⁶

Кроме того, можно понимать фразу Фрейда в первую очередь в том смысле, что шумобоязнь [*Krawallfurcht*] связана с эдипальным влечением слышать, с тем, что по аналогии с *Schautrieb* можно на-

³³ Schaeffer P. *Traité des objets musicaux*. P: Seuil, 1966. P. 93.

³⁴ Фрейд подчёркивает, что невроз основывается на случайном переживании, следы которого сохраняются до поры до времени, пока другие события задним числом не порождают объект страха, или, как сказал бы Лакан, объект не без страха. Одно из начал так сказать фобиогенеза – падение с игрушечной лошадки мальчика по имени Фриц: «Само по себе это впечатление не имеет “травматической силы”; только прежнее значение лошади как предмета особой любви и интереса и ассоциация с более подходящим для травматической роли переживанием в Гмундене, когда во время игры в лошадки упал Фриц, а затем уже лёгкий путь ассоциации от Фрица к отцу придали этому случаю наблюдавшемуся несчастному случаю только большую действенную силу. Да, вероятно, и этих отношений оказалось бы мало, если бы благодаря гибкости и многосторонности ассоциативных связей то же впечатление не оказалось способным затронуть другой комплекс, затаившийся у Ганса в сфере бессознательного, – роды беременной матери. С этого времени был открыт путь к возвращению вытесненного, и по этому пути патогенный материал был транспонирован в комплекс лошади, и все сопутствующие аффекты оказались превращёнными в страх» (Фрейд, *Анализ фобии пятилетнего мальчика*, указ. соч., с. 115).

³⁵ Фрейд, *Анализ фобии пятилетнего мальчика*, указ. соч., с. 116.

³⁶ Впрочем, в 1930 Герберт Граф будет дирижировать всемирной премьерой *Von Heute auf Morgen* Шёнберга. Герберт Граф увлёкся Вагнером, конечно, не только благодаря отцу, но и, например, благодаря своему научному руководителю в Венском университете Гвидо Адлеру, который, узнав о желании Герберта заняться постановкой опер, предложил ему писать диссертацию о Вагнере как режиссёре.

звать *Hörtrieb*, с тем, что Лакан называет *pulsion vocative*. Шумы дифференцируются и символизируются. Воображаемое пространство прописывается дифференциацией звуков.³⁷

Важно и то, что все три отца Маленького Ганса были с *разных сторон* захвачены музыкой. Реальный отец, Макс Граф, был прославленным венским музыковедом. Крестный отец, Густав Малер, был крупнейшим симфонистом двадцатого века. Символический отец, Зигмунд Фрейд, в силу психоаналитического проекта был одержим звуковыми, тембральными или, скажем, в духе Шёнберга, пантональными аспектами речи. Между Гансом и отцами – резонанс. Между Гансом и Гансом разносится резонанс. Следуя мысли Лакана о том, что субъект анализа – это в первую очередь субъект, которому возвращается его собственное сообщение, можно сказать, что субъект анализа оказывается субъектом резонанса. Эта разделённый субъект, собирающий себя в резонансе с самим собой:

«Если субъект наблюдения всегда уже дан, расположен сам по себе перед своей точкой зрения, то субъекту слуха всегда ещё только предстоит явиться [*à venir*], разместиться, пересечься и призваться самим собой, зазвучать самим собой»³⁸.

Звучит самим собой Маленький Ганс, являясь на сцене. Именно ему предстоит стать изобретателем новой профессии – оперного режиссера-постановщика. Именно Герберт Граф начнёт приводить зримую сцену в согласие со звуками музыки!

Герберт Граф – новатор, но при этом он сводит вместе два традиционных искусства – симфонизм XIX века и театр. И принципиально важен для него именно театр. Неслучайно он пишет, что поворотным пунктом в его жизни стало лето, проведённое в Берлине, главным образом, на представлениях Макса Райнхардта. Именно тогда, в 16 лет, он и понял, что его «миссия сделать для оперы то, что Райнхардт сделал для театра»³⁹. Вернувшись из Берлина в Вену, Герберт Граф добился разрешения на постановку сцены из «Юлия Цезаря» у себя в школе. Однако ввиду того, что он «уделял меньше внимания нюансам больших речей, чем завываниям и свисту римской толпы, декан решил прекратить всю эту деятельность вообще, поскольку шум мешал занятиям в классах»⁴⁰. Вечно шум кому-то мешает.

³⁷ Зрительный, зрелищный характер сегодняшней западной культуры привёл, похоже, к особым различиям между подглядыванием и подслушиванием. Если первое в большей степени нагружено сексуальными коннотациями (на это указывает и специальный сексологический термин «вуайеризм»), то второе – коннотациями шпионскими (и никакого специального перверсивного «экутизма»).

³⁸ Nancy, op. cit., p. 44.

³⁹ Graf H. *Mémoires d'un Homme Invisible*. Trad. F. Datchet // L'UNE BÉVUE. 1993. № 3 (Suppl.). P. 26.

⁴⁰ Ibid.

8. Падение лошади и пришествие локомотива

За десять с лишним лет до этой первой постановки Маленький Ганс был захвачен шумом возможного падения лошади. Особенно лошади, впряжённой в омнибус или в мебельный фургон. Ей тяжело, она может упасть. Упасть и разродиться. Упасть и умереть. Падение, это *Umfall*, «сопровождается шумом ударов копыта о землю, и этот *Krawall* вновь вернётся во время опроса маленького Ганса отнюдь не под одним углом»⁴¹. Эту мысль о шуме падения можно понимать и метафорически: падение лошади – исчезновение её с городских улиц. Любимое животное Ганса скоро практически невозможно будет встретить на улицах Вены и других городов. Лошадь уступает дорогу.

Ганс родился в апреле 1903 года, даже не на пороге промышленной революции, а тогда, когда она шла полным ходом. И в его случае это совершенно очевидно. Вспомним, какой загадкой для него оказался локомотив. Машина, которая делает виви, то есть обладает признаком живого, но живой не является.⁴² Виви-функция налицо, а вивимахера нет! Если бы Гансу «пришлось признать отсутствие этого органа у подобного себе живого существа, это было бы слишком большим потрясением основ его “мировоззрения” – всё равно, что этот орган отняли бы у него»⁴³. Странная машина. *Bizarra locomotiva*.

Локомотив не просто перемещается, но перемещает места [*movere loco*], сдвигает места с места. Локомотив – революция.⁴⁴ Точнее, как говорил Карл Маркс, революция – это локомотив истории.

Разве могла остаться прежней топология субъекта при «локомотивном» перемещении мест? Разве могла не измениться чувствительность субъекта в отношении такого перемещения? Разве связанная с перемещением относительность пространства-времени не усилила эффект децентрации? Разве могла не измениться музыка до неузнаваемости?⁴⁵

⁴¹ Lacan, *La relation d'objet*, op. cit., p. 287.

⁴² И дальше, по ходу XX века, будет всё сложнее и сложнее отличить живое от мёртвого. Да, сегодня есть живые машины, машины, делающие виви, а завтра будут машины говорящие, понимающие, чувствующие.

⁴³ Фрейд, *Анализ фобии пятилетнего мальчика*, указ. соч., с. 98.

⁴⁴ Не избежал влияния локомотива и Эдгар Варез, который взял с собой во взрослую жизнь два сильнейших воспоминания из детства – пронзительный гудок локомотива, проходившего мимо деревни, и сирены пароходов, проплывавших по Сене.

⁴⁵ С началом XX века музыка изменилась так, что её невозможно по-прежнему называть музыкой. Пьер Шеффер предлагает говорить о звуковых структурах, Джон Кейдж – об организации звуков, Брайан Ино – о звуковом пространстве. Дело не только в отношении к звукам и их организации, не только в революции, произведённой технологиями звукозаписи, но ещё и в организации социальной. По своему устройству симфонический оркестр, по мысли Ино, вполне напоминает войско и, особенно, церковь, те массы, которые Фрейд

Один из ответов на эти риторические вопросы даёт советский авангардист Арсений Авраамов. В частности, его идеи отказа и от традиционных инструментов, и от композитора, и от музыкантов. В 1917 Авраамов стал одним из основателей Общества имени Леонардо да Винчи в Ленинграде. Главной темой исследований, проводимых Обществом, была идея безысполнительской музыки, использующей достижения техники для исполнения и не требующей живых музыкантов.⁴⁶

9. Революция и индустриальные шумы Арсения Авраамова

Как известно, коммунистическая революция была радикальной во всех отношениях – в политическом, социальном, культурном. В том числе это была и революция в музыке. Одним из революционеров в музыке стал Арсений Авраамов.

В 1914 г., когда Герберту Графу исполнилось одиннадцать лет, Авраамов пришёл к убеждению о необходимости революции в искусстве. Для начала нужно уничтожить рояли, чтобы не калечить слух народа и композиторов. Авраамов подаёт Луначарскому проект о сожжении всех роялей и называет Баха «величайшим преступником», затормозившим на два века эволюцию «звукосозерцания». В 1916 Авраамов выпускает книжку «Ультрахроматизм» или «омнитональность», в которой провозглашает разрыв с современной системой тонов, затем защищает докторскую диссертацию, посвящённую идее объединения всех строев мира в универсальную тональную систему *Welttonsystem*. В 1930 Авраамов синтезирует первую искусственную рисованную звуковую дорожку, на десятилетия опережая мировую технологию. В 1916 г., задолго до изобретения первого электронного музыкального инструмента, Авраамов описывает метод синтеза звука, построенный на сложении

берёт в качестве образца социальной иерархии. Распад вертикально организованных масс – наряду с движением в сторону их предельной тотализации – и стал признаком XX века. Примером реорганизации симфонической массы служит Персимфанс (Первый симфонический ансамбль), существовавший в Москве с 1922 по 1932 гг. Принципиальной чертой этого ансамбля явилось устранение властного пульта дирижёра. Персимфанс создавался под влиянием революционной идеи *коллективного труда*. Персимфанс, кстати, выступал каждую неделю не только в Большом зале Московской консерватории, но и на заводах и фабриках.

⁴⁶ Здесь нельзя не вспомнить эксперименты 1950-х Джона Кейджа, который всеми средствами пытался «освободить звуки» от своего композиторского «эго», себя как композитора – от принятия решения. Он вводит принцип индетерминированности, при котором решение принимает не композитор, а исполнитель, что отдалённо может напоминать психоаналитическую революцию с переносом ответственности за исход анализа на анализанта. Во всяком случае, за снятием власти дирижёра (Персимфанс) следует снятие властных полномочий композитора.

обертонов, то есть осуществляет современный аддитивный синтез. Авраамов мог синтезировать очень сложные звуковые фактуры – начиная с гула авиационных моторов и заканчивая колокольным звоном. По сути, он занимается тем, что сегодня называют спектральной музыкой. Революционный пафос Авраамова не угасает и в годы Второй мировой войны. В 1943 году он отправляет письмо Сталину с требованием переписать гимн СССР. Музыка должна быть основана на ультрахроматизме, а текст должен быть синтетическим. Петть гимн должен спектральный голос Маяковского.

Самое знаменитое творение Авраамова – «Симфония гудков». Авраамов испытал на себе влияние революционера и поэта Алексея Гастева. Эпиграфом к «Симфонии гудков» стали строки из стихотворения Гастева *Гудки* (1918):

«Когда ревут утренние гудки на рабочих окраинах – это вовсе не зов неволи: это – песня будущего».

Гастеву принадлежит и неожиданное слово «симфония» применительно к революционным празднично-производственным звуковым комплексам. В 1919 поэт призвал к созданию «симфонии рабочих ударов и машинного топота и гула». В то же время само понятие «симфонии» подчёркивает, что разрыв с музыкальной традицией отнюдь не радикален. Авраамов включает в свою симфонию традиционный революционный (как бы парадоксально это словосочетание ни звучало) материал: «Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка».

«Симфонию гудков» считают одним из сочинений, предвосхитивших появление в середине XX века конкретной музыки, индустриальной и шумовой музыки. Это произведение исполнялось дважды: в 1922 – в Баку и в 1923 – в Москве. Авраамов вынес искусство из концертных залов на простор улиц и площадей, преобразовал урбанистическую среду в оркестр.⁴⁷ «Симфония гудков» – звуковое оформление празднования Дня Революции в масштабах города. Мечта Авраамова – чтобы каждый город, имеющий десяток паровых котлов, мог организовать «достойный “аккомпанемент” Октябрьскому торжеству»⁴⁸. Индустриальные шумы превращают городскую среду в единый биомеханический организм. В бакинском аккомпанементе принимали участие фабричные, корабельные, паровозные гудки, сирены, сигналы автомобилей, колокола, пушки и пулемёты. Одну из центральных партий исполняла «магистраль» – локомотивоподобный орган с 50-ю паровозными гудками, установленными на двух трубах, по которым подавался пар. Для игры на нём было необходимо 25 исполнителей.

Сценарий, или, как его называет Авраамов, наказ «Симфонии гудков» включал три части: «Тревога», «Бой», «Апофеоз победы». Вот краткая версия «наказа» первой части: по первому салютному

⁴⁷ К.-Х. Штокгаузен мог о таком концерте только мечтать.

⁴⁸ Авраамов А. Симфония гудков // *Горн*. 1923. Кн. 9.

залпу с рейда (около 12 часов) вступают с тревожными гудками Зых, Белый город, Биби-Эйбат и Баилов. По пятой пушке вступают гудки Товароуправления Азнефти и доков. По десятой – 2-я и 3-я группы заводов Черногогородского района. По 15-й – 1-я группа Чёрного города и сирены флота. По 18-й пушке вступают заводы горрайона и взлетают гидропланы. По 20-й – гудок железнодорожного депо и паровозов на вокзалах. Пулемёты, пехота и паровой оркестр, вступающие в то же время, получают сигналы с дирижёрской вышки непосредственно... В течение пяти последних выстрелов тревога достигает максимума и обрывается с 25-й пушкой.⁴⁹

Итак, вместо инструментов – заводы и локомотивы. Вместо музыкантов – рабочие и солдаты. Вместо объединяющего общества колокола – гудок. Вместо концертного зала – город.

10. Coda

Революционные эксперименты Авраамова отдаются эхом в будущем. Резонанс слышен в музыкальных представлениях Времён Перестройки Сергея Курёхина под названием «Поп-механика». Слышен он отчётливо и в реконструкциях «Симфонии гудков» Леопольдо Амиго и Мигеля Молина (2003) и Сергея Хисматова (2010).

Само понятие «революция» указывает и на радикальные перемены, и на вращение-возвращение. Революция – эхо радикально Другого. Словами Вергилия, *volutant litora* – берега оглашаются эхом. Революция – неповторимый повтор вращения небесных сфер. Это – выход на орбиту открытого будущего, по которой мчится лошадь мышления, впряжённая в экипаж истории. Неповторимое повторение открывает возможность поддержания неразрешимости, разносит резонанс, поддерживающий перенос как время анализа и его нелинейное продвижение. Фрейд отмечает эту нелинейность в ходе субъективации Маленького Ганса, которая в то же время не предполагает и внеисторичности циклического времени. Этот ход – неповторимость повторения, резонанс, в котором повторения – «не простые повторения, а прогрессирующее развитие от скромного намёка до сознательной ясности, свободной от всяких искажений»⁵⁰.

Эта ясность отнюдь не противоположна шуму. Работа дискурс-машины предписывает *одновременность* означивания и искажения. Означивание – всегда уже искажение, будь то смещение или сгущение. Дискурс-машина работает в режиме деформации, повторяемости и рассеивания. И режим этот возможен исключительно на фоне шума вокруг влечений, гвалта социального расщепления субъекта. Работа дискурс-машины осуществляется, как говорит Фрейд, на другой сцене, и внутренний *Krawall* этой сцены децентрирует субъекта. Шум призрачных работников сцены поддерживает дискурсивную неопределимость в той самой пуповине,

⁴⁹ Авраамов, указ. соч.

⁵⁰ Фрейд, *Анализ фобии пятилетнего мальчика*, указ. соч., с. 112.

которая своей неанализируемостью сохраняет возможность множественности толкований снов. Так что стоит буквально принять слова Мортон Фельдмана: «Звуки – наши сны о музыке. Шум – сны музыки о нас»⁵¹.

Библиография

- Авраамов А. (1916) Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки, *Музыкальный современник*, 6.
- Авраамов А. (1923) Симфония гудков, *Горн*, 9.
- Боччони У., Карра К., Руссоло Л., Балла Дж., Северини Дж. (2008) Манифест футуристских живописцев. В кн.: *Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия*. М.: «Красная площадь», 43–45.
- Варез Э. (2010) Новые инструменты и новая музыка. В кн.: Манулкина О. *От Айвза до Адамса: американская музыка XX века*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 161–163.
- Лаэртский Д. (1986) *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. М.: Мысль.
- Лакан Ж. (2010) *Семинары. Книга 10. Тревога*. М.: Гнозис/Логос.
- Лакан Ж. (2004) *Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Книга XI*. М.: Гнозис/Логос.
- Лакан Ж. (2011) Токийская речь. В кн.: *Лакан в Японии*. СПб.: «Алетейя». [Готовится к печати в серии «Лакановские тетради».]
- Руссоло Л. (2008) Искусство шумов. В кн.: *Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия*. М.: «Красная площадь», 81–85.
- Фрейд З. (1989) Анализ фобии пятилетнего мальчика. В кн.: Фрейд З. *Психология бессознательного*. М.: Просвещение.
- Фрейд З. (1990) *Я и оно*. М.: Метгэм.
- Cage J. (1961) The Future of Music: Credo. In: *Silence*. Wesleyan University Press.
- Feldman M. (1958) *Sound – Noise – Varese – Boulez*.
- Freud S. (1986) *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Graf H. (1993) *Mémoires d'un Homme Invisible*. Trad. et prés. F. Dachet, *L'UNE BÉVUE*, 3, Suppl.
- Hegarty P. (2007) *Noise/music: a history*. N.Y., L.: Continuum.
- Lacan J. (1994) *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet*. P.: Seuil.
- Nancy J.-L. (2002) *A l'écoute*. P.: Galilée.
- Schaeffer P. (1966) *Traité des objets musicaux*. P.: Seuil.
- Vivenza J.-M. *An anthology of noise and electronic music/fourth a-chronology 1937–2005*. Booklet.
- Vivenza J.-M. (2001) *Nâgârjuna et la doctrine de la vacuité*. P.: Albin Michel.

⁵¹ Feldman M. *Sound – Noise – Varese – Boulez*. 1958.