

«Мелодия дикого
сердца»: гетеротопия
ek-stasis и акустическая
феноменология
предельного опыта

Татьяна Вайзер

Татьяна Вайзер. Институт славистики, Дрезденский университет (TUD), Германия, tatiana.vaizer@tu-dresden.de.

Ekstasis (греч. — экстаз) — нахождение вовне, смещение, пребывание вне себя, состояние, которое превышает индивидуальное человеческое бытие, открывает человеку выход в то внечеловеческое надличное, где актуализируются другие, архаические, бессознательные, гетерогенные, чувственные, эротические, животные силы. Тем более сложный ресурс художественных техник и более тонкий уровень концептуальной работы требуется современному артхаусу, чтобы эти экстатичные состояния выразить. Работа с понятием *ek-stasis* позволяет проблематизировать границы и структуру субъективности, перестройку и смещение границ между внешним и внутренним и проследить переход с визуального плана на аудиальный в современном кинематографе, который строится на их сложном взаимодействии. Источниками для анализа послужат концептуальные эксперименты современного (2000-х годов) артхауса: экзистенциальная экспериментальная драма «Озеро» Филиппа Гранрийе (2008) и психологическая драма «Эйфория» Ивана Вырыпаева (2006), взятая в ее социальном контексте. Выбранный ракурс будет раскрыт на пересечении христианско-мистической философии экстаза, современного психоанализа и акустической феноменологии. В конце на примере фильма «Энтузиазм. Симфония Донбасса» Дзиги Вертова (1930) будет показано, как аудиовизуальное кино позволяет не противопоставлять сенсорные модальности аудиального и визуального, а осуществлять *перевод, переложение* (*versionem, versio*) между ними.

Ключевые слова: дар; экстаз; открытость; пространство психического; аудиальность; звуковой поток; феноменология звука.

Не получается ли так, что с давних пор мы уже настолько *обхожены* этой находкой [бытием сущего — Т. В.], что совершенно не обращаем на нее внимания, т. е. настолько на нее не смотрим, что во всем своем отношении к сущему, в принципе, *не слышим* бытия — не слышим так, что начинаем придерживаться странно-го и даже невозможного мнения, будто мы держимся именно сущего и можем вполне обходиться без бытия?

Мартин Хайдеггер. Основные понятия метафизики. Мир — конечность — одиночество

ПРЕДСТАВИМ, что музыкальное произведение можно было бы переложить на язык поэзии или философии, кои дают несомненно большую свободу, чем строгое академическое рассуждение. Как бы слышался тогда этот текст? Возьмем, к примеру, Cello Concerto in A minor, Op. 129 Шумана (Концерт для виолончели с оркестром). Это сложнейший по композиционной технике концерт, соединяющий солирующую виолончель с симфоническим оркестром и который вошел в репертуар крупнейших виолончелистов мира. Теперь представим, что по этой композиционно сложной партитуре музыкального произведения построен текст: плавное мелодичное начало переходит в сконцентрированный драматизм, напряжение разряжается спокойным и медленным течением, местами ускоряющимся, порой почти вальсирующим; нисходящее движение основной темы переходит в подъем; запускается одновременно несколько тематических линий, которые обгоняют, или прерывают друг друга, или в скольжении неуловимых переходов вытекают одна из другой, синхронизируются и рассинхронизируются; одни и те же тематические сегменты возвращаются в разных вариациях, как бы цитируя друг друга; солирующая тема может становиться фоновой; каждый сегмент слышится как отдельное интонационное высказывание; сменяющиеся ритмы волнами обгоняют и перекрывают друг друга; части не имеют между собой интервалов и не дают передышки, ритмизируя дыхание, организуя его сбои, прерывистости и континуальности¹. Как бы слышался тогда этот философско-поэ-

1. Шуман экспериментировал с непрерывностями: «Давно уже собирался я учредить концерты для глухонемых; они послужили бы руководством, научили, как вести себя на концертах, и притом на самых лучших...», — сетовал он на отсутствие у зрителей должного уважения к паузам тишины между частями музыкального произведения. — Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2 т. / Сост. Д. Житомирский. Т. 1. М.: Музыка, 1975. С. 217.

тический текст, читаемый глазами, в нашем внутреннем аудиальном пространстве? Как — партитурно — соотносились бы части его композиции? как взаимодействовали бы основные тематические линии? как вырисовывались бы связи между ключевыми семантическими сегментами? какого рода энергию сообщал бы этот текст? Возможности перехода от одной сенсорной модальности к другой — в нашем случае от оптической к аудиальной, — перевода, переложения (*versionem, versio*) одной в другую и будет посвящена статья.

Ek-stasis — начало движения

Жизнь — это кинезис в пространстве.

Серджио Бенвенуто. «Избыточная радость» Эльвио Факинелли

Ek-stasis в переводе с греческого — выход из состояния статики, исхождение из устойчивого состояния (*stasis*), смещение вовне, в сторону внешнего, из неподвижности. Переход, перемещение в область Другого, где я теряет себя, пребывает в сущностной трансформации, обретает себя видоизмененным. Можно выделить как минимум четыре значения этого понятия, отсылающих к различным (древнегреческой, средневековой и современной) толковательным традициям: 1) воодушевление, эйфория, восторг; 2) ненормальность, иступление, помешательство (далее также — эйфория); 3) переходность, лиминальность, открытость-на-другое; 4) растворение в континуальности, возникающее *in-between* (между нами, как наше-соразделенное-общее).

В античной философии (Аристотель, Плутарх, Плотин, Филон Александрийский и другие) экстаз описывался как движение души, выход человека за пределы вещественно-материальной и зримой реальности, соединение с высшим началом, абсолютом, Богом. Так, Плотин в «Энеадах» описывает экстаз как созерцание или узревание душой Бога:

Собственно говоря, слова «созерцание», «зрелище» не выражают вполне характера этого состояния души в общении с Богом, ибо это есть скорее всего экстаз, превращение себя в нечто совершенно простое и чистое, прилив силы, жажда теснейшего

единения, напряжение ума в стремлении к возможно полному слиянию с тем, которого желательно зреть во святая святых единения, а в конце всего — полнейшее успокоение, а кто рассчитывает как-либо иначе узреть Бога, тот едва ли когда достигнет общения с Ним².

Это представление об экстазе было позже развито у неоплатоников, в Старом и Новом Завете, в патристике (Псевдо-Дионисий Ареопагит, Августин), в средневековой христианской мысли и предполагало слияние или соединение с Богом, восхождение души к Богу, со множеством оттенков этого смысла, которые касались соотношения внешнего и внутреннего, мирского и божественного (где, в чем именно, с кем, каким органом человеческого существа — душой, умозрением — и как именно происходит или воспримется экстаз). Так, Павел в Послании Коринфянам писал:

Знаю человека во Христе, который... (в теле ли — не знаю, вне ли тела — не знаю: Бог знает) восхищен был до третьего неба. И знаю о таком человеке (только не знаю — в теле, или вне тела: Бог знает), что он был восхищен в рай и слышал неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать³.

Павел, иными словами, сомневается пребывало ли сознание человека в- или вне тела в момент его причастности к Богу, и — что будет важно для нашего сюжета — в отличие от Бога, узревающего сущности, он не может иметь к этому внутреннему опыту доступа. Экстаз предстает здесь одновременно *внутренним*, то есть скрытым от глаз Павла, и *внешним*, то есть превосходящим рассудочное бытие человека опытом.

Парафраз сомнения Павла появится и в более поздних средневековых описаниях экстаза. Так, Симеон Новый Богослов, цитирующий Павла, описывает свой опыт экстаза:

В теле ли, не знаю, вне ли тела, Ты один знаешь, сделавший это <...> Ибо он [великий свет. — Т. В.] настолько укрепил — о, страшное чудо! — мои ослабевшие от многого труда члены и нервы и придал

2. Плотин. Эннеады: В 2 т. / Сост. С. Еремеев. [Т. 1]. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995. С. 369.

3. 2 Кор. 12:2–4. Вариант перевода: «Было ли это в теле, или вне тела беседовал я с этим светом, знает сам свет».

им силу, что показалось мне и явилось, будто я совершенно совлекся одежды тления. И не только это, но и великую умственную радость и ощущение и сладость, которая превыше вкуса всего видимого, влил он неизреченно в душу мою, а также свободу и забвение всех житейских помыслов даровал мне⁴.

Выйти сознанием за пределы тела («совлечься одежды тления») предполагает и выход за пределы *видимого* в то неизрекаемое апофатическое, доступное только опытному переживанию, к которому можно приближаться посредством видимости и выразимости, но которое ими не ухватывается.

Мы будем отталкиваться от древнегреческой этимологии *ek-stasis* как смещения внутреннего опыта во-вне, перемещения-в-иное, бытия-вне-себя. Не ставя задачу реконструировать всю историю понятия⁵, мы обратимся к одной из наиболее поздних концепций — итальянского психоаналитика Эльвио Факинелли — которая вбирает все предшествующие и одновременно спорит с ними⁶. Из своих прямых предшественников Факинелли наследует идее

4. Симеон Новый Богослов, 16-е Огласительное Слово, 1414, 1415. Цит. по: *Иларион (Алфеев), митрополит. Преподобный Симеон Новый Богослов и православное предание*. М.: Издательство Московской патриархии Русской православной церкви, 2017. С. 342. Там же см. подробную историю понятия «экстаз» в христианской традиции в различных значениях: утрата разума, сумасшествие, безумие, изумление или удивление, трезвое опьянение, бодрственный сон, головокружение, бесстрастная любовь, возвышение и устремление вперед, бытие в Духе, восхищение (восхождение) к Богу, осуществление в человеке образа и подобия Божиих, всецелое единение человека с Богом, молитвенное вдохновение, видение Божественного света и т. д.

5. О понимании экстаза в модерности см., например: *Marsden J. After Nietzsche: Notes Towards a Philosophy of Ecstasy*. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2002; *Krell D.F. Ecstasy, Catastrophe. Heidegger From Being and Time to the Black Notebooks*. Albany, NY: State University of New York Press, 2015; *Нанси Ж.-Л. О со-бытии* // *Философия Мартина Хайдеггера и современность* / Под ред. Н. В. Мотрошиловой. М.: Наука, 1991. С. 91–101; *Он же. Непроизводимое сообщество*. М.: Водолей, 2009; *Он же. Corpus*. М.: Ad Marginem, 1999.

6. Эльвио Факинелли (1928–1989) — переводчик Фрейда, психоаналитик-«диссидент», живущий в Милане, основатель журнала *L'erba voglio*, считается одним из самых значительных итальянских психоаналитиков послевоенного времени. О нем см.: *Benvenuto S. Elvio Fachinelli's "Excessive Joy"* // *European Journal of Psychoanalysis*. 2021. Vol. 8. № 1. URL: <https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/elvio-fachinellis-excessive-joy>. Не имея доступа к самим текстам Факинелли, не переведенным с итальянского языка, мы вынуждены использовать фрагменты его текстов, опубликованные в журнале «Лаканалии», и многочисленные цитаты из него его исследователей.

экстаза у Жоржа Батая. Опираясь на опыт средневековых мистиков, Батай описывает экстаз как внутренний опыт, в котором я выходит за пределы рассудочного знания, совершает движение трансгрессии в потенциально бесконечное внешнее рассудку. В написанном в самом разгаре войны в 1943 году «Внутреннем опыте» он скажет следующее:

Край возможного предполагает смех, экстаз, пугающее приближение смерти; предполагает заблуждение, тошноту, непрестанное брожение возможного и невозможного и, в конечном итоге, состояние мольбы, однако медленно-желанное, раздельно-постепенное. От того, что человек может *знать* с такой целью, нельзя увильнуть без падения, без греха (а поскольку на кону самое главное, то я даже имею в виду наихудший позор, отступничество: кто однажды почувствовал себя званым, тому больше нет ни оправданий, ни извинений, остается только стоять где стоишь). Кто не стремится дойти до края — *слуга* или *недруг* человека... Каждый вид познания ценен в своих пределах, надо только понимать, чего оно стоит у края, что ему добавляет опыт крайности. Прежде всего, на краю возможного обрушивается само здание разума, в этот миг безумной смелости его величие рассеивается; если что и остается, какой-нибудь шаткий краешек стены, чувство смятения от этого не тише, а сильнее. Возмущаться глупо и бесстыдно: так было нужно, ничто не может устоять перед необходимостью двигаться дальше. Иной, если потребуется, заплатит и безумием⁷.

А чуть раньше, с приходом национал-социалистов к власти, Батай в «Проклятой доле» (1933) задумывается над эффектом накопления в нас *избытка энергии*, который невозможно рационализировать, сделать объектом расчета или прагматического целеполагания: «Изучаемое мной движение — движение избыточной энергии, выражающееся в бурлении жизни». Не будучи растраченной, эта энергия неизбежно нас переполняет и требует выхода, в худшем случае оборачиваясь деструкцией: война, убийство, разрушения оказываются следствием нерастраченного избытка, и есть, таким

7. Батай Ж. Внутренний опыт // Он же. Сумма атеологии: философия и мистика. М.: Ладомир, 2016. С. 112. Перевод незначительно изменен.

образом, неверная направленность этой энергии. Чтобы избежать этого неверного направления энергии, ее нужно уметь расходовать в непроизводительной трате (зрелища, празднества, потлачи, спортивные турниры, эротический опыт, трансгрессивное письмо и т. д.).

Будем исходить из простейшего факта: при положении вещей, определяющемся игрой энергии на поверхности земного шара, живой организм в принципе получает больше энергии, чем ему необходимо для поддержания жизни; излишняя энергия (богатство) может быть использована для развития системы (например, роста организма); если система не способна больше развиваться или если избыток не может быть полностью поглощен в процессе роста, нужно обязательно избавиться от него без пользы, растратить его — вольно или невольно, либо со славой, либо, в противном случае, посредством катастрофы. [Незнание истины] подвергает людей и их произведения катастрофическим разрушениям. Ибо если мы не в силах уничтожать избыточную энергию, то она не может быть использована; и тогда, словно дикое, не поддающееся дрессировке животное, она сама уничтожает нас, мы сами расплачиваемся за неизбежный взрыв⁸.

Полувеком позже Факинелли в книге «Экстатический разум» (1989) напишет: «Избыток счастья, сердце экстатического опыта, остается [в современном психоанализе. — Т. В.] без внимания»⁹. Об избытке в интерпретации Факинелли пишет и Кристиана Чимино:

8. *Он же*. Проклятая часть // Он же. Проклятая часть: сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 116, 118. Ср.: Владимир Соловьев о Плотине: «Совершенное единство [здесь — Бог. — Т. В.] не может быть ограничением; абсолютное благо не может быть исключительным или замкнутым в себе. Оно необходимо есть избыток, изобилие или выступление из себя. Если для ограниченного существа человеческого выступление из себя к Богу (экстаз) есть возвышение над своей данной ограниченностью, то для Божества, обладающего бесконечным совершенством, как вечно данным, или пребывающим, выступление из себя может быть, наоборот, только нисхождением» — Соловьев В. Плотин (Статья из Энциклопедического словаря Брокгауза и Евфрона) // Плотин. Эннеады: в 2 т. [Т. 1]. С. 5–6. Курсив мой. — Т. В.

9. *Fachinelli E.* Lacan e la Cosa // *La mente estatica*. Milano: Adelphi, 1989. P. 195, цит. по: Бенвенуто С. «Избыточная радость» Эльвио Факинелли // Лаканалия. 2017. № 23. С. 177.

В этой предельной точке <...> реальное — <...> — запечатлено на мгновение как с его пугающей стороны, в его абсолютной чуждости, инаковости (*unheimlich*), так и с другой, оставленной без внимания, где оно предстает безупречно чистым и радостным, предшествующим любой попытке его приручения. Связь этого движения в ничто с чувством ужаса разной степени интенсивности неизбежна, пишет Факинелли, и поэтому «многие, большинство, отступают, прекращают движение, и мало кто действительно знает о вторжении избыточной радости»¹⁰.

Для Факинелли, как и для Батая, экстаз не предполагает слияния с Единым, в Едином, — как то было у античных философов и некоторых средневековых мистиков, — а возможен только через границу. Граница необходима для осуществления трансгрессии (выходы за пределы). Она одновременно разделяет и соединяет: Другое, внешнее невозможно без полагания границы и соприкосновения с ним на этой границе.

Территория психики, которую Факинелли отважился исследовать на страницах «Экстатического разума», в особенности на последних страницах, представляется тонким хребтом, за которым слышен гул влечения смерти, повторения, ностальгии и желания прежнего единения, восстановления мифического состояния утраченного единства. Здесь, на территории, которая, кажется, еще не до конца исследована, открывается опыт экстаза [sic], нацеленный не на поглощение единством, но на обрыв цепи повторения и встречу с реальным <...> Экстаз — это радикальная открытость другому: говоря на языке психоанализа — бессознательному, говоря на языке Факинелли — «незваному гостю». Выход из себя предполагает нечто иное, нежели попадание в воображаемую ловушку фантазма непосредственной связи, возвращения в изначальное состояние утраченного единства, утешающего любую ностальгию, любое беспокойство. Он предполагает экстатическую откры-

10. Чимино К. Экстаз и беспокойство. В окрестностях Танатоса // Лаканалия. 2017. № 23. С. 181 (цит. из: *Fachinelli E.* Op. cit. P. 29–30).

тость именно за счет дистанции, отделения, через окончательное разъединение¹¹.

Но если у Батая избыток энергии надо потратить, то у Факинелли, как мы увидим, его надо уметь воспринять — как *дар*, как *движение жизни*:

...место, нечто, связанное с пространством (не «позиция» по Кляйн и не «фаза» у Фрейда): в противопоставлении стазису времени, экстаз (*ek-stasis*), среда которого — материнское чрево, из которого мы исходим. Парадоксальный выбор, учитывая, что по-гречески *ekstasis* означает именно «выходить наружу», быть вне себя. Это не неразличимость между матерью и плодом, но вид отношений, в котором чрезвычайности дара соответствует чрезвычайность принятия. Но если быть в материнском чреве — это вершина радости, а родиться значит выпасть из него, верно и то, что в жизни нужно выпасть еще много раз, — в этом и состоит парадокс психоанализа — только выходя наружу из исторического времени, настоящая радость дара-принятия может быть, хоть на секунду, вновь пережита¹².

На примере двух фильмов современного артхауса — «Озеро» Филиппа Гранрийе (2008) и «Эйфория» Ивана Вырыпаева (2006)¹³ — мы покажем, что речь идет о своего рода *гетеротопии* — смещении экзистенциального локуса субъективности во внеличностное, надличностное, вненаходимое — иными словами, в измерение *экстатического*, в котором чисто человеческий опыт раскрывается на то внечеловеческое, что тем не менее является антропологически присущим человеку, если рассматривать его как трансгрессивное, незавершенное, потенциально бесконечное существо. Экстатичные состояния, которые переживаются персонажами, глубокие архаические страсти, окружающие и уводящие во тьму невыразимого, молчания, не ухватываются средствами линейного фигуративного кинонарратива и требуют перехода на другой — *аудиальный* — уровень событийности. Мы попробуем показать, что выраженное на экране пространствен-

11. Чимино К. Указ. соч. С. 180.

12. Бенвенуто С. Указ. соч. С. 178.

13. «Озеро» — Венецианский кинофестиваль 2008, Малый золотой лев; «Эйфория» — Венецианский кинофестиваль 2006, Малый золотой лев.

но (в виде мест, протяженностей, дистанций) коррелирует с акустическим планом фильма, выраженным звуковым потоком, текучей материей звука, течением звука¹⁴.

В «Озере» это феноменологическое пространство шумов: природных, физиологических, телесных. В «Эйфории» это переключение между режимами обыденной речи, шепота (выпадения из речи в беззвучие), природных звуков, какофонии танго, воспроизводящей движение самой деструктивной эйфории. В обоих фильмах — минималистичность действия, минимальная значимость текста, минимизация психологизма, эмоциональное напряжение антропологических состояний вписаны в ландшафты, в природные состояния. Нас будут интересовать возможности, во-первых, прочертить экзистенциальные (предельные, экстатические) состояния человеческой субъективности как аудиальный рисунок фильмического пространства; во-вторых, определить вписанность аудиальной феноменологии в протяженность физического пространства. На примере этих двух фильмов мы проследим две траектории выстраивания сюжета на аудиальном уровне, переложения сюжета в аудиальный план, встроенный в геометрию и протяженность пространства: 1) заполнение жизненного мира звуками и его обеззвучивание, остановка звука, подвешивание в его пустоте замершего внутреннего («Озеро»); 2) выпадение из обыденного языка в беззвучие и приведение через какофонию (греч. *kakós* — дурной и *phōnē* — звук, голос: режущее слух сочетание звуков, неблагозвучие) к катарсису («Эйфория»). Мы

14. Выборка двух фильмов произвольна и обусловлена исключительно возможностью рассмотреть их как иллюстрации к интересующей нас *аудиальной феноменологии экстаза*. Сама традиция аудиальных образов кинематографа довольно богата: от первых звуковых фильмов («Энтузиазм. Симфония Донбасса» Вертова, 1930, «Берлин. Симфония большого города» Вальтера Рутмана, 1927) до европейского артхауса, позднесоветского и постсоветского кино («Июльский дождь» Марлена Хуциева, 1966, «Хрусталеv, машину!» Алексея Германа, 1998). В традиции аудиальных исследований кинематографа см., например, работы одного из первых исследователей звуковой фактуры в кино Мишеля Шиона: *Шион М. Звук. Слушать, слышать, наблюдать*. М.: Новое литературное обозрение, 2021 (Глава 10. «Пара „звук—изображение“ в кино: аудиовидение»); *Chion M. Audio-vision. Sound on Screen*. P.: Nathan, 1990 и другие его работы. Об аудиальном повороте в окуляроцентричной культуре см. также: *Ihde D. Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. N.Y.: State University of New York Press, 2007. Из отечественных исследований см., например: *Левченко Я. Смерть языка в фильмах Алексея Германа* // Новое литературное обозрение 2015. № 1 (131). С. 20–39; и в целом тематический блок «Археология образа на границах речи» в указанном выпуске журнала, составителем которого выступила автор этого текста (URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/131_nlo_1_2015).

покажем, как смещение смыслового фокуса фильма с визуального на аудиальный план погружает зрителя в лиминальную ситуацию между выраженным и невыраженным и дает ему доступ к малодоступному внутреннему экстатическому опыту, являющемуся одновременно внешним человеческому рассудку¹⁵.

Для нашего дальнейшего рассуждения будет важно, что экстаз: а) происходит от переизбытка энергии в нас; б) представляет собой движение внутреннего (опыта) вовне, в потенциально бесконечное внешнее. Необходимо будет прояснить: а) каков характер этого движения или состояния, проживаемого героями фильмов; б) что представляет собой то (физическое и феноменологическое) пространство, в котором это движение или состояние самоовнешнения разворачивается; в) как современное экспериментальное кино перекладывает эти экстатичные движения-состояния на фенологию экранного образа, в аудиальный план фильмического пространства. Иными словами, как связаны в кино феноменология звука и то иноположенное рассудку пространство внешнего, которое мы условно обозначили в названии как *гетеротопия ek-stasis*¹⁶.

Феноменология звука: вхождение в пространство

Как пишет Дон Аиди в своей программной работе «Слух и голос: феноменология звука» (2007), «исследование звука начинается с феноменологии». Феноменология позволя-

15. Среди прямых исследований-предшественников нашего сюжета мы нашли только одну работу, — доклад, где автор на материале отечественного кино исследует способы производства «звукового/метазвукового экстазиса» посредством музыки, какофонии (многократных оркестровых наложений), музыкальных шумов и хора. Она показывает, как режиссерам удается произвести «переживание звукового предела» и привести персонажа и, как следствие, зрителя к переживанию катарсиса. См.: Михеева Ю. Звукозрительный экстазис в экранизациях // Эстетика звука на экране и в книге. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2016 года / Сост. и науч. ред. В.И. Мильдон. М.: ВГИК, 2016. С. 147–154. См. также: Она же. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016.

16. Само понятие *гетеротопия* (греч. ἕτερος — разное, другое, иное; τόπος — место) введено Мишелем Фуко, обозначает «место вне (реального) места» — концепция, которую мы будем развивать ниже, косвенно отталкиваясь от фукианского понимания. Об этом понятии у него см.: Foucault M. Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) // Architecture, Mouvement, Continuité. 1984. № 5. P. 46–49, а также его книгу: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994.

ет нам заново открыть утраченное богатство первичного глубинного опыта, вслушивание в звук «возвращает к самим вещам». Айди вел каталог аудиальных опытов в определенный интервал времени, но при этом исходил из предпосылки, что слушание — это не слушание слышимого, а приближение к неслышимому, к еще не услышанному. «Феноменология звука и слушания <...> — писал он, — начинается с вопрошания о структуре и формах звука [и обращена к] экзистенциальным возможностям слухового опыта, к широкому разнообразию человеческих опытов, в которых звук и слушание играют ключевую роль». В объекты такого феноменологического рассмотрения попадают речь, говорение, музыкальные феномены, шум, звуки окружающей среды, внутренний голос и так вплоть до тишины: «слушание всегда есть вслушивание в ——— »¹⁷. Но если мы сконцентрируемся на слуховом опыте, то, согласно Айди, нам нужно будет переопределить и другие способы восприятия (*senses*), например зрение. Обращение к аудиальному измерению бытия и происходит отчасти потому, что в жизненном опыте слишком много невидимого: «Что остается скрытым от моих глаз, открывается моим ушам»¹⁸. Децентрация визуального, отказ от самоочевидного (*taken-for-granted beliefs about vision and experience*) позволяет не заместить визуальное аудиальным, а обнаружить радикально иное понимание опыта, укорененного в феноменологии аудиального¹⁹.

В логике Айди звук всегда связан с пространством: звук всегда появляется в определенном месте и времени и — даже при необходимости заключить в скобки все предпосланные

17. «For listening is listening to ———» (по аналогии с интенциональностью сознания у Гуссерля). Подробнее о том, как Айди выводит феноменологию слуха из Гуссерля и Хайдеггера см.: *Ihde D. Op. cit. (Ch.: «Under the Signs of Husserl and Heidegger».* P. 17–25). В частности, он показывает, почему сложившаяся модель феноменологии является оптикоцентричной. О феноменологии голоса у Гуссерля см. также: *Деррида Ж. Голос и феномен.* СПб.: Алетейя, 1999.

18. *Ihde D. Op. cit.* P. 71.

19. О возвращении к онтологическим основам через звук в отечественных исследованиях см.: *Рясов А. К онтологии звука: вслушивание как способ бытия-в-мире // Новое литературное обозрение. 2017. № 6 (148). С. 87–93; и в целом тематический блок «Этика, прагматика и феноменология тишины» указанного номера журнала, составителем которого выступила автор этой статьи (URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/), а также другие блоки этого спецвыпуска, посвященного *listening studies* («Голос и литературное воображение», «Шум: звуковой, социальный, эстетический», «Звуковые ландшафты в антропологии науки и искусстве»).*

опыту суждения — не может быть редуцирован к «чистому» внеконтекстуальному звуку:

Не отрицая ни тесной связи между звуком и временем, ни богатства аудиального (опыта) в отношении темпоральности, [можно утверждать, что] истинно феноменологическое описание опыта начинается только с разговора о *пространственности*²⁰.

Он вводит понятие «аудиальная пространственность» (*auditory spatiality, spatiality for hearing*), то есть пространственность, которая открывается через аудиальный опыт и которая есть условие его возможности. Так, он описывает свой первый визит в Собор Парижской Богоматери: пустота и высокие своды равно поразили и подавили его своей монументальностью, но «внезапно хор запел и в безмолвный призрачный слепок давно ушедшей в прошлое цивилизации на мгновение вернулась душа, немое свидетельство прошлого ожило в ритуальном моменте»²¹. Если вслед за Айди мы задаемся вопросом, *что значит слушать феноменологически*, то задаемся и вопросом о том, как звук может помочь нам открыть пространство. Как мы можем «услышать» пространство, в которое входим через звук, доступ к сущности, к переживанию, к освоению которого дает звук?²²

20. *Ihde D. Op. cit. P. 59.*

21. *Ibid. P. 51.* Чуть ниже он опишет, как внезапно услышанное на концерте эхо может дать ощущение *слышимости* пространства («*I hear the interior shape of the auditorium*») — *Ibid. P. 71.*

22. Один из примеров того, как феноменологическая концептуализация звука позволяет иначе мыслить пространство, вхождение в пространство (физическое и феноменологическое), мы находим в статье Педро Ребело «Осязательность и трансгрессия музыкального исполнения», где он рассматривает отношения между исполнителем и музыкальным инструментом и отношения между аудиторией и исполнением в свете эротической концепции Батая: граница, порог, отделяющий одно бытие от другого, одновременно преодолевается и прочерчивается в движении трансгрессии. Это движение есть желание, которое возникает у исполнителя в отношении к инструменту (в тактильном соприкосновении, взаимопроникновении вибраций) и у аудитории в отношении исполнения (желание-к-иному, инаковому, уникальному). Музыкальный перформанс — это одновременно *присутствие*, которое определяется взаимосвязью сенсорных модальностей: зрения, слуха, вкуса, запаха, прикосновения («мультимодальное сенсорное пространство соучастия»), и особый тип *вовлечения*. На примере исполнения Ребело показывает разницу между оптическим обладанием объектом и осязательной сопричастностью, соучастием: вслед за Делёзом и Гваттари он противопоставляет аудиальное осязательное (*auditory haptic*) пространство скольже-

Если вернуться к феноменологии начала XX века, мы увидим, что к вопросу об онтологической сущности пространства Хайдеггер подступает через отказ от пространства физически-технического:

Вопрос, что такое пространство как пространство, на этом пути еще и не поставлен, не говоря уж об ответе. <...> Пространство — не относится ли оно к тем первофеноменам, при встрече с которыми, по словам Гёте, человека охватывает род испуга, чуть ли не ужаса? Ведь за пространством, по-видимому, нет уже больше ничего, к чему его можно было бы еще возводить. От него нельзя отвлечься, перейдя к чему-то другому. Собственное существо пространства должно выявиться из него самого. Допускает ли оно еще и высказать себя? <...> На случай крайней нужды есть спасательный мостик, правда ветхий и шаткий. Попробуем прислушаться к языку. О чем он говорит в слове «пространство»? В этом слове говорит простирание. Оно значит: нечто просторное, свободное от преград.<...> Простор есть высвобождение мест. В просторе и дает о себе знать, и вместе таится событие²³.

Понимая вслед за Хайдеггером пространство как первофеномен протяженности и условие возможности события, нужно задаться вопросом, каким образом оно соотносится со звуком: звук (также первофеномен) помещен в пространство; звук располагается в пространстве; если он длителен, он протяжен в пространстве; он есть озвучивание (тишины) пространства собой (событием звука), обнаружение возможности расположить вещи в (еще пустом) пространстве. Если экспериментальное кино, как мы увидим, открывает нам доступ к простору, пространственной протяженности через звук, то как осуществляется это движение? Как феноменологическая сущность звука позволяет нам раскрыть феномен пространства? Вспомним рассуждение Хайдегге-

ния, которое возникает в момент музыкального исполнения, оптическому (картезианскому) пространству дискретности. См.: *Rebello P. Haptic Sensation and Instrumental Transgression// Contemporary Music Review*. 2006. Vol. 25. № 1/2. P. 27–35.

23. Хайдеггер М. Искусство и пространство// Он же. Бытие и время. М.: Республика, 1993. С. 313, 314.

ра о привычном понимании пустоты как об отсутствии, нехватке, незаполненности полостей:

Но, возможно, как раз пустота, сродни собственному существу места и потому она вовсе не отсутствие, а произведение. Снова язык способен дать нам намек. В глаголе «пустить» звучит впускание, в первоначальном смысле сосредоточенного собирания, царящего в месте. Пустой стакан значит: собранный в своей высвобожденности и способный выпустить в себя содержимое²⁴.

Продолжая его мысль, можно сказать, что звук есть движение, касание, но также и пустота, выражаемая в определенной форме звука. Самые древние инструменты из семейства пустотелых дудочек, где звук производился из выдолбленной в дереве полости (авлос, бансури, брёлка, диджериду, дудка, зурна, флуер, торама, свирель и другие), дают нам представление об этом: звук — это пустота, захваченная в форме, придающей пустоте (то или иное, ибо каждый раз сообразное форме) звучание. Так устроен и человеческий голос.

В работе «Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика» Кристоф Кокс обращается к исследованию материалистической онтологии звука. Он описывает феномен звукового потока как анонимную материалистическую силу, которая предшествует появлению на земле человека и превосходит его субъективный опыт. Его интересует звук как физическая, материальная, энергетическая интенсивность, течение энергий, подобных любым другим природным энергиям и материям. Если метафизический или онтологический подход к звуку Айди позволяет поставить вопрос, *что* есть звук («нужна онтология аудиального», *ontology of the auditory*), то материалистический подход Кокса позволяет поставить вопрос, *как мы можем слышать*, если покидаем зону означивания, репрезентации:

Отталкиваясь от звуковой метафизики Шопенгауэра и Ницше, развивая эту метафизику через понятие интенсивности, разработанное Делёзом и Деландой, я набрасываю такую альтернативную теорию и ввожу понятие звукового потока. Я показываю, как звуковой материализм подрывает онто-

24. Там же. С. 315.

логию объектов и замещает ее онтологией течений, событий и эффектов²⁵.

Кокс концептуализирует саунд-арт как практику, которая позволяет увидеть границы музыки и визуального искусства. Звук, шум и тишина — опыты более онтологического природного порядка, существующие до схватывания их в музыкальных или визуальных формах.

Единственное мое требование к аудиальным исследованиям культуры — признать звуковой поток (и течения материи — энергии — информации в целом) как реальный и первичный, предшествующий всякому социальному кодированию и всегда разрывающий, декодирующий и переполняющий подобные человеческие вмешательства²⁶.

Если история искусств сосредоточена на визуальном, а дискурсивные теории — на текстуальном, то «у них нет шанса встретиться лицом к лицу с мощной, а-означающей (*asignifying*) материальностью, простигающей сквозь огромное количество экспериментальных работ со звуком»²⁷. И если звуковая материальность представляет собой «реальное» по отношению к означающему, то «произведение искусства создает условия для доступа к *реальности опыта*, погружая нас в материальное становление бытия»²⁸.

Попробуем, развивая идеи Кокса, посмотреть на кино как на художественную практику, которая выходит за пределы как чисто визуального, так и музыкального планов и для которой звук, фоновый шум первостепенен. Что представляло бы собой кино через призму материалистической концепции звука, в отказе от зрения как сенсорной парадигмы, определяющей наше восприятие мира, и в переходе к звуковой онтологии? Основные понятия материалистической теории Кокса: «аудиальное течение», «текущая

25. Кокс К. Звуковой поток. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 18, 22.

26. Там же. С. 22. «Безграничное и вечное течение шума», к которому Кокс хочет подступиться, сродни шуму бессознательного у Лейбница (ср.: Делёз о Лейбнице: «непрерывный акустический поток <...> который пронизывает мир и включает само молчание» — Делёз Ж. Лекции о Лейбнице. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 16). Понятие «акустическое бессознательное» разрабатывается также в: Ryder R. The Acoustical Unconscious. From Walter Benjamin to Alexander Kluge. B.; Boston: De Gruyter, 2022.

27. Кокс К. Указ. соч. С. 29.

28. Там же. С. 67. Курсив мой. — Т. В.

материя», «звуковое событие» или «звук как событие» («способность воспринять звук как физическое событие»). Опираясь на них, мы могли бы мыслить аудиальное кино как жизнь звукового потока в пространстве и времени, как раскрытие материального течения звука, как череду звуковых событий. Понятый так, фильм позволял бы зрителю услышать траекторию звука (звук может «возникать, продлеваться во времени, удерживаться, возвращаться, меняться, умирать и рассеиваться»²⁹) и переживать интенсивность фонового шума (его «длительность, давление, напряжение и расслабление, привлечение и отвращение, консистентность и разложение»³⁰). Как мы увидим далее, аудиальные эффекты в обоих фильмах (шум, скрежет, капли мокрого снега, дыхание, шепот) становятся событиями в не меньшей степени, чем визуализированные сюжетные³¹. И если возвращение (восприятия), по мысли Анатолия Рясова, к более ранним (то есть до оформления в структурированные композиции) звукам — это возвращение к более тесной связи с бытием, то можно сказать, что аудиальное кино возвращает нам эту связь. Если бессознательное, как у Факинелли, — это эротический и кинестетический опыт бытия, то вслушивание в шум — это возвращение к изначальному онтологическому движению *ek-stasis*, которое выводит нас из неподвижности.

Погружение зрителя в непривычный, местами дискомфортный, взрывоопасный аудиальный ландшафт «Озера» и «Эйфории» активизирует не только зрительные, но и слуховые органы восприятия. В протяженной длительности этих фильмов (как временной, так и пространственной) в многочисленных акустических модуляциях зрительское восприятие перенастраивается с глаза на слух. Как пишет Нина Савченкова о фильме «Озеро»:

Гранрийе настаивает на принципиальном изменении наших кинематографических привычек. Если

29. Там же. С. 72.

30. Там же. С. 53.

31. Ср. у Фридриха Киттлера: «Фонограф не слышит так, как слышат уши, которые натренированы с ходу отфильтровывать голоса, слова и звуки от шума; он регистрирует акустические события как таковые» — Kittler F. Gramophone. Film. Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 23. «То есть он обнажает перед нами то, что Кейдж называл „единым пространством звуков“» — Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. С. 15. Цит. Китлера и Кейджа по: Кокс К. Указ. соч. С. 132.

мы привыкли связывать опыт кинопросмотра с видением, с видением как репрезентацией, то здесь будут нагружены и все остальные наши органы чувств. Одна из фундаментальных установок — смотреть фильм не глазами... От нас требуется другой тип восприятия³².

Ср.: [Эйфория —] это трагическая симфония: написанная Айдаром Гайнуллиным закадровая музыка звучит, вопреки современной кинотрадиции, неумолчно, она ведет за собою фильм и сообщает ему другое измерение. В ней два лейтмотива: один напоминает гул высоковольтных проводов (этот образ тоже есть в фильме), другой — в такой же мере русский перебор на гармонии, в какой и бандонеон Пьяццолы, отсылающий нас от России в мир и в космос³³.

Если относительно визуального кино Тарковского мы сказали бы, что камера есть *опространствление* взгляда в просторах и временных длительностях, то об аудиальном типе кинематографа мы могли бы сказать, что он предполагает *вслушивание в пространство материального течения звука*, иноположенное как фигуративному образу, так и структурирующей мир рассудочности в целом. Но что представляет собой само это пространство, которое открывается нам через феноменологию звука? Протяженность пространства в нашем случае — это *психическая реальность*, более того, это *экстатическая реальность*:

Сознание — узкая область, очерченный периметр, который стремится стать мерой всего психического, даже для тех, кто сам меряет его, кто ежедневно сталкивается с его границами, сужениями... Как все это записать? Ветер в лицо, гул моря, свет, оцепенение, мысли о принятии, радость, радость с оттенком благодарности — кому?³⁴

Психическое превышает размерность сознания и требует *иного* пространства, иной размерности пространства, пространственности вне физического пространства. В нашем

32. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро» // YouTube. 04.05.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AVoAzuOAZGs>.

33. Кичин В. Венецианский кинофестиваль будет гостеприимен к российским картинам // Российская газета. 23.08.2006. URL: <https://rg.ru/2006/08/23/venecia-kino.html>.

34. Факинелли Э. На пляже // Лаканалия. 2017. № 23. С. 153.

случае размыкание на это другое — феноменологическое — пространство происходит за счет акустики, аудиального измерения. Снова обращаемся к Факинелли:

Гул моря похож на спокойное, глубокое дыхание.
Закрываю глаза. Нет необходимости быть бдитель-
ным. У звуков, не сдерживаемых зрительными обра-
зами, больше пространства: они становятся отдельны-
ми голосами с другими тембром и фактурой. Слы-
шу каждый из них, без ожидания, без страха.
С восхищением (курсив мой. — Т. В.)³⁵.

В цикле лекций «Пространство и время психического» Айтен Юран показывает, как психоанализ дает нам возможность вести разговор об опыте психического в пространственных категориях. Так, говорит она, для Фрейда психическое часто описывается в пространственных метафорах и терминах *топики*, *топического*, но при этом *психическое пространство* не равно физическому. Это психическое пространство протяженно, но несоразмерно или *иноразмерно* ему и иным образом структурировано. Пространственность нужна Фрейду как проекция протяженности психического аппарата: «Психика имеет протяженность, хотя об этом не ведает»³⁶. То же можно сказать и о времени психического в психоанализе:

[Благодаря Фрейду и Лакану] оказалось возможным обнаружить время свое, субъективное, переживаемое в глубинах... Обнаруживаемое время не имеет ничего общего с нивелированным, объективным, астрономическим временем. Это вихревое, вращающееся, нелинейное, субъективное время, время, подобное бергсоновской длительности, которое не приходит из-вне... [Такое] время-длительность нельзя измерить в часах, минутах, секундах... Ведь

35. Там же. С. 155.

36. Фрейд З. Заметки о «чудо-блокноте» // Он же. Психология бессознательного. М.: Фирма «СТД», 2006. С. 387–395. См. также его работы: «Наброски к одной психологии», «По ту сторону принципа удовольствия». Тематическое оформление этой линии топики психического у Фрейда–Лакана см. в: Юран А. Пространство и время психического (цикл лекций) // YouTube. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLTOJer8r2KN8Ct_fOCNweovx5in3rRqEa. Далее ссылки на этот цикл лекций Айтен Юран на YouTube канале «Открытого философского факультета» содержат указания номера лекции. Ту же тематическую линию в формате статьи см.: Юран А. Размышления у зеркала. Пространство и время в психоанализе // Психоанализ. 30.10.2018. URL: <https://psychoanalysis.by/2018/10/31/freud-lakan>.

секунда может предстать вечностью, вечность пере-
житься мгновением³⁷.

Об этой же протяженности времени говорит Факинелли, ко-
гда описывает экстатическое состояние: «Растянутое время.
Не недвижимое, но как бы пульсирующее в покое»³⁸. Об этой
же протяженности времени говорит и Кокс, когда анализи-
рует Кейджа:

...произвольность темпоральной рамки (бесконечно
эластичной и детерминированной случайными
процедурами) и звуковой опыт, который она рас-
крывает, указывают на то, что «4'33» стремится
вовлечь другой опыт времени — времени длитель-
ности, времени, которое... становится свидетелем
движения общего акустического потока мира³⁹.

Современное кино и саунд-арт позволяют, словами Кокса,
раскрыться *длительности* пространства и времени.

В этом — протяженном, феноменологическом — про-
странстве и времени смещается граница между *внешним*
и *внутренним*. Внутреннее психическое пространство, не-
соразмерное физическому, выводит за пределы рассудоч-
ности в безграничность бессознательного⁴⁰. Простран-
ственное понимание звучания в контексте фильма (то есть
заполнение внутреннего фильмического пространства зву-
ком, шумом) открывает нам выход на это внешнее инако-
вое пространство психического. Граница смещается и ме-
жду «внешним» зрителем и «внутренним» фильмическим
пространством: благодаря аудиальному потоку зритель пе-
ремещается во внутреннее фильмическое пространство, как
бы начинает обживать во *внутреннем* психики персона-

37. Юран А. Пространство и время психического. Лекция 4//YouTube.
11.04.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bm9eeEXu-es&t=5049s>.

38. Факинелли Э. Указ. соч. С. 153.

39. Кокс К. Указ. соч. С. 213. «4'33"» — минималистское произведение амери-
канского композитора и музыковеда Джона Кейджа (1952), в котором испол-
нители пребывают в абсолютной тишине на протяжении 4 минут 33 секунд,
давая, таким образом, слушателям услышать естественные звуки окружаю-
щей среды.

40. Подробнее о смещении границ между внешним и внутренним в психо-
анализе см.: Юран А. Пространство и время психического. Лекция 3//YouTube.
23.03.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eVvlfz86DTY&t=10s>; Юран А.
Размышления у зеркала.

жей, которая одновременно открывается на внерассудочное *внешнее*, иноположенное⁴¹.

Интересно, что пространственное понимание психики в психоанализе в начале XX века откликается пространственным поворотом в *sound studies* в конце. В 1970-е годы Макс Нойхаус пишет, что хотел бы развернуть локализацию звука от времени к пространству. «Разместить звук в пространстве» для него значило бы дать раскрыться сущности звука⁴². Инсталляции дают возможность войти в *пространство* звука. Возможность для слушателя «поместить [звук] в свое собственное время» (то есть слушать столько, сколько хочешь, погружаться в звучание в режиме собственной психической длительности) также раскрывает для него и пространственный опыт звука. Это — не физическое, а аудиальное — пространство также связано с представлением о длительности времени как бесцельного, ателеологического потока (Кейдж в музыке, Бергсон в философии).

Целью [произведений Кейджа] является открытость времени длительности и открытость музыкального

41. Насколько подвижна сама эта дихотомия внешнего-внутреннего, видно по французской философии трансгрессии (Батай, Бланшо, Нанси, Фуко). Так, «Внутренний опыт» Батай всецело посвящен экстазу, до середины книги он говорит о «внешнем» как о внешних (видимых, эмпирических) условиях бытия, в отмежевании от которых возможен внутренний опыт, потом вдруг уравнивает внутреннее с внешним другого порядка: «Движения [экстаза] изливаются во внешнее существование: в нем они пропадают, как бы „сообщаются“ с этой внеположностью, которая так и не обретает определенных очертаний и не воспринимается как таковая. Дойду ли я когда-нибудь до конца?» — Батай Ж. Внутренний опыт. С. 183. Наследуя этой традиции, Фуко в эссе «Мысль извне» (*La pensée du dehors*, 1966) опишет движение мысли за пределы рассудочного знания: «эта мысль по отношению к внутреннему характеру нашей философской рефлексии и по отношению к позитивности нашего знания составляет то, что можно было бы назвать „мысль извне“» — Фуко М. Мысль извне // Бланшо М. Голос, пришедший извне. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 129. Ср. о нем: «Во многом именно к концептуальному проवेशиванию зоны *внеположного*, — того, что, будучи на первый взгляд внешним, в отличие от него категорически, принципиально не поддается освоению в качестве внутреннего, и сводятся разборы Фуко. Внеположное в его понимании — то, что неподвластно дихотомии, не подпадает под диалектику внутреннего и внешнего (манихейский раскрой пространства на „интериорное“ и „экстериорное“, рефлектирующий противопоставлению дня и ночи, зримого и незримого, которое так часто проблематизируется у Бланшо); то, что не способно *попасть(ся)* внутрь и тем самым остается *вне* самого разграничения, этому разграничению, однако, с бесконечным упорством свидетельствуя» — Лапицкий В. Голос, пришедший извне // Бланшо М. Голос, пришедший извне. С. 171.

42. Подробнее об этом см.: Кокс К. Указ. соч. Гл. 5: Звук, время и длительность. С. 208–209.

опыта области всемирного звука. Еще одна цель — открыть человеческий опыт чему-то за его пределами: нечеловеческому, безличному течению, которое предшествует ему и превосходит его⁴³.

Как мы увидим, психическая протяженность коррелирует в фильмах с пространственной (степь, горы, лес, гладь озера, течение реки, медленное движение или статичное замирание камеры), но воспринимаемой уже не физически, а скорее феноменологически:

Понимание пространства в современном кинематографе все больше тяготеет к тому, что можно назвать хайдеггеровским словом «простор». Способность или неспособность простираться, распространяться, открытость и закрытость становятся главными характеристиками фильмического пространства⁴⁴.

Если мы так — в лакановско-фрейдистской логике — понимаем психическое, становится понятна и задача режиссеров экспериментального кинематографа освободить, разредить экранное пространство и время от образов и событий, высвободить место для *экстатического психического* в его пространственной и временной протяженности, длительности. Медленное разворачивание событий (минимальность или микромодуляции таковых), длительные сцены, постепенное вхождение в звуковой фон, протяженность физических пространств есть способ вывести зрителя за пределы видимого на экране в иную размерность происходящего, в топологию психического персонажей. Психическое — это длительность — не временная и не пространственная, но раскрывающаяся через длящееся пространство и время фильма⁴⁵. Как мы увидим, опыт субъективного переживания, его психическая интенсивность в фильмах в большей степени раскрывается через фонологию, аудиальное течение (а не заключена в визуальных об-

43. Там же. С. 214.

44. Савченкова Н. Кино как существование // Syg.ma. 14.07.2018. URL: <https://syg.ma/@sygma/nina-savchienkova-kino-kak-sushchiestvovanie?ysclid=lowczowh68>.

45. Ср.: «На самом глубинном и фундаментальном уровне кинематограф, как и другие искусства, но, возможно, в большей, чем они, мере, связан с бессознательными структурами нашей психики». См.: Ямпольский М. Кино без кино // Искусство кино. 1988. № 6. С. 94.

разах или сюжете). Попробуем представить, что вхождение в феноменологическое пространство фильма может быть помыслено как вхождение в онтологически первичный звуковой поток. Как в этом случае выстраивается феноменология звука применительно к кино? Что значит феноменологически вслушаться в звук, помещенный в фильмическое пространство? Иными словами, каким образом разговор о феноменологии звука в экспериментальном кинематографе позволяет выстроить связь между аудиальной феноменологией, топологией психического и структурой субъективности⁴⁶?

Мой предел — в тебе: остановка звука, остановка сердца

Филипп Гранрийе (1954) — французский режиссер-экспериментатор, известный по фильмам «Сумрачный» и «Новая жизнь» как режиссер, работающий над обновлением киноязыка. Сам он о своей кинематографической технике рассказывал так:

Вопрос света [в кино] столь же фундаментальный, что и вопрос звука. Это желание сильного, витального ослепительного источника, источника больших интенсивностей — равно аудиального, как и светового. Желание снимать на пределах, как если бы вещи были доведены до их полного истощения, когда свет истощен, когда звук практически не слышен, как если бы он пересекал плотное глубинное морское пространство, как если бы его слышали через эту плотность <...> мира, материи, воздуха... И чтобы свет равным образом был на пределе возможностей, где он практически перестает освещать пространство. Меня ведет <...> идея источника большой жизненной силы, больших интенсивностей в своем начале, но который мы замечаем только на его крайнем пределе, в остатке — аудиальном или световом <...> Кино становится мощным, когда обращает нас к архаическим, пер-

46. Ср.: «Топология психического и есть структура субъекта» — Юран А. Пространство и время психического. Лекция 2 // YouTube. 12.03.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vniQfgEwnwk&t=6413s>.

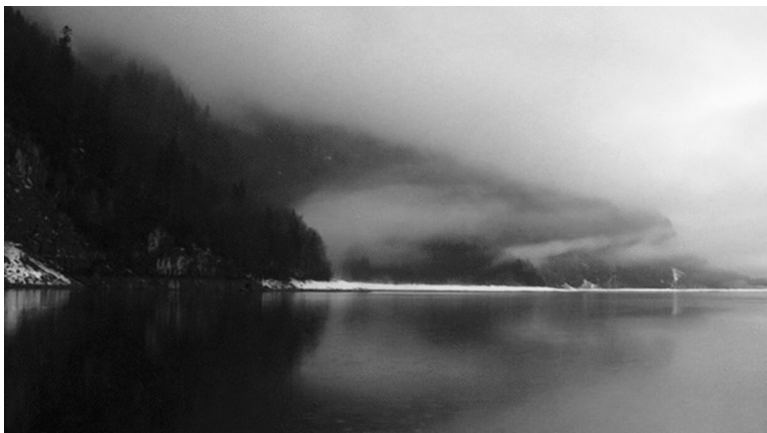
вородным ощущениям. В этой точке начинается мое желание снять фильм⁴⁷.

«Озеро» Гранрийе (2008) — один из экспериментов аудиального кино, в котором зритель погружен в фонологию. В фильме показана жизнь семьи, уединенно живущей на берегу озера как бы вне времени и пространства. Алекси, главный герой, страдает эпилепсией и платонически влюблен в свою сестру Хеге, которая встретив другого мужчину, уезжает с ним. Действие происходит в заснеженных горах, в лесу, на берегу озера. Фильм снимался во Франции, но мог бы сниматься и в горной части Северной Германии, и в Швейцарии, и в Канаде — *no man's land*. Событийный план смещен в фильме в аудиальное измерение: звук как событие, звукоряд как цепь событий. Звуки воды, падающего и тающего снега, звуки леса, удар топора о дерево, падение дерева, небесный голос Хеге, дыхание, смех, скрежет эпилептического припадка⁴⁸. Шумы создают то напряжение, которое схватывает и воспроизводит психоэмоциональное, экзистенциальное состояние героев. В фильме отсутствует музыка и почти отсутствует речь, а аудиальный фон вводит нас в тишину другого рода, в которую мы в конце фильма и погружаемся⁴⁹. Эта тишина маркирует собой то лимитальное состояние (сначала слияния с сестрой, а потом разрыва), в котором оказывается главный герой. Кажется, что в фильме все соприкасается со всем и это вписано в аудиальный фон, который одновременно является основной событийной канвой:

47. Philippe Grandrieux in Experimental Conversations//YouTube. 25.02.2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AsoZay4ApyQ>.

48. В этом смысле Фридрих Китлер и Кристофер Кокс говорят о «звуках как событиях» или об «акустических событиях». См., например, описание Коксом инсталляции Мунго Томсона «Немой фильм о дереве, падающем в лесу» (2005–2006) — Кокс К. Указ. соч. С. 131–132. Ср. у Нины Савченковой: «Зрелище, звук, событие падающего дерева, когда мы всматриваемся [вслед за взглядом Алекси] в верхушки стволов и там все совершенно неподвижно, а потом мы слышим треск веток, и в момент, когда мы слышим этот звук, мы понимаем, что будет происходить. Это величественное зрелище и вместе с тем математическое событие» — Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро».

49. В фильме играют русские актеры и легкий русский акцент французской фонетики не дает автоматически слушать речь — она как будто отчуждается от самого произносимого текста. Минималистические фразы-синтагмы произносятся редко и как бы окружены тишиной (ср. у Кокса о фильме внутри той же инсталляции Мунго Томсона: «фильм пребывает в модусе тишины»; или у Айди: «тишина невидимого оживает в звуке»).



Кадр из к/ф «Озеро»

Гранрийе реализует тактильную версию кинематографа. Ему важно воссоздать мир как систему телесных ощущений, попытаться увидеть, что представляет собой аффективная реальность⁵⁰.

При этом фильмическое пространство заполнено в основном протяженностью физического пространства: лес, озеро, горы. Это «растянутое» физическое пространство корелирует с аудиальным фоном фильма, который дает доступ к топологии психического:

Отношения [близости брата и сестры. — Т. В.] — свойство пространства и свойство среды. Именно потому, что там нет ничего, кроме простора, ничего кроме дистанции. Именно поэтому там становится возможна невероятная [невозможная в городской среде] близость. Все восприятие мира выстраивается через прикосновение. Это парадокс пространства: через прикосновение в мире невероятной протяженности⁵¹.

50. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро». Об одной из анализируемых им инсталляций Кокс говорит как об эксперименте с частотами и текстурами в попытке передать «тактильность звукоформ». См.: Кокс К. Указ. соч. С. 27–28.

51. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро». Ср.: Айтен Юран о топологии психического у Фрейда: «[Речь идет о] пространстве, взятом под углом зрения его отношения к желанию» (Юран А. Пространство и время психического. Лекция 6//YouTube. 22.04.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YmIS9IHVmeE&t=1614s>. Начиная с 04:10).

Хеге поет Алекси песню:

*Mondnacht*⁵²

Es war, als hätt' der Himmel,
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Лунная ночь

Как если бы небесами
Поцелованная земля,
В мерцании цветов
Могла только мечтать о небесах.

Воздух струился через поля
И нежно качал колосья,
Тихо шелестел лес,
Ночь была такой ясной.

Что душа моя напряглась,
Расправив крылья,
И полетела сквозь безмолвные
земли,
Словно летела домой.

Для Алекси этот шумановский пространственный и фоновый пейзаж — стихия существования его души, разомкнутой равно на природный мир и экзистенцию сестры (ср.: «Он с душой сестры, с телом сестры находится в таких же отношениях, что со снегом»⁵³). Хеге — это его *дом*. Это то органичное для него пространство, одновременно внутреннего опыта и внешнего рассудку, куда экстатически смещено его внутреннее, где оно разворачивается в континуальности иноположенного, в «интенсивности нерационализируемого чувства».

«Это я, Юрген, я пришел рубить лес», — говорит пришедший из леса незнакомец Алекси, сидящему у воды. Снова звуки воды, падающего и тающего снега.

Сексуальный акт Хеге с Чужаком, первый для нее, маркирует разрыв между ней и тем континуальным дологическим психическим, которым она была связана с опытом своей семьи. Это также разрыв того континуального пространства психического, в котором пребывал Алекси. «Он не такой, как раньше, твой голос», — говорит он, слушая ее пение Шумана. Что означает, что после встречи с Чужаком («пришел, перевернул, разрушил, изменил и изменил необ-

52. Liederkreis. Zwölf Gesänge von J. v. Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes. Op. 39, 1840. Перевод с нем. мой. — Т. В.

53. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро».

ратимо»⁵⁴) он начинает слышать Хега как отчужденное неоднородное ему *внешнее*, а не как продолжение его *внутреннего* в их общем до сих пор недискретном экстатическом психическом *внешнем*.



Кадр из к/ф «Озеро»

Для Алекси ее уход из семьи — постижение собственного предела, прерывания, дискретности себя самого («Можно представить себе жизнь семьи *до*, но невозможно представить жизнь *после*»⁵⁵). Вероятно, и эпилепсия является следствием невозможности выхода вовне той экстатической психической энергии, которой он был связан с сестрой⁵⁶. Их внутренняя связь останавливается через разрывание, распад пространства между ними⁵⁷. Взгляд, остановленный в удаляющуюся точку лодки, на которой Хега уезжает с Юргеном (это та же лодка, на которой сам Алекси впервые перевез Юргена к их дому), охватывает

54. Там же.

55. И в другом месте: «Это фильм феноменологический, он описывает до-предикативный опыт, то есть „до суждения“ <...> предельное напряжение всех сил и проживание этого напряжения <...> онтология в чистом виде» — Там же.

56. Ср.: «[Имя проблемы Алекси — нежность:] он не столкнулся бы с такой интенсивностью чувства, если бы не слабость (каковую придает ему эпилепсия)» — Там же.

57. Ср.: Айтен Юран со ссылкой на Лакана и Роже Кайуа об образах распада пространства при психостении (понимаемой как «утрата субъектом собственного места»): «Субъект утрачивает место. Пространство буквально разлетается, фрагментируется на части. Этот распад сопровождается утратой места субъекта, утратой представления о границе между внешним и внутренним» — Юран А. Пространство и время психического. Лекция 6 (начиная с 32:00).

дистанцию и окаменевают в ней. Внутреннее движение Алекси (его *ek-stasis* в протяженное психическое внешнее) замирает на пределе себя самого, потому что то, что являлось его продолжением вовне, возможностью бытия вовне, трансценденции, — Хеге — покидает их дом. Камера медленно провожает ее лодку, пока в кадре не останется только бесконечная тишина озера и замершая тишина движения жизни во взгляде Алекси.

Сам Гранрийе в дискуссии говорил, что не может не быть оператором собственных фильмов, потому что он не находится вне происходящего, а включен в него, растворен в нем. Иногда растворение доходит до того, что он не может остановиться снимать то, что просто видит вокруг себя. Так, он рассказывает о своей концепции звука в «Озере»:

Я хотел бы, чтобы фильм можно было смотреть с закрытыми глазами. Чтобы его можно было слушать <...> Звук — начало всех вещей <...> он обладает особой скоростью, он дает моментальный доступ к вещам <...> это скольжение к ощущениям <...> к желанию, в данном случае⁵⁸.

Если отношения, персонажи, предметы еще визуализируются в фигуративных образах, то протяженность психического пространства и времени, *гетеротопия психического*, на которую как на свое иноположенное внешнее размыкается сознание, становится ощутимой зрителем-слушателем через аудиальный план. Мы можем указать на нее через образы физического простора, но не можем уложить размерность психического в физическую размерность. «Происходящее в бессознательном не поддается описанию с помощью <...> пространственно-временной локализации и функции времени»⁵⁹. Для самого зрителя это становится формой экстатического постижения реальности, смещением его статического положения зрителя в иноположенное

58. См.: Discussion avec Philippe Grandrieux autour de son film “Un Lac” (2009), cinéma La Clef (Paris), 2020 // YouTube. 30.10.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=05YQRNinH8A>.

59. Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основных понятия психоанализа (1964). М.: Гнозис/Логос, 2004. С. 56. Подробнее о соотношении психической и физической топик см. в: Юран А. Пространство и время психического. Лекция 4 (начиная с 17:15). Именно поэтому «Озеро» лучше «смотреть» в наушниках: стерео дает полноту вхождения в протяженность и безразмерность феноменологического пространства, которое не равно физическому.

ему психическое персонажа⁶⁰. Так, через вхождение в аудиальную феноменологию фильма мы получаем эффект присутствия в- и доступ к *топологии психического*, в которой происходит разрыв и остановка внутреннего движения потока жизни: «прецедент близости, который не предназначен для жизни»⁶¹.

Остановка, отсутствие движения в пространстве.

Одержимость, обрыв речи, беззвучие

Иван Вырыпаев (р. 1974) — российский и польский режиссер театра и кино, драматург, известный российской публике по фильмам «Кислород» (также спектакль) и «Чистый свет». «Эйфория» Вырыпаева (2006) — один из примеров новой социальной драмы, в которой современное российское общество может узнать симптомы того необратимо агрессивно-иррационального состояния, в направлении которого оно развивается. Эйфория — экстаз, который начинается с-, граничит с- и переходит в насилие, необратимо разрушительное движение. Сюжет фильма складывается из классического любовного треугольника, где она (Вера) встречается его (Павла), а ее муж убивает Павла, простреливая из ружья дно лодки, на которой Павел и Вера плывут по Дону. Большую часть экранного времени занимают просторы: степь, Дон, длительные впадины-разломы земной поверхности, течение реки, небо:

Персонажи помещены в антураж почти библейский: бесконечная степь, бесконечные овраги, паутина дорог, нигде не ведущих, и полная пустота вокруг. Персонажи вписаны в этот пейзаж, они с ним слиты⁶².

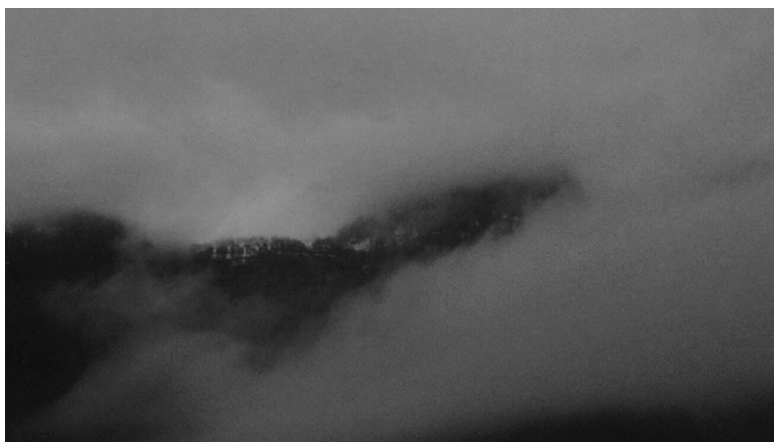
60. Ср. об условности границы между внешним и внутренним у Факинелли: «Одновременно я — взгляд, изучающий не пейзаж, но пейзаж самого себя. Взгляд-море» — Факинелли Э. Указ. соч. С. 153.

61. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро»: «Кинематографическая работа Гранрийе заключается в том, чтобы показать нам истоки эротизма. Исключительная полнота, абсолютный прецедент близости, который для жизни не предназначен. Зритель увидит здесь то, что он никогда не может увидеть в жизни и не может пережить в жизни... но здесь он переживает, со всей возможной убедительностью».

62. Кичин В. Указ. соч.



Кадр из к/ф «Озеро»



Кадр из к/ф «Озеро»

Как и в «Озере», параллельный план восприятия выстраивается в фильме на уровне аудиального фона, который если и коррелирует с событиями сюжета, то размывая их до архетипических пятен-полотен: вода как субстанция жизни, вода, поглощающая в смерти, те же хайдеггеровские просторы. В начале фильма показана сцена-аллегория, когда слепой водитель на всей скорости мчится на мотоцикле по степи, как бы в эйфорической необратимости. Этой же сценой-аллегорией фильм и закончится. С первой сюжетной сцены — когда пьяный отец отрезает ножницами у маленькой девочки палец, укушенный бешеной собакой, — зритель уже оглушен, подавлен, растоптан, лишен языка. Но поскольку он не видит самой сцены, а только слышит ее аудиальный фон, с этого момента он

впадает в другое — аудиальное — измерение фильмического пространства, в котором и останется до конца: «шум ветра, жужжание мошкеры, перекаты грома, ливень — тоже перевозданный, словно разверзлись хляби»⁶³, но еще и всплеск волн, и скрежет лопаты, и горящий дом, и колокольчики коров, и крики птиц.

Длинная сцена близости между Павлом и Верой (лица крупным планом), когда Вера беззвучно шевелит губами, — переводит зрителя в еще одну тональность аудиального плана. Павел пытается вслушаться в ее слова, но это не слова, не смыслы, а переход в иной регистр звучания — обеззвученный, где есть только невыраженность касания: шепот как переходное состояние между еще-языком и уже-телесностью, еще-телесностью и уже-тишиной⁶⁴. Часть производимого персонажем текста как бы выпадает из зафиксированной в сценарии речи и перекрывается жужжанием мухи. Марк Липовецкий и Биргит Боймерс пишут об этой сцене:

В этом монологе практически нет слов и уж точно ни одного законченного предложения — во всяком случае, они не слышны, заглушаемые звуками окружающей любовников вселенной⁶⁵.

63. Там же. И далее: «[Звукорежиссер] оркестровал фильм так, что гул этой прошедшей перед тобой жизни не исчезает с финальным титром».

64. Ср.: Кокс о Кейдже: «Отвергая и привычную концепцию тишины как отсутствия звука, [Кейдж понимал] „шум“ [именно как] то, что я называю „фоновым шумом“, — интенсивный шепот, заполняющий всякую тишину, или, наоборот, тот самый, из которого сделана тишина» — Кокс К. Указ. соч. С. 186. Или (применительно к музыке, которая здесь взаимопереходна с речью) ср.: «Что делает высказывание музыканта индивидуальным? Пауза, то молчание, которое есть между звуками. Мы можем играть Баха, „Хорошо темперированный клавир“, как японские роботы, Ванесса Мэй и другие. Но вопрос души, который в это вкладывается, оказывается не в том, какой играет звук, а какая пауза между, какая тишина возникает между звуками» — Юран А., Людевиц И. Лаборатория исследования звука 3. Звук/Тишина. Математический пробел // YouTube. 04.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7YcMwI-iRGps&t=1169s>. См. также: Они же. Лаборатория исследования звука 2. Резонанс и пустота другого // YouTube. 17.03.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tv6Tdt_qQ7k&t=41s.

65. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформативы насилия. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 360 (Глава 7: Театр Ивана Вырыпаева. «Эйфория», или Мечта о трагедии). О театральной пьесе Вырыпаева в той же главе они писали: «Тема разлома в мире, столь характерная для театра Вырыпаева, здесь приобретает новые очертания: в данном случае перед нами разрыв между словом (или текстом) и звуком (или музыкой)» — Там же. С. 363.

В этой связи интересна мысль Айди о соотношении звучащего слова, тишины и лица, которая отсылает к хайдеггеровскому пониманию мира:

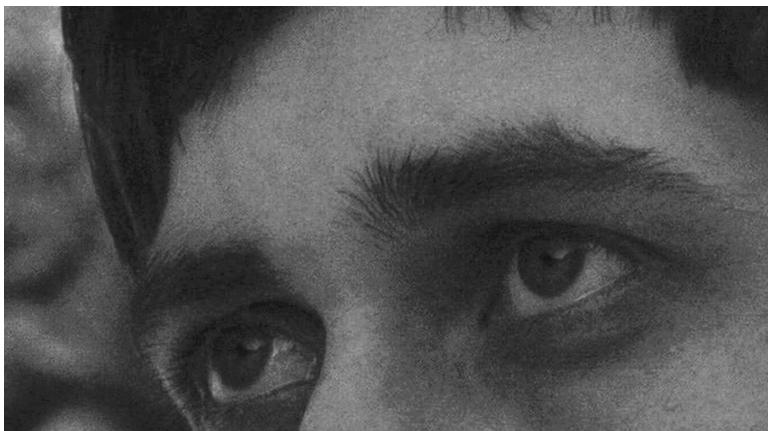
«Тьма», сокрытая в озвученном языке, есть не слабость, а сила слова. Это предельная самоудаляющаяся Открытость горизонту молчания как полноте онтологических возможностей. Отношение голоса ко внутренней речи и полной смысла (*pregnant*) тишине лица предельно открывает путь к открытому горизонту тишины. Здесь конституируется *онтология слуха и голоса* как источник экзистенциальных возможностей, выводящих за пределы контроля над языком <...> Любой разговор, любая встреча содержит внутри себя возможность начала. Это начало может быть прозаическим, которое описывается <...> в терминах понимания. А может быть интимным, открывающим отношение для более долгого разговора. Но это всегда начало посреди чего-то. Когда это начало случается посреди языка-как-слова, всегда остается скрытое указание на формы смыслонаполненной тишины, выражаемой лицом, «внешней» тишины, скрывающей внутреннюю речь, и предельный горизонт тишины как Открытости. В этом смысле человек начинается посреди слова, но слово лежит в окружении тишины⁶⁶.

В конце фильма лодка с окровавленным Павлом и придавленной его мертвым телом Верой с еще приоткрытым ртом (как если бы оставалось только беззвучно дошептывать, досвистывать оставшиеся минуты жизни) медленно погружается под воду. То, что было водой жизни, течением жизни, становится водой остановленной и обеззвученной жизни. Тело, тела возвращаются воде (как в «Возвращении» Звягинцева):

Жизнь со временем отрицает сама себя, каменяя в мире «закрытых ртов», она не может долго терпеть порождаемого ею избытка. Жизнь истощается в тоскливом повторении, потому что не хочет обратиться к тому, что на самом деле ею управляет, — к способности переживать счастье⁶⁷.

66. *Ihde D. Op. cit. P. 181.*

67. *Бенвенуто С. Указ. соч. С. 169–170.*



Кадр из к/ф «Озеро»

В данном случае это самотождественная замкнутость, непроницаемость для жизни — свойство мужа Веры Валерия, которое он проецирует на внешний мир, на поток жизненной энергии двух любящих людей, жизненную силу которого он не в состоянии вынести и которую, поэтому, может только обездвигить:

...жизнь, боясь своего исчезновения из-за того же избытка, из которого происходил ее первоначальный импульс, отчуждается в формах и защитах, но, совершая это, она каменеет, как Ниоба, предвосхищает смерть в своей бесконечной защите. Фактически манифестация истины жизни как ее источника — это лихорадка экстатического момента, заключенного в скобки, эфемерная эйфория⁶⁸.

Но если эйфория, о которой говорит Факинелли, переживается главными героями (еще несколько минут до смерти они падали навзничь в искрящуюся солнечным светом гладь Дона, вызывая фонтанирующие всплески), то нежизнеспособность, невыносимость, неподъемность потока жизненной силы Валерия сопряжена у него с — другого рода — воодушевленно-деструктивной эйфорией, ослепленно-необратимым утверждением собственной воли, аллегорию которой Вырыпаев дает в начале и конце фильма в сцене слепого мотоциклиста:

68. Там же. С. 175.

Эйфория езды, бесцельная и безумная <...> Русь-тройка новой эпохи? Доведенный до логического конца образ потерявшего разум человеческого сообщества? <...> Но нет, это не образ России. Это образ любого общества любой эпохи, которое потеряло себя как общность. И где распались нормальные человеческие связи. Где даже любовь — аномалия и ведет к гибели. Это шекспировский замах. Или, может, бетховенский <...> Эта симфония — как любая музыка⁶⁹.

Ср.: Это состояние [потеря направления и обреченность гонки вслепую. — Т. В.] передано и в визуальной поэтике «Эйфории». Вооруженный 14-метровым краном, оператор создает образ безграничного и иррационального пространства. Степь в фильме, хоть и пересечена множеством дорог, явно не контролируется человеком (машины редки, и их траектории нелогичны). Такое пространство представляет собой идеальную арену для неуправляемых страстей, для свободы, превратившейся в волю⁷⁰.

В обоих фильмах пространство заполнено водой, разливами воды, как если бы пространство психического, в которое феноменологически вводится зритель, было одновременно визуализировано в образах воды и переложено на аудиальный фон шумов, шепотов, скрежетов, обеззвученной речи и других звуков⁷¹. Описывая опыт экстаза, Факинелли часто прибегает к метафорам воды, моря, реки, прибоя: «Центробежный эротизм, приступы головокружения, сотрясение, открытие другим собственного „феминного“»; далее эта

69. Кичин В. Указ. соч.

70. Липовецкий М., Боймерс Б. Указ. соч. С. 359. И далее: «Инстинктивная свобода — если она получает возможность осуществиться — вызывает ощущение гармонии с прекрасным миром вокруг. Отсюда и эйфория — от „кислородного отравления“. Но мироздание, по логике Вырыпаева, катастрофично по своей природе, и его красота обманчива: кислорода, несмотря на бескрайний простор пейзажа, на всех не хватает, и эйфория одного неизменно оборачивается удушьем другого — удушьем, которое можно разрешить только насильем: вилкой в грудь или пулей в спину. Кислород непременно взрывается — и именно в этой неизбежности катастрофы, сопровождающей эйфорию, и скрыт жестокий закон бытия, это и есть вырыпаевский Бог — кровь. Финальная сцена фильма логически завершает тему эйфории, несовместимую с жизнью» — Там же. С. 362.

71. Пространственное понимание звучания в саунд-арте дает возможность Коксу говорить о звуке как наиболее иммерсивном и наименее направленном из сенсорных феноменов, как о «затапливающем поле окружающего звука». См.: Кокс К. Указ. соч. С. 225 (раздел «Инсталляция длительности: постминимализм в визуальном искусстве»).

часть дихотомии в его работах ассоциируется с водянистым, морским, экстатическим»⁷². Вода — это течение времени, поток жизни, из которого мы приходим и в который можем окунаться или с течением которого в некоторые (экстатические, эйфорические) мгновения жизни сливаться. Этому потоку можно поддаться или воспринять его как угрозу: «Человек сопротивляется бессознательному не из-за страдания, которое оно приносит, но потому, что оно соединяет нас с измерением... экстатического». И далее: «Река жизни-времени со все возвращающейся тревогой угрожает возвращением к началу»⁷³.

Через эту метафору воды, потока Факинелли спорит с Фрейдом:

Фрейд и «пространственный» психоанализ — топический и топологический — постоянно взрывают и возводят плотины и барьеры защиты, необходимо же «позволить прийти воде, позволить ей уйти, погрузиться в нее, плыть в ее потоке»⁷⁴.

И в другом месте — о нем:

Бессознательное для Факинелли — одновременно и глубокий эротический опыт, и кинестетический способ бытия, и попытка найти способ бытия-с-другим. С самого начала он хочет *освободить место* для бессознательного и *дать ему время*, бессознательному, которое боятся прежде всего за то, что оно дает *избыточное наслаждение*. Уже тогда бессознательное казалось ему источником *Lebenswelt*, жизненного мира, как говорят феноменологи, который в историческом времени толкает нас *к другим*. Факинелли низко оценивал современное ему прочтение фрейдовской фразы «*Wo es war, soll ich werden*»⁷⁵, он не хочет осушить бессознательное, как голландцы осушают Зюльдерзее (согласно метафоре Фрейда), но, напротив, желает, чтобы море пришло на сушу, чтобы оживить женственными и текучими движениями твердый камень здания суда. Факинелли стремится ослабить защиты, но не затем, чтобы, как в классическом анализе, воздвигнуть новые, более эффек-

72. Бенвенуто С. Указ. соч. С. 168.

73. Там же. С. 167, 169.

74. Там же. С. 170 (цитата из: Факинелли Д. Указ. соч.).

75. Нем. — «Где было Оно, должно стать Я».

тивные и менее дорогостоящие, а затем, чтобы позволить выразить то, что вначале он называл *желанием*⁷⁶.

Визуализированной метафорой неспособности (Валерия) воспринять этот «сложно переживаемый избыток счастья» будет течение реки, несущей мертвое и придавленное под ним обеззвученное тело с еще полуоткрытым ртом, его (тела и потока) обездвиженность, окаменелость.

Остановка, прекращение речи.

«Танго на баяне»: от какофонии к катарсису

Музыкальный рефрен фильма «Эйфория» — танго на баяне Айдара Гайнуллина, стилистику которого зрители в комментариях к youtube-видео образно обозначили как «Шнитке в попсе»⁷⁷. Сюита-попурри, морфологически сложнейшее импровизационное сочетание элементов фольклорного танца, чечетки, чардаша, вальса, разных видов танго, в частности уличного «пьяного» танго, построенное на многочисленных сбоях ритма и переходах тональностей. Если попытаться исполнить это танго в танце, это будут геометрически четкие и одновременно издерганно-нервные, рваные движения, с многократным сбоем ритмического рисунка, как если бы слишком бурный и непредсказуемый шумовой поток не умещался в размеренную партитуру⁷⁸.

76. Там же. С. 167.

77. Национальная кинематографическая премия за музыку к фильму «Эйфория», 2007.

78. Внимательный слушатель расслышит в танго, например, мотивы «Russian Dance» Тома Уэйтса: Tom Waits, “Russian dance” (Том Уэйтс, «Русский танец», 1996) // YouTube. 13.12.2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6iRrySAdr5Y&t=76s>), Чардаша Монти (см., напр.: Дэвид Гаррет. Чардаш Монти // YouTube. 03.09.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=111&v=8HsfIZvIp6E&feature=emb_logo), матросского танца «Яблочко» (Sailor’s Dance // YouTube. 11.12.2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SbenqPg3XKw>). Есть там и жанровые мотивы уличного «пьяного» танго, где партнеры держатся не вертикально сообразно воображаемой оси, как в классическом танго, а конусообразно оперевшись друг на друга и ломая движениями ось, как если бы они готовы были упасть.



Кадр из к/ф «Эйфория»



Кадр из к/ф «Эйфория»

Кокс описывает звуковой поток так:

Звуковой поток имеет два измерения: интенсивное измерение, которое я называю «шумом», и актуальное измерение, в котором артикулируется интенсивный континуум (к примеру, посредством речи и музыки). Я предполагаю, что наиболее богатые работы саунд-арта уникальны среди аудиальных феноменов именно в том, что они раскрывают интенсивное измерение звука и процессы его актуализации⁷⁹.

79. Кокс К. Указ. соч. С. 23.

В главе «Символическое и реальное. Фонография. От музыки к звуку» он показывает, как на протяжении XX века аудио-запись участвовала в процессе демонтажа классической партитуры и как через возвращение к материальности звукового потока заново открывалось музыкальное и онтологическое значение чистого шума бытия. Так, он пишет об изобретении фонографа:

Протяженное материальное течение звука прерывается, захватывается, сегментируется, фильтруется, переводится и выпускается обратно в общий шум в измененной форме. <...> Фонография раскрывает звуковой поток как таковой: первичный шум, из которого выводится музыка; она открывает путь материалистическому пониманию слушания и голоса — такое понимание пререзает символическое, погружая нас в реальное⁸⁰.

И в другом месте:

Партитура — это собрание исписанных страниц, существует отдельно от аудиальных актуализаций, которыми она управляет. Звуковой поток предшествует партитуре — она захватывает его и производится из него же. Будучи виртуальной сущностью, партитура (визуальный, статичный, неслышимый набор значков на бумаге) не похожа на свои актуализации или ситуации исполнения (невидимые, динамичные и слышимые события)⁸¹.

Гайнуллин выстраивает танго на обоих уровнях: аудиальный рисунок мелодии, схваченный в партитуре, и чистый шум-поток поверх или вопреки партитуре. Партитура (конфигурация знаковой системы) захватывает звук не только для того, чтобы организовать его в определенном порядке, но и для того, чтобы, преодолев знаковую систему, выво-

80. Там же. С. 116.

81. Там же. С. 87–88. Предлагая различать композицию и исполнение, композицию и импровизацию, Кокс усматривает в возникновении партитуры смещение внимания от уха к глазу: «[при возникновении партитуры] стало возможным сначала увидеть музыку и только потом — услышать» — Там же. С. 85–86. И далее: «Композитор — это автор визуальной партитуры, но не ее актуализаций, он или она может вообще не узнать свою работу. Получается, что в графической партитуре визуальное и слышимое содержание музыки расходятся и текут параллельно друг другу» — Там же. С. 101.

бодить чистый шум, какофонический стрим шумовых эффектов⁸².

Чтобы лучше понять расхождение между партитурой (визуальным схватыванием и картографированием) и фонологией (аудиальной актуализацией), можно вспомнить манеру исполнения всемирно известного немецкого скрипача Дэвида Гарретта. В интервью и иногда на концертах Гарретт демонстрирует это различие между тем, как можно «безлично» следовать партитуре, воспроизводя знаковую систему, и как можно придать ей собственное звучание. Его скрипка, исполняя даже всем известные произведения, узнается на слух: это особая модальность звучания, одновременно заземленного и истонченного до полной прозрачности высоких частот. Актуализируя партитуру как механическую знаковую запись, он придает звучанию инструмента эффект человеческого голоса. О его скрипке можно сказать, что она поет или плачет:

[Мои учителя] всегда советовали мне слушать как можно больше певцов. Для них было очевидно, что инструмент в этом смысле неестествен, а надо ориентироваться на нечто естественное. Такие великие певцы, как Дитрих Фишер-Дискау, Рихард Таубер⁸³, фантастический тенор, исполняющие песни Шуберта... звучат из источника, откуда происходит естественный голос, каким образом и нужно фразировать [исполнять произведение. — Т. В.] на инструменте. Я боюсь прозвучать религиозным, но то, что Богом заложено в голосе, то нужно и переложить на инструмент. И поэтому инструментом — за что я и люблю скрипку — я могу воспроизвести [интонационный тембр. — Т. В.] от баритона до сопрано⁸⁴.

82. Ср. с описанием музыки у Кокса, как ее слышали Ницше и Шопенгауэр: «Музыка — это слышимый и осязаемый поток, составленный явными различиями в напряжении, плотности, уровне и давлении — непрерывная вариация, невидимая и неуловимая, но физически мощная — этим она и разрывает обыденную онтологию, вечно пытающуюся ее ухватить» — Там же. С. 205.

83. Дитрих Фишер-Дискау (1925–2012) — немецкий лирический баритон и дирижер, известен как исполнитель песен Шуберта; Рихард Таубер (1881–1948) — австрийский оперный певец и артист оперетты.

84. David Garrett. „Live in Concert and in Private“, At Berlin Tempodrom, 2009 // YouTube. 20.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQKP-hbJ1cs&t=2582s> (начиная с 2:09:00). См., например, эффекты звучания (то, что называют стилистикой, манерой или интерпретацией исполнения) в: David Garrett. Scarlatti Sonata [in F-minor K 466] // YouTube. 27.08.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iptXY9g59Dk> или David Garrett. Performance, 2015 — Cho-

Возвращаясь к танго «Эйфории», «в звукозаписи первостепенна вовсе не иерархия качества, — пишет Анатолий Рясов в книге “Едва слышный гул”. — Уникальность *грязного звучания Sex Pistols* и Тома Уэйтса оказывается в этой системе координат столь же очевидной, как и в случае рафинированных записей Дэвида Сильвиана или Гэвина Фрайдея (курсив мой. — Т. В.)»⁸⁵. Рясов вспоминает про одно из значений слова „звук“ можно обнаружить *мусор, каменный лом, сор*»⁸⁶. Кокс, в свою очередь, отталкивается от концепции звука шума французского экономиста и социального теоретика Жака Аттали как текучей и интенсивной мощи, подрывающей устойчивость форм:

Помеха на линии, внедрение в канал, звук сквозь стены, грязь на изображении, дисфония, какофония. Шум — это нонсенс: отсутствие смысла, препятствование смыслу или приумножение смысла до уровня, где теряется всякая ясность. Это зона неструктурированных различий: «разрушение, беспорядок, грязь, загрязнение и агрессия в сторону сообщений, структурирующих код»⁸⁷.

Аудиальный эффект танго Гайнуллина можно описать именно так: это грязный, мутный фонологический поток — не потому что он «засорен» шумами, скрипами и скрежетами, как это происходит, например, у Тома Уэйтса⁸⁸, а потому что сам инструментал (баян, гитара, скрипки) воспроизводит эффект шумов, скрипов и скрежетов. Гайнуллин как бы

pine Nocturne // YouTube. 14.08.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNi9u1g5DYM>. Мысль Кокса хорошо выражена в одном из youtube-комментариев к исполнению Гарреттом Шопена: «Признаюсь, такого Шопена я не знал» — то, каким образом зафиксированный в знаковой системе композитором звуковой поток «восстанавливается» исполнителем в виде фонологического течения поверх или вопреки партитуре — и есть манера исполнения данного исполнителя.

85. Рясов А. Едва слышный гул. Введение в философию звука. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 37. Дэвид Сильвиан (р. 1958) — британский вокалист, автор песен и музыкант, повлиял на развитие рок-, джаз- и электронной музыки 1980-х годов. Гэвин Фрайдей (р. 1959) — ирландский музыкант, композитор, солист.

86. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 10 т. Т. 1. М.: Русский язык, 1978. С. 672.

87. Attali J. Noise: The Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. P. 27.

88. Например, в «Русском танце» (1996) Уэйтс использует скрежет, царапающий звук, топот ног, хлопанье в ладоши, бой молотков.

перекладывает этот грязный мутный пьяный поток бессознательного, опьяневше-прихрамывающий лихорадочный ритм смертоубийственной эйфории на быстротечные ритмы танго.

Бешеное танго, оголтело пьяное танго-нуар Айдара Гайнулина — рефрен и конечная сцена фильма — звуковой поток, который намеренно ломает ритмическую гармоничность, мелодичность привычного нам стиля танго. В фильме оно звучит в более мягкой аранжировке, чем в отдельном исполнении симфонического оркестра, где Гайнуллин дает выход заложенному в этой композиции потенциалу аудиальной деструкции — сухая, резкая, режущая, рокочущая, дискомфортная музыка-шум как инструмент крушения, раскрошения (от «крошить»), разрезания, размельчения звука⁸⁹. Лирическая разухабистость беспредела *à la russe*, шквал, какофония, мощнейший динамик на бешеной лирической скорости, скрежещущий, накатывающий волнами и ломающий все на своем пути — динамит⁹⁰. Шнитке аудиально-концептуализированного артхауса. Так услышанное танго Гайнулина соответствует описанию музыки у Кокса, как ее слышали Шопенгауэр и Ницше:

Музыка (и, в частности, звуковое различие или дисгармония) делает слышимым динамический поток становления <...> Ничего не репрезентируя и не символизируя, этот поток запускает игру звуковых сил и интенсивностей.

И в другом месте:

Музыка — это слышимый и осязаемый поток, составленный явными различиями в напряжении, плотности, уровне и давлении — непрерывная

89. Концерт «Звезды World Music». Айдар Гайнуллин, баян/аккордина/бандонеон; Борислав Струлев, виолончель; Артем Дервояд, гитара; Сергей Шамов, кахон; Камерный оркестр «Российская камерата», дирижер — Андрей Кружков. Moscow International House of Music 2011 («EUPHORIA» — A. Gaynullin, A. Dervoyed, B. Strulev, S. Shamov. Moscow — 2011 // YouTube. 10.12.2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=caQkVGBWoVw>.

90. См. комментарии к оркестровому исполнению: «Слушал и боялся, что Айдар взорвется и всех затопит музыка»; «Меня уносило куда-то ввысь, то камнем падала на землю! То становилось так горячо в груди, то спокойно, то так щемило, что появлялись слезы! Теперь дня не проходит без обязательного прослушивания. А в те моменты, когда я не слушаю, она звучит во мне! Я ночью просыпаюсь и слышу ее!!!»; «Что это? Шнитке в попсе? Как же это круто! Шок, эйфория...» (Там же).

вариация, невидимая и неуловимая, но физически мощная — этим она и разрывает обыденную онтологию⁹¹.

И если мы принимаем за истину, что «в музыке присутствует безумие»⁹², то здесь оно овеществлено в материальности звука: безумие эйфорической необратимости насилия и (vs) безумие страсти, лирическое беззвучное безумие.

Но почему мы говорим о катарсисе? В каком смысле катарсис связан с аудиальной дисгармонией мира? «Эйфория» — как определил ее один из зрителей — «античная трагедия под баян»⁹³, она схематизирует сюжет к античной трагедии. Через ритмы танго посредством мутного фонологического потока происходит очищение через страдание и смерть, вхождение в чистое течение жизни (белые одежды — единственное, что оставалось у героев перед смертью). Страсть как жизненная сила, которая проходит очищающей музыкой-шумом через мутные человеческие страсти: шумовой эффект как вторжение реального в мертвенную окаменелость форм. Фильм, в действительности, намного более связан с реальностью, чем предполагает схематичный рисунок сюжета. Последний только кристаллизирует эту реальность до ясности сознания. Липовецкий и Боймерс пишут, что постсоветская реальность пронизана логикой насилия, беспричинного и размытого в повседневности. Это насилие можно назвать коммуникативным, поскольку оно формируется на горизонтальном, бытовом уровне и является одной из форм бытовой коммуникации, осуществляемой в обыденных иерархиях власти (в криминальных субкультурах, ритуалах армейской «дедовщины», практиках бытовой ксенофобии, институтах семьи и школы и т. п.).

Как и у других авторов новой драмы, сакральное у Вырыпаева неотделимо от насилия <...> Драма-тургия Вырыпаева всегда остро субъективна <...>

91. Кокс К. Указ. соч. С. 51–52, 205.

92. Рясов А. Едва слышный гул. С. 8.

93. Волобуев Р. Античная трагедия под баян // Афиша. 25.09.2005. URL: <http://www.afisha.ru/movie/176944/review/152731>. В том же смысле, в каком можно было бы говорить, например, о чертах античной драмы в советском фильме «Сорок первый» (реж. Григорий Чухрай, 1956, Каннский кинофестиваль 1957): заключительный хор и снятие противостояния (идеологического, белых и красных) в первостихиях (небо, песок, ветер, море), то же возвращение тела стихии (воде) в конце фильма.

и ее субъекты — носители все той же, зыбкой и агрессивной, негативной идентичности. Однако у Вырыпаева, в отличие от других авторов «новой драмы», негативная идентичность выводится из социального контекста и помещается в контекст философский⁹⁴.

Поэтому это катарсис и для зрителя, который, будучи помещенным в сконцентрированную аудиальную интенсивность фильма, приходит к ясности сознания происходящего в действительности.

Присутствие шума имеет смысл, создает значение. Оно делает возможным создание нового порядка на другом уровне организации, нового кода в другой сети <...> Но такой шумовой порядок не рождается без кризиса. Шум производит порядок, только если ему удастся сконцентрировать новый жертвенный кризис в одной точке, в катастрофе. Таким образом старое насилие переступает границы и пересоздает систему различий на другом организационном уровне⁹⁵.

Избыток жизненной силы, который, не будучи растраченным, оборачивается, по Батаю, деструкцией, войной, насилием, здесь драматизирован (к чему и призывал Батай, когда писал свой «Внутренний опыт») в искусстве, литературе, драме. Аудиальная траектория «Эйфории» проходит от музыки, захваченной в партитуре, через фонологию разлада, распада, дисгармонии, очищающий звуковой поток, материальную силу интенсивностей — к тишине⁹⁶. Катарсис и есть тишина как снятие (*Aufhebung*) шума посредством шума.

94. См.: Липовецкий М., Боймерс Б. Указ. соч. С. 327. (См. также главу этой книги: «Насилие как культурная проблема: Коммуникативное насилие»).

95. Attali J. Op. cit. P. 33–34.

96. Ср.: «Музыка-шум, которая становится до того интенсивной и какофонической, что к ней „нечего больше (*nothing more*) добавить“, сама разрешается тишиной» — Ihde D. Op. cit. P. 181. «Nothing more» — это аллюзия к известной книге Младена Долара «A Voice and Nothing More»; русский перевод: Долар М. Голос и ничего больше / Пер. с англ. А. Красовцева. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.

Траектории «Versus»: перевод на язык другого

В редакторском предисловии к первому выпуску журнала «Versus» Илья Калинин писал, что журнал видит своей целью среди прочего *проблематизацию границ* между различными областями знания и что само название журнала указывает на значение противостояния, которое, впрочем, было бы правильнее понимать как «логос, направленный на описание различных ландшафтов, встречающихся ему на пути»⁹⁷. Исходя из этого вполне логичной видится *проблематизация границ* между визуальным и акустическим, когда аудиальный план начинает конкурировать с визуальным и нести на себе такую же или бóльшую смысловую нагрузку. А также когда аудиальная перспектива позволяет картографировать звуковые и пространственные ландшафты фильма.

Последнее из перечисляемых Калининным значений слова *versus* — идущее от средневековой латыни *versionem*, *versio* — *обращение, переложение, перевод*, в логике журнала может представлять как «перевод авторитетных традиций, их предъявление в незнакомой версии»⁹⁸. В более широком смысле мы предполагаем, что *versionem*, *versio* — это *перевод* одной знаковой системы в другую, одного смыслового плана в другой, одного языка в другой. Эта перспектива также позволяет исследователю проложить свою траекторию: в данном случае, *переложение, перевод* визуального плана восприятия фильма на аудиальный. Но что значит перевести нечто в другой регистр восприятия? Зачем вообще нужен перевод на другой язык, на язык *другого* в художественных практиках? И что этот перевод дает нам для понимания кино как — преимущественно — визуального искусства?

Если звук, а, вернее, слух, как мы показали в параграфе «Вхождение в пространство» является способом обретения доступа к пониманию и переживанию того, что не явлено зрению или намеренно от него сокрыто (кино поверх и помимо репрезентации) или более радикально — что вообще не предназначено для о-внешнения, то перевести восприятие фильма в аудиальный план значит открыть заложенное в нем феноменологическое пространство чистого восприя-

97. Калинин И. От редакции. Versus, или Ability to do Many Things Well//Versus. 2021. № 1. С. 7.

98. Там же. С. 8.

тия. Ответом на вопрос: «Что я слышу?» — было бы тогда: «Я слышу мир так, как слышат его герои фильма в своем психическом внутреннем, экстатическом внешнем». Через аудиальность кинематограф возвращает нам опыт этого потока времени, длительности пространства, в котором разворачивается дологическое субъективное восприятие мира. Через пробуждение слуха, настройку слуха на акустическое восприятие происходит отстранение от визуального образа, вернее, испытание границ и выход за пределы визуальности (*ek-stasis* в по-ту-сторону видимого). Учась воспринимать мир так, пишет Кокс, «мы сможем начать относиться к художественному производству как к созданию комплексов сил с разными степенями согласованности и ясности, а не комплексов знаков или представлений»⁹⁹. И далее:

Звук и музыка не вписаны в какой-то аномальный домен вне репрезентации и означивания. Их особенность — только в том, что они способны пробраться ниже репрезентации и означивания, чтобы раскрыть экспериментирование с силами, интенсивностями, ощущениями и аффектами, которые можно найти в любом художественном произведении¹⁰⁰.

Такой перевод художественного произведения в аудиальный план расширяет не только «область слышимого» (как говорит он же о схватывании фонографом «фоновое шума в качестве вечного звукового потока»), но и «границы нашего эстетического внимания»¹⁰¹. Аудиальное кино тогда могло бы мыслиться как *перевод* в другой план восприятия того опыта (одновременно внутреннего и экстатического, сменяющего внутреннее во-вне, в психическую протяженность внешнего), к которому мы иначе не имеем доступа.

Анатолий Рясов в книге «Едва слышный гул» в главе «Так называемая тирания визуального» говорит о неоправданности и непродуктивности противопоставления слухового и зрительного и связанных с этим клише (например, зрительное как внешнее, поверхностное vs аудиальное как глубокое, проникающее и погружающее вглубь). Как мини-

99. Кокс К. Указ. соч. С. 63.

100. Там же. С. 68.

101. Там же. С. 134. Герхард Рихтер (р. 1932) — немецкий художник, работающий на стыке живописи и фотографии, известен как автор монохромных полотен и цветонасыщенных абстракций.

мум спорная оппозиция продиктована, с его точки зрения, скорее, желанием *audial studies* отвоевать себе достойное место в поле гуманитарного знания, укрепить свой эпистемический статус. Однако любая дихотомия с легкостью опровергается опытом. Например, пишет Рясов, если

...звуковое будет представлено стуком молотка во дворе, услышанным из окна квартиры, а визуальное — созерцанием картины Герхарда Рихтера, то многое может перевернуться: удары окажутся однонаправленными и предлагающими дистанцию, а холст — обволакивающим и погружающим в себя¹⁰².

Иными словами, феноменология звука, то есть разговор о нем не как о знаке с точки зрения семиотики, а как о сущности, остается еще делом будущего.

Продолжая рассуждения Рясова, можно вспомнить один из примеров раннего аудиального кино, которое позволяет не противопоставлять, а совмещать визуальный и аудиальный планы, выстраивая кинонарратив на их синхронии и асинхронности. В фильме «Энтузиазм. Симфония Донбасса» (1930) Дзига Вертов снимал массовые работы на заводах и шахтах Донбасса, чтобы показать динамику выполнения первого пятилетнего плана и сопряженный с ним массовый энтузиазм¹⁰³. Это первый звуковой фильм, полностью построенный на сочетании звуков разных регистров и ритмов, синхронных или намеренно рассинхронизированных с визуальными образами, которые тоже, впрочем, завораживают зрителя ритмической сшивкой монтажа и геометрией расчерченного пространства¹⁰⁴.

Корнелия Ичин в статье «Пролетариат врасплох: „Симфония Донбасса“ Дзиги Вертова» вспоминает, что в 1925 году вышла Резолюция ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», согласно которой кино должно было транслировать идеологию пролетариата, быть орудием просвещения и воспитания классового сознания рабочих и крестьян. В этом контексте «„Симфония Дон-

102. Рясов А. Едва слышный гул. С. 73.

103. Греч. *εὐθουσιασμός* в значении вдохновения, экстаза встречается еще в древнегреческой мысли, например у Демокрита.

104. Чарли Чаплин считал «Энтузиазм» одной из самых волнующих звукозрительных симфоний. См.: Ичин К. Пролетариат врасплох: «Симфония Донбасса» Дзиги Вертова // *Russian Literature*. 2010. № 67 (3–4). Р. 414 (прим. 22).

басса“ представляла собой апофеоз индустриального труда, осуществляемого рабочим классом в деле построения социализма»¹⁰⁵. Однако, как считает в своей статье «Дезорганизованный шум: Энтузиазм и ухо коллектива» другой исследователь «Симфонии», американский славист Джон Маккей, как бы ни старался Вертов быть пролетарским режиссером, которому положено было говорить лозунгами, у него получился другой фильм, а именно сонорный, ритмический, — где движение масс структурировано взаимоналожением и контрастом ритмов¹⁰⁶. И если Ичин уверена, что звук тут воспевал пролетариат:

Вертову в «Симфонии Донбасса» удалось реализовать свою мысль о том, что звук в кино живет по тем же законам, что и изображение (игровые и документальные). Записав подлинный звук гудков, фабричных машин, локомотива, крушения церквей, колоколов, песен, человеческого голоса, Вертов, по сути, звучанием изобразил пролетариат в действии. Мощные звуки пролетарской действительности должны были убедить зрителя в силе социализма и его будущем на мировом уровне¹⁰⁷,

...то, с точки зрения Маккея, аудиальный план «Симфонии» наделен субверсивной силой: он возвращает зрителю ту эмансипаторную сенсорную энергию материального производства, которая вытеснялась идеологией пролетарского труда в чисто пропагандистском кино. Звук несет в себе потенциал подрыва тех гегемоний и мифологий воспевания труда, которые вытесняют реальную жизнь рабочих и экзистенциальную энергию их труда:

Вертов хочет одновременно воспевания и реальности, музыки и шума, но что дается труднее всего — он хочет, чтобы эти вещи радикально проникали друг в друга. Преодолению этих разделений способствует понимание кино как «агента конверген-

105. Там же. Р. 406.

106. Видимо, поэтому фильм вызвал критику и даже кампанию против формализма в раннесоветском кино. См.: MacKay J. “Disorganized Noise”: *Enthusiasm and the Ear of the Collective*// Kinokultura. 2005. № 7. URL: <http://www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html>. *Ear* звучит фонетически близко к *Era*, что более часто и типично встречается в названиях: «эра чего-то», но легкий сбой фонетики задает тот эффект смещения акцентов, который описывает Маккей.

107. Ичин К. Указ. соч. Р. 410.

ции» — не в смысле «всевидящего глаза», а в смысле виртуального пространства, где обычные различия между искусством/работой, музыкой/не-музыкой и т. д. могут быть восприняты и потенциально преодолены¹⁰⁸.

Маккей заимствует делезовское понимание монтажа как сверхчеловеческой действующей силы, способной создать условия для того, чтобы сошлись все части универсума. По замыслу самого Вертова, разные составляющие фильма (музыка, шумы, предметы, производящие эти шумы) неотделимы друг от друга и их невозможно рассматривать в отрыве друг от друга. И хотя критики 1930-х обвиняли Вертова в «сенсорной перегруженности», «избыточности» шумов, для Маккея этот сенсорный эксцесс («сенсориум больших интенсивностей, объема и качества звука») является способом со-пряжения разных смысловых областей повседневности донбасских рабочих.

Кино как «агент конвергенции» является в меньшей степени инструментом продвижения через и поглощения «универсума», в большей степени — техникой, посредством которой различные миры могут соприкасаться в одном перцептивном пространстве. В «Энтузиазме» миры труда (индустриальный звук) и культурного производства (музыка и массовое зрелище) соприкасаются [*converge*] в попытке сделать одно умопостижимым... через другое. Формальные техники Вертова — рифмовка и перекрывающее наложение музыкальных и немзыкальных звуков, затемняющие источники звучания, и провокативные разрывающие паттерны звука и образа — являются в действительности механизмами *перевода* [*translation*] между пространствами восприятия... Кино становится пространством, где зрители испытывают сенсорное расширение, одновременно когнитивное и социальное, место встречи с со-гражданами в их переживании повседневной жизни¹⁰⁹.

108. MacKay J. Op. cit.

109. Ibidem. Ср.: «Само отсутствие значения в чистом шуме или бессмысленном повторении сообщения освобождает воображение слушателя посредством расканализации (*unchanneling*) аудиальных ощущений». Attali J. Op. cit. P. 33–34.

Кино как «сенсорное поле конвергенции», «перцептивная конвергенция звука и образа» позволяет Вертову создать эффект «сенсорной коллективности» донбасских шахтеров и рабочих, своего рода «сенсорную агору», где — в соположенности и контрастах индустриальных шумов, передатчиков коммуникации, музыки и человеческого голоса — пересекаются разные опыты коллективности. Помимо упомянутого выше *перевода*, в статье встречается несколько синонимов делезовскому понятию «конвергенция», которые приближают нас к значению *versionem, versio: связь* (linkage):

...в «Энтузиазме» связь [между внутри- и внеэкранным пространством] столь же сонорная, сколь визуальная; посредством звука Вертов эффективно «связывает» разные пространства; *соположенность* (*juxtaposition*): фильм производит эффект гетерогенности, создавая условия для того, чтобы соположенность звука и образа была сконфигурирована и воспринята; *сограничность* (способы, которые использует Вертов, чтобы со-граничить [*con-verge*¹¹⁰] музыку и шум; *медиатизация* (молниеносная нарезка звуковых и аудиальных материалов нейтрализует — посредством медиатизации — преобладание одних над другими)¹¹¹.

Возвращаясь к идее Рясова о не-противопоставлении аудиального и визуального планов и возвращая «Versus» его значение не-противопоставления, но *перевода, переложения, читаем*:

110. Лат. — со-прикасаться на границе. *Con* — с-, вместе; *verge* — граница.

111. Кокс описывает один из аудиовизуальных экспериментов Кристиана Марклея, который проблематизировал *границу* и *перевод* между разными сенсорными модальностями. В инсталляции «Mixed Reviews» (1999–2001) глухой актер проделывает путь *перевода* от текста (фраза из музыкальных обзоров на разных языках) к языку жестов на видео: текст пробуждал аудиальное воображение, а мимика и жестикуляция актера передавали «физическую суть звука, волны и силы». «В основе этих проектов, — пишет Кокс об инсталляциях подобного рода, — нет какой-либо ностальгии по утраченному единству, они — вовсе не комментарии о „неспособностях“ или ограниченных возможностях разных медиа. Это, скорее, свидетельства того, что *различие и перевод* — порождающие силы (курсив мой. — Т.В.)» Кокс К. Указ соч. С. 106. См. также описание Коксом инсталляции «Колокол и стекло» Марклея (2003), где он говорит о соединении и разъединении (*conjunction and disjunction*) визуального и звукового, через взаимоналожение визуальных швов киномонтажа и звуковых швов: «Разрез, линия или такт, [есть] то, что сочленяет и расчленяет (*conjoins and disjoins*) два противопоставленных термина» — Там же. С. 109–110.

Противопоставления визуального и звукового, отнюдь недостаточно для решения этой проблемы [поиска сущности звука. — Т. В.], более того, эта антитеза вовсе не первична. Есть более ранний вопрос, мимо которого проходят почти все, кто пишет о звуке. Но для его формулирования необходимо покинуть территорию гуманитарных исследований, в русле которых *par excellence* развивается сегодня рассматриваемое направление мысли. Дело в том, что звук как сущность, а не как знак, — проблема не гуманитарных наук, а философии. И об этот порог придется спотыкаться до тех пор, пока не будет выстроена онтология звука¹¹².

В «Озере» и «Эйфории» *переложение, перевод* зрительского восприятия фильма в аудиальный план дает доступ к тому, к чему подводят (но не дают доступа) визуальный и вербальный фильмические планы: возникновение континуального психического, разворачивание топологии психического, рождение речи, разворачивание речи, *ek-stasis* во внешнее, разрыв континуальности, прерывание речи как прерывание жизненного потока, умирание слова, остановленный в тишине внутренний мир. Парадоксальным образом, чтобы услышать эту остановку движения и речи как явления феноменологического порядка, нужно наполнить (фильмическое) пространство шумами, звуками, звучанием, музыкой. Как сказал один из комментаторов «Афиши» об «Эйфории»: «...в фильме нет ни секунды тишины: стоит замолкнуть баяну, выводящему мелодию дикого сердца, слышно, как скрипят сферы, проворачиваются шестерни мироздания, стонут ветхие сооружения»¹¹³.

112. Рясов А. Едва слышный гул. С. 79. Интересно, что, описывая историю гегемонии окуляроцентричного кинематографа (см.: Часть III. Оптическое и звуковое. Глава 6. Аудио/визуальное: против синестетики), Кокс в конце книги тоже приходит к выводу о возможности и даже необходимости не-противопоставления аудиального и визуального: современное кино и саунд-арт могут предложить такой способ взаимодействия между звуком и изображением, которые лишь отчетливее проявляли бы различие между этими медиа, «открыв, таким образом, путь к исследованию интенсивности, которые эти различия могут порождать» — Кокс К. Указ. соч. С. 296.

113. Волобуев Р. Указ. соч.

Библиография

- Батай Ж. Внутренний опыт // Он же. Сумма атеологии: философия и мистика. М.: Ладомир, 2016. С. 77–228.
- Батай Ж. Проклятая часть // Он же. Проклятая часть: сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 109–233.
- Бенвенуто С. «Избыточная радость» Эльвио Факинелли // Лаканалия. 2017. № 23. С. 167–178.
- Волобуев Р. Античная трагедия под баян // Афиша. 25.09.2005. URL: <http://www.afisha.ru/movie/176944/review/152731>.
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 10 т. М.: Русский язык, 1978. Т. 1.
- Делёз Ж. Лекции о Лейбнице. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Деррида Ж. Голос и феномен. СПб.: Алетейя, 1999.
- Долар М. Голос и ничего больше / Пер. с англ. А. Красовцева. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.
- Дэвид Гаррет. Чардаш Монти // YouTube. 03.09.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=111&v=8HsfIZvIp6E&feature=emb_logo.
- Иларион (Алфеев), митрополит. Преподобный Симеон Новый Богослов и православное предание. М.: Издательство Московской патриархии Русской православной церкви, 2017.
- Ичин К. Пролетариат врасплох: «Симфония Донбасса» Дзиги Вертова // Russian Literature. 2010. № 67 (3–4). Р. 403–415.
- Калинин И. От редакции. Versus, или Ability to Do Many Things Well // Versus. 2021. № 1. С. 6–9.
- Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012.
- Кичин В. Венецианский кинофестиваль будет гостеприимен к российским картинам // Российская газета. 23.08.2006. URL: <https://rg.ru/2006/08/23/venecia-kino.html>.
- Кокс К. Звуковой поток. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основных понятия психоанализа (1964). М.: Гнозис/Логос, 2004.
- Липицкий В. Голос, пришедший извне // Бланшо М. Голос, пришедший извне. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 154–175.
- Левченко Я. Смерть языка в фильмах Алексея Германа // Новое литературное обозрение. 2015. № 1 (131). С. 20–39.
- Липовецкий М., Боймерс Б. Перформативы насилия. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- Матросский танец «Яблочко», Sailor's Dance // YouTube. 11.12.2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SbenqPg3XKw>.
- Михеева Ю. Звукозрительный экстазис в экранизациях // Эстетика звука на экране и в книге. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2016 года / Сост. и науч. ред. В.И. Мильдон. М.: ВГИК, 2016. С. 147–154.
- Михеева Ю. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016.
- Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999.
- Нанси Ж.-Л. Непроизводимое сообщество. М.: Водолей, 2009.
- Нанси Ж.-Л. О со-бытии // Философия Мартина Хайдеггера и современность / Под ред. Н.В. Мотрошиловой. М.: Наука, 1991. С. 91–101.
- Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро» // YouTube. 04.05.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AVoA3uOAZGs>.
- Плотин. Эннеады: В 2 т. / Сост. С. Еремеев. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995–1996.

- Рясов А. Едва слышный гул. Введение в философию звука. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- Рясов А. К онтологии звука: вслушивание как способ бытия-в-мире // Новое литературное обозрение. 2017. № 6 (148). С. 87–93.
- Савченкова Н. Кино как существование // Syg.ma. 14.07.2018. URL: <https://syg.ma/@sygma/nina-savchienkova-kino-kak-sushchiestvovaniie?ysc-lid=lowczowh68>.
- Соловьев В. Плотин (Статья из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона) // Плотин. Эннеады: В 2 т. / Сост. С. Еремеев. [Т. 1]. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995. С. 5–8.
- Фаकिनелли Э. На пляже // Лаканалия. 2017. № 23. С. 152–155.
- Фрейд З. Заметки о «чудо-блокноте» // Он же. Психология бессознательного. М.: Фирма «СТД», 2006. С. 387–395.
- Фуко М. Мысль извне // Бланшо М. Голос, пришедший извне. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 126–153.
- Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сад, 1994.
- Хайдеггер М. Искусство и пространство // Он же. Бытие и время. М.: Республика, 1993. С. 312–316.
- Чимино К. Экстаз и беспокойство. В окрестностях Танатоса // Лаканалия. 2017. № 23. С. 179–182.
- Шион М. Звук. Слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2 т. / Сост. Д. Житомирский. Т. 1. М.: Музыка, 1975.
- Юран А. Пространство и время психического (цикл лекций) // YouTube. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLTOJer8r2KN8Ct_fOCNweovxSIn3rRqEa.
- Юран А. Пространство и время психического. Лекция 2 // YouTube. 12.03.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vniQfgEwnwk&t=6413s>.
- Юран А. Пространство и время психического. Лекция 3 // YouTube. 23.03.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eVvIfz86DTY&t=10s>.
- Юран А. Пространство и время психического. Лекция 4 // YouTube. 11.04.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bm9eeEXu-es&t=5049s>.
- Юран А. Пространство и время психического. Лекция 6 // YouTube. 22.04.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YmIS9IHvME&t=1614s>.
- Юран А. Размышления у зеркала. Пространство и время в психоанализе // Психоанализ. 30.10.2018. URL: <https://psychoanalysis.by/2018/10/31/freud-lakan>.
- Юран А., Людевиц И. Лаборатория исследования звука 2. Резонанс и пустота другого // YouTube. 17.03.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tv6Tdt_qQ7k&t=41s.
- Юран А., Людевиц И. Лаборатория исследования звука 3. Звук/Тишина. Математический пробел // YouTube. 04.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7YcMwliRGps&t=1169s>.
- Ямпольский М. Кино без кино // Искусство кино. 1988. № 6. С. 88–94.
- Attali J. Noise: The Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Benvenuto S. Elvio Fachinelli's "Excessive Joy" // European Journal of Psychoanalysis. 2021. Vol. 8. № 1. URL: <https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/elvio-fachinellis-excessive-joy>.
- Chion M. Audio-vision. Sound on Screen. P.: Nathan, 1990.
- “EUPHORIA” — A. Gaynullin, A. Dervoyed, B. Strulev, S. Shamov. Moscow — 2011 // YouTube. 10.12.2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=caQkVGBWovW>.
- David Garrett. Live in Concert and in Private, At Berlin Tempodrom, 2009 // YouTube. 20.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQKP-hbJ1cs&t=2582s>.
- David Garrett. Performance, 2015 — Chopine Nocturne // YouTube. 14.08.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNi9u1g5DYM>.

- David Garrett. Scarlatti Sonata [in F-minor K 466]//YouTube. 27.08.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iptXY9g59Dk>.
- Discussion avec Philippe Grandrieux autour de son film “Un Lac” (2009), cinéma La Clef (Paris), 2020//YouTube. 30.10.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=05YQRNinH8A>.
- Fachinelli E. Lacan e la Cosa//La mente estatica. Milano: Adelphi, 1989. P. 181–195.
- Foucault M. Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) // Architecture, Mouvement, Continuité. 1984. № 5. P. 46–49.
- Ihde D. Listening and Voice. Phenomenologies of Sound. N.Y.: State University of New York Press, 2007.
- Kittler F. Gramophone. Film. Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Krell D.F. Ecstasy, Catastrophe. Heidegger From Being and Time to the Black Notebooks. Albany, NY: State University of New York Press, 2015.
- MacKay J. “Disorganized Noise”: Enthusiasm and the Ear of the Collective//Kinokultura. 2005. № 7. URL: <http://www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html>.
- Marsden J. After Nietzsche: Notes Towards a Philosophy of Ecstasy. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2002.
- Philippe Grandrieux in Experimental Conversations//YouTube. 25.02.2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AsoZay4ApyQ>.
- Rebelo P. Haptic Sensation and Instrumental Transgression//Contemporary Music Review. 2006. Vol. 25. № 1/2. P. 27–35.
- Ryder R. The Acoustical Unconscious. From Walter Benjamin to Alexander Kluge. B.; Boston: De Gruyter, 2022.
- Tom Waits, “Russian dance” (Том Уэйтс, «Русский танец», 1996)//YouTube. 13.12.2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6iRrySAdr5Y&t=76s>.

“Melody of the Wild Heart”: Heterotopia of *ek-stasis* and Acoustic Phenomenology of Limit Experiences

Tatiana Weiser. Institute of Slavic Studies, University of Dresden (TUD), Germany, tatiana.vaizer@tu-dresden.de.

Ekstasis (the Ancient Greek word for ecstasy) is the state of being outside (oneself or something), displacement, a state that exceeds individual human existence. It opens a path for a person into the extrahuman transpersonal realm, where other archaic, unconscious, heterogeneous, sensual, erotic, animal forces are actualized. Modern art-house cinema demands even more complex artistic techniques and a subtler level of conceptual work to express these ecstatic states. The concept of *ek-stasis* enables us to explore the limits and structures of subjectivity, the restructuring and shifting of boundaries between the external and internal, and ultimately, to trace the transition from the visual to the auditory plane in modern cinema, based on their complex interaction. The conceptual experiments of the modern (2000s) art-house – the existential experimental drama “The Lake” by Philippe Grandrieux (2008) and the psychological drama “Euphoria” by Ivan Vyrupaev (2006) – are considered within their social context and analyzed at the intersection of the Christian-mystical philosophy of ecstasy, modern psychoanalysis and audial phenomenology. Lastly, using Dziga Vertov’s “Enthusiasm. Symphony of Donbass” (1930) as an example, we demonstrate how audiovisual cinema does not oppose the sensory modalities of auditory and visual but arranges and (*versionem, versio*) between them.

Keywords: *gift; ecstasy; openness; space of the psychic; audiality; sound flow; phenomenology of sound.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-175-232

References

- Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- Bataille G. Proklyataya chast' [La Part maudite]. *Proklyataya chast': sakral'naya sotsiologiya* [La Part maudite: Sacral Sociology], Moscow, Ladomir, 2006, pp. 109–233.
- Bataille G. Vnutrennii opyt [L'expérience intérieure]. *Summa ateologii: filosofiya i mistika* [Summa atheologica], Moscow, Ladomir, 2016, pp. 77–228.
- Benvenuto S. "Izbytochnaya radost'" Ehl'vio Fakinelli [Elvio Fachinelli's "Excessive Joy"]. *Lakanaliya* [Lacanalia], 2017, no. 23, pp. 167–178.
- Benvenuto S. Elvio Fachinelli's "Excessive Joy". *European Journal of Psychoanalysis*, 2021, vol. 8, no. 1. URL: <https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/elvio-fachinellis-excessive-joy>.
- Cage J. *Tishina. Lektsii i stat'i* [Silence: Lectures and Writings], Vologda, Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, 2012.
- Chion M. *Audio-vision. Sound on Screen*, Paris, Nathan, 1990.
- Chion M. *Zvuk. Slushat', slyshat', nablyudat'* [Le son; Ouïr, écouter, observer], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Cimino K. Ekhstaz i bespokoistvo. V okrestnostyakh Tanatosa [Estasi e perturbante. Nei dintorni di Thanatos]. *Lakanaliya* [Lacanalia], 2017, no. 23, pp. 179–182.
- Cox C. *Zvukovoi potok* [Sonic Flux], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022.
- Dal' V. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: V 10 t.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: In 10 vols], vol. 1, Moscow, Russkii yazyk, 1978.
- David Garrett. Chardash Monti [David Garrett. Monti's Csárdás]. *YouTube*, September 3, 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=111&v=8HsfIZvIp6E&feature=emb_logo.
- David Garrett. Live in Concert and In Private, At Berlin Tempodrom, 2009. *YouTube*, April 20, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQKP-hbJics&t=2582s>.
- David Garrett. Performance, 2015 – Chopine Nocturne. *YouTube*, August 14, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNi9u1gsDYM>.
- David Garrett. Scarlatti Sonata [in F-minor K 466]. *YouTube*, August 27, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iptXY9g59Dk>.
- Deleuze G. *Lektsii o Leibnitse* [Leibniz], Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
- Derrida J. *Golos i fenomen* [La voix et le phénomène], Saint Petersburg, Aleteiya, 1999.
- Discussion avec Philippe Grandrieux autour de son film "Un Lac" (2009), cinéma La Clef (Paris), 2020. *YouTube*, October 30, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=05YQRNinH8A>.
- Dolar M. *Golos i nichego bol'she* [A Voice and Nothing More] (tr. A. Krasovtsev), Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2018.
- "EUPHORIA" – A. Gaynullin, A. Dervoyed, B. Strulev, S. Shamov. Moscow – 2011. *YouTube*, December 10, 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=caQkVGBWoVw>.
- Fachinelli E. Lacan e la Cosa. *La mente estatica*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 181–195.
- Fachinelli E. Na plyazhe [Sulla spiaggia]. *Lakanaliya* [Lacanalia], 2017, no. 23, pp. 152–155.
- Foucault M. Mysl' izвне [La pensée du dehors]. Blanchot M., *Golos, prishedshii izвне* [Une voix venue d'ailleurs], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2023, pp. 126–153.
- Foucault M. Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, no. 5, pp. 46–49.
- Foucault M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines], Saint Petersburg, A-cad, 1994.

- Freud S. Zametki o «chudo-bloknote» [Notiz uber den «Wunderblock»]. *Psikhologiya bessoznatel'nogo* [Psychologie des Unbewußten], Moscow, Firma «STD», 2006, pp. 387–395.
- Heidegger M. *Iskusstvo i prostranstvo* [Die Kunst und der Raum]. *Bytie i vremya* [Sein und Zeit], Moscow, Respublika, 1993, pp. 312–316.
- Hilarion (Alfeyev), metropolitan. *Prepodobnyi Simeon Novyi Bogoslov i pravoslavnoe predanie*. [Venerable Simeon the New Theologian and Orthodox Tradition], Moscow, Izdatel'stvo Moskovskoi patriarkhii Russkoi pravoslavnoi tserkvi, 2017.
- Ichin K. Proletariat vrasplokh: “Simfoniya Donbassa” Dzigi Vertova [The Proletariat Unawares: Dziga Vertov’s “Symphony of Donbass”]. *Russian Literature*, 2010, no. 67 (3–4), pp. 403–415.
- Ihde D. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, New York, State University of New York Press, 2007.
- Kalinin I. Ot redaktsii. Versus, ili Ability to Do Many Things Well [Editorial Note. Versus, or Ability to Do Many Things Well]. *Versus*, 2021, no. 1, pp. 6–9.
- Kichin V. Venetsianskii kinofestival' budet gostepriimen k rossiiskim kartinam [Venice Film Festival will be Hospitable to Russian films]. *Rossiiskaya gazeta* [Russian Gazette], August 23, 2006. URL: <https://rg.ru/2006/08/23/venecia-ki-no.html>.
- Kittler F. *Gramophone. Film. Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Krell D.F. *Ecstasy, Catastrophe. Heidegger From Being and Time to the Black Notebooks*, Albany, NY, State University of New York Press, 2015.
- Lacan J. *Seminary. Kniga 11. Chetyre osnovnykh ponyatiya psikhoanaliza (1964)* [Le Séminaire. Les Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse. Livre 11], Moscow, Gnozis/Logos, 2004.
- Lapitskii V. Golos, prishedshii izvne [Une voix venue d'ailleurs]. Blanchot M., *Golos, prishedshii izvne* [Une voix venue d'ailleurs], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2023, pp. 154–175.
- Levchenko Ya. Smert' yazyka v fil'makh Alekseya Germana [The Death of Language in Alexei German's Films]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 2015, no. 1 (131), pp. 20–39.
- Lipovetskii M., Boimers B. *Performativny nasiliya* [Performatives of Violence], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- MacKay J. “Disorganized Noise”: Enthusiasm and the Ear of the Collective. *Kinokultura*, 2005, no. 7. URL: <http://www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html>.
- Marsden J. *After Nietzsche: Notes Towards a Philosophy of Ecstasy*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.
- Matrosskii tanets “Yablochko”, Sailor’s Dance [Sailor’s dance “Yablochko”]. *YouTube*, December 11, 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SbenqPg3XKw>.
- Mikheeva Yu. *Ehstetika zvuka v sovetskom i postsovetskom kinematografe* [The Aesthetics of Sound in Soviet and Post-Soviet Cinematography], Moscow, All-Russian State University of Cinematography, 2016.
- Mikheeva Yu. *Zvukozritel'nyi ehkstazis v ehkranizatsiyakh* [Sound-visual Ecstasy in Screen Adaptations]. *Ehstetika zvuka na ehkrane i v knige. Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 12–14 aprelya 2016 goda* [Aesthetics of Sound on the Screen and in the Book. Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference 12–14 April 2016] (comp. and ed. V.I. Mil'don), Moscow, All-Russian State University of Cinematography, 2016, pp. 147–154.
- Nancy J.-L. *Corpus*, Moscow, Ad Marginem, 1999.
- Nancy J.-L. *Neproizvodimoe soobshchestvo* [La Communauté Desœuvree], Moscow, Vodolei, 2009.

- Nancy J.-L. O so-bytii [Sur la co-existence]. *Filosofiya Martina Khaideggera i sovremennost'* [Martin Heidegger's Philosophy and Modernity] (ed. N.V. Motroshilova), Moscow, Nauka, 1991, pp. 91–101.
- Nina Savchenkova o fil'me Filippa Granriie "Ozero" [Nina Savchenkova on Philippe Grandrieux's film "The Lake"]. *YouTube*, May 4, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AVoA3uOAZGs>.
- Philippe Grandrieux in Experimental Conversations. *YouTube*, February 25, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AsoZay4ApyQ>.
- Plotinus. *Ehnneady: V 2 t.* [The Enneads: In 2 vols] (comp. S. Eremeev), Kyiv, UTSIMM-PRESS, 1995–1996.
- Rebello P. Haptic Sensation and Instrumental Transgression. *Contemporary Music Review*, 2006, vol. 25, no. № 1/2, pp. 27–35.
- Ryasov A. *Edva slyshnyi gul. Vvedenie v filosofiyu zvuka* [A Barely Audible Hum. An Introduction to the Philosophy of Sound], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Ryasov A. K ontologii zvuka: vslushivanie kak sposob bytiya-v-mire [Towards an Ontology of Sound: Listening as a Mode of Being-in-the-world]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2017, no. 6 (148), pp. 87–93.
- Ryder R. *The Acoustical Unconscious. From Walter Benjamin to Alexander Kluge*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2022.
- Savchenkova N. Kino kak sushchestvovanie [Cinema as an Existence]. *Syg.ma*, July 14, 2018. URL: <https://syg.ma/@sygma/nina-savchienkova-kino-kak-sushchestvovanie?ysclid=lowczowh68>.
- Schumann R. *O muzyke i muzykantakh: Sbranie statei: V 2 t.* [Gesammelte Schriften über Musik und Musiker] (compiled D. Zhitomirskii), vol. 1, Moscow, Muzyka, 1975.
- Solov'ev V. Plotin (Stat'ya iz Ehntsiklopedicheskogo slovarya Brokgauza i Efrona) [Plotinus (Article from the Encyclopaedic Dictionary of Brockhaus and Ephron)]. Plotinus. *Ehnneady: V 2 t.* [The Enneads: In 2 vols] (comp. S. Eremeev), vol. 1, Kyiv, UTSIMM-PRESS, 1995, pp. 5–8.
- Tom Waits, "Russian dance" (Tom Uehits, "Russkii tanets", 1996). *YouTube*, December 13, 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6iRrySAdr5Y&t=76s>.
- Volobuev R. Antichnaya tragediya pod bayan [Ancient Tragedy to a Bayan]. *Afisha* [The Poster], September 25, 2005. URL: <http://www.afisha.ru/movie/176944/review/152731>.
- Yampol'skii M. Kino bez kino [Cinema Without Cinema]. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1988, no. 6, pp. 88–94.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo (tsikl lektsii) [Space and Time of the Mental (Lecture Series)]. *YouTube*. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLTOJer8r2KN8Ct_fOCNweovxS1n3rRqEa.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo. Lektsiya 2 [Space and Time of the Mental. Lecture 2]. *YouTube*, March 12, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vniQfgEwnwk&t=6413s>.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo. Lektsiya 3 [Space and Time of the Mental. Lecture 3]. *YouTube*, March 23, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eVvIfz86DTY&t=10s>.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo. Lektsiya 4 [Space and Time of the Mental. Lecture 4]. *YouTube*, April 11, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bm9eeEXu-es&t=5049s>.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo. Lektsiya 6 [Space and Time of the Mental. Lecture 6]. *YouTube*, April 22, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YmIS9IHvME&t=1614s>.
- Yuran A. Razmyshleniya u zerkala. Prostranstvo i vremya v psikhoanalize [Reflections at the Mirror. Space and Time in Psychoanalysis]. *Psikhoanaliz* [Psychoanalysis], October 30, 2018. URL: <https://psychoanalysis.by/2018/10/31/freud-lakan>.

- Yuran A., Lyudevig I. Laboratoriya issledovaniya zvuka 2. Rezonans i pustota drugogo [Sound Research Lab 2. Resonance and Emptiness of the Other]. *YouTube*, March 17, 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tv6Tdt_qQ7k&t=41s.
- Yuran A., Lyudevig I. Laboratoriya issledovaniya zvuka 3. Zvuk/Tishina. Matematicheskii probel [Sound Research Lab 3. Sound/Silence. Math Gap]. *YouTube*, April 4, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7YcM-wliRGps&t=1169s>.