

# СТРОДА



# II

2018

Конец истории?

Это большая беда

Человек лишен чувства

И я заслуживаю новый логотип в августе

И если я не в разрыве и не в своем автономен и не несус в свою память

только мало, и также сгорят

спинисту, а не остерегутся

смотреться

человек верит в свою любовь, чтобы попытаться, что

теперь эмульзии

БАД

Человек видит представи себя

великой мета

Ложите исторов

Истории этого нашего времени

Человек с диктофоном

Истории этого нашего времени

Что же это за мир, если счастли

шай хранил вам о том,

Что вы только смыслись собой?

Мартин мира

Мартин мира

Устроителя замер и почел в боевые

паратрениум - произошло расширят

Веческий стал расширят

Веческий стал расширят





ФИЛОСОФСКИЙ ЖУРНАЛ  
НИЖНИЙ НОВГОРОД  
МАЙ, 2018

#1



## РЕДАКТОРЫ

Анастасия Каваева, главный редактор

Артем Клюев, редактор текстов

Елена Суханова, редактор текстов, корректор переводов, иллюстратор

### Дизайн-макет, верстка

Анастасия Каваева

### Обложки журнала и разделов

Дарья Каваева

### Спасибо всем, кто помог подготовить номер:

Leena Lajunen, А.В. Бабаева, Александр Валиев, Алексей Гурьев, Алишер Саймиддинов, Анастасия Касимова, Глеб Бакунов, Дарья Абаджиди, Дмитрий Путин, Е.В. Закаблуковский, Елена Смирнова, Ксения Безрукова, Роман Сизов, Фёдор Поляков.

VKONTAKTE:  
[vk.com/st.table](https://vk.com/st.table)

РадиоМель



ТРЕТАЯТОРСКАЯ



# ОГЛАВЛЕНИЕ

**MARK C. TAYLOR.**  
«After God». Introduction  
(Пер.: Елена Смирнова).  
**C. 9.**

**LEENA LAJUNEN.**  
Воскрешение «отцов»  
как «сыновий» долг.  
**C. 14.**

**JAN JAGODZINSKI.**  
Music in Youth Culture: a Lacanian  
Approach. Chapter 16.  
(Пер.: Дарья Абаджиди).  
Возвращаясь в утробу, чтобы  
родиться вновь: Постчеловеческие  
киборги.  
**C. 21.**

**АЛИШЕР САЙМИДДИНОВ.**  
Демонология шума.  
**C. 30**

**КСЕНИЯ БЕЗРУКОВА.**  
273=4'33". Абсолютный ноль.  
**C. 26.**

**АРТЕМ КЛЮЕВ.**  
Экспериментальная  
псевдосонатина:  
в словах для одного голоса и  
аудитории.  
**C. 36.**

**АЛЕКСАНДР ВАЛИЕВ,  
АЛЕКСЕЙ ГУРЬЕВ.**  
Интервью с Е.В. Закаблуковским.  
«Техника будущего»  
**C. 49.**

**ЕЛЕНА СУХАНОВА.**  
50 оттенков Черного: От загадочных  
глубин океана до сверкающих звезд  
Вселенной.  
**C. 42.**

**АНАСТАСИЯ КАСИМОВА.**  
Паучок.  
**C. 57.**

**АНАСТАСИЯ КАВАЕВА.**  
\*\*\*  
**C. 58.**



Б А С М

ы у о а  
т х з т  
и о н е  
е в н р и я  
и с т  
ь





*Mark C. Taylor*  
*«After God»*  
*Introduction*

*Автор перевода  
введения к книге:  
Елена Смирнова*

**В**ы не сможете понять мир сегодня, если вы не понимаете религию. Никогда ранее не была религия так могущественна и так опасна. Не ограниченная более церквями, синагогами и мечетями, религия захватила улицы, наполняя воздушные пути и сети путей сообщения посланиями и изображениями, создавая смертоносные противоречия, рискующие вырваться из-под контроля. Когда я только начинал обдумывать эти вопросы в бо-х, лишь некоторые аналитики и критики могли предвидеть этот неожиданный поворот событий. Главенствующая мысль того времени заключалась в том, что модернизация и секуляризация идут рука об руку: с развитием общества неизбежно и неизбежно растет его секуляризация. Я никогда не был уверен в этом утверждении по двум причинам. Во-первых, слишком часто критики не обращали внимания на те запутанные отношения, которые связывают секуляризацию, западную религию и традицию

теологии. Как мы увидим, религия и секуляризация не противоречат друг другу, наоборот, западная секуляризация есть религиозный феномен. Во-вторых, критики, выдвигавшие теорию секуляризации, обычно имели крайне упрощенное понимание религии, стремящееся к сужению ее границ путем снижения ее значимости. Атеисты неверно интерпретировали религию в такой же степени, в какой верующие неверно поняли секуляризацию. Религия не есть отдельная область, она пронизывает всю культуру и оказывает существенное влияние на каждый аспект общественной жизни.

Чтобы признать постоянство религии значимым, необходимо принять во внимание не только ее внешние проявления, но и ее скрытое влияние на философию, литературу, искусство, архитектуру, политику, экономику и даже на науку и технику. Для наученного смотреть религия всегда наиболее влиятельна там, где это наименее очевидно. На протяжении многих лет я шел по

## Бытие. Духовность. Сознание. Материя.

следам неуловимого объекта, который продолжал заманивать меня в места, где он оставался по-прежнему скрытым. Я не мог предвидеть все удивительные подробности этого путешествия. Для многих моих друзей и критиков это выглядело так, будто я перестал изучать религию давным-давно. Но это не правда – напротив, я никогда не оставлял изучения религии, но пытался расширить ее границы и повысить ее значение. Последующие ниже страницы посвящены анализу того, как мы пришли к этому непредвиденному соединению на пороге XXI века и к тщательной разработке альтернативного взгляда, больше подходящего для решения срочных проблем, которые еще предстоит встретить, если будущее не решит совершить неожиданный смертельный поворот.

С ракурса этой попытки я был постоянно ведом лучшими европейскими мыслителями и писателями XVIII и XIX столетий. Хотя сейчас и модно отрицать это, наш мир был сформирован именно этими плодотворными личностями. Более того эти люди – а они были людьми – были христианами, а говоря конкретнее – протестантами. Модернизм, так же как и постмодернизм, неразрывно связан с протестантизмом. Нет необходимости даже говорить о том, что другие общества и культуры развиваются своими путями, но с ростом глобализации не будет преувеличением объявить о том, что не осталось ни одного общества и ни одной культуры, которых бы не затронул этот изначально западный порыв. Нельзя отрицать того, что наш мир никогда не стал бы таким, каким мы его знаем, если бы не было протестантизма. Макс Вебер и понятия не имел о том, насколько он оказался прав; если б он писал свою книгу сегодня, он должен был озаглавить ее «Протестантская этика и дух глобализации» (Прим. пер.:

в русском переводе произведение Вебера называется «Протестантская этика и дух капитализма»).

Важно заметить, что существует принципиальная разница между анализом Вебера и тем доказательством, которое я разрабатываю на страницах своей книги. Тогда как Вебер делает упор на кальвинизме, я ставлю во главу угла вклад Лютера и тех, кто двигался в заданном им направлении. Это, конечно, не является отрицанием тесной взаимосвязи кальвинизма и протестантизма или той роли, которую кальвинизм сыграл в формировании современных идей и институтов. Сохраняющееся влияние кальвинизма нигде не было так очевидно, как в США. История протестантов, которые прибыли в страну из Англии, Шотландии и Нидерландов прекрасно известна. Однако история сохраняющегося влияния протестантизма гораздо богаче широко известной интерпретации. Возвращаясь к Лютеру и революции, которую он запустил, становится возможным проследить дополнительную траекторию, которая осложняет появление модернизма и расширяет наше собственное состояние постмодернизма. В этой дополнительной линии анализа Германия играет важнейшую роль. Без умаления вклада таких фигур, как Локк, Юм, Смит и Дарвин, не менее важно признать решающее значение Канта, Гегеля, Шлейермахера, Фридриха и Вильгельма Шлегелей и Ницше, каждый из которых явно или скрыто был протестантом. Прочие авторы, которые были лютеранами, но не немцами, например, Кьеркегор, или немцами, но не лютеранами, как Маркс, были, тем не менее, существенно подвержены влиянию немецкого лютеранства, которое окружало их. Пересмотреть три последних столетия их глазами, значит увидеть наше время в новом свете.

Конечно же, я осознаю, что доводы, разрабатываемые на следующих страницах, вызовут множество встречных возражений, которые основываются на наиболее влиятельных взглядах последних нескольких десятилетий. Как по разумным доводам, так и по политическим причинам так называемые метанarrативы были объявлены пережитком прошлого и заменены микронarrативами, сосредоточенными больше на локальном, чем на глобальном. Хотя это редко осознается, тот ракурс, с которого производится интерпретация многими самоуверенными авангардными критиками, по своей сути есть отражение и усиление многих наиболее консервативных аспектов современных исследовательских университетов, где крайне суженная специализация приводит к появлению студентов, чья способность к критическому мышлению сведена к минимуму. Когда микроанализ не приводит к появлению ничего, кроме микронarrативов, становится невозможно понять, что есть что, потому что непонятно откуда он взялся. Неадекватная оценка западной религиозной традиции приводит к провалу любую попытку понять, как способ критического мышления, который был так влиятелен в недавние десятилетия, оказался абсолютно скрыт в христианской и иудаистской традиции. По мере изменения критиков, они, как и те, кого они критикуют, «схватывают религию» (get religion). Однако чем больше они пишут, тем более ошеломляюще очевидным становится то, что они вообще не «схватывают религию». Проблема заключается в том, что ни защитники, ни критики религии сегодня не имеют о ней адекватного представления.

Любое исследование, посвященное роли религии в обществе и культуре сегодня должно начинаться с вопроса, которым даже наиболее критически настроенные

теоретики уже запретили задаваться – что же такое религия? В формулировке моего ответа я базируюсь на догадках как ученых и социологов, так и теологов, философов и литературных критиков. Путем разработки такого расширенного понятия как религия становится одновременно возможным и необходимым рассмотреть в рамках данного исследования те аспекты культуры, которые опускаются при стандартном подходе. Определение происхождения и функции религии, которое я развиваю в первой главе, оформляет содержание и структуру всего остального анализа.

В главах 2 и 3 я рассматриваю роль лютеровского поворота к субъекту в появлении модерна и постмодерна. По-средством введения отношений между Богом и человеком в сферу личного, их де-регулирования и де-центрирования Лютер начал революцию, которая не ограничилась только религией, но распространилась на политику и экономику. Реформация стала революцией в сфере информации и коммуникаций, которая подготовила почву для революции в сфере информации, коммуникаций и медиа конца XX столетия. Далеко идущее следствие само-противоречивого субъекта Лютера не является полностью оформленным до конца XIX столетия, когда религия, искусство и политика пересеклись в спорных понятиях о независимости и представлении. Понимание автономного субъекта, который неотделим от современной демократии и рынка, а также концепции обращенности самого на себя, которая является определяющей для современных произведений искусства, появляется в то же самое время напрямую происходит из христианского понимания Бога. Изменения в религии, искусстве и философии повлияли на политику, экономику и развитие техники, что, в свое

## **Бытие. Духовность. Сознание. Материя.**

очередь, создало условия для эволюции культуры. Подобным же образом природа, общество, культура и техника оказались объединенными во взаимно преобразующих и взаимно изменяющихся циклах обратной связи. Когда искусство вместо религии становится центральным объектом духовного вожделения, религиозные пророки превращаются в художников авангарда, чья миссия заключена в создании царства божия на земле путем превращения этого мира в произведение искусства.

Я уже высказывался о том, что секуляризация – религиозный феномен. В 4 главе я рассматриваю то, каким образом секуляризация возникает внутри иудо-христианской традиции. На протяжении всей западной истории Бог то появлялся, то исчезал, становясь или настолько трансцендентным, что с ним была потеряна всякая связь, или настолько имманентным, что исчезала разница между сакральным и профанным. В течение десятилетий, открывающих XIX век, имманентность идеализма и романтизма сменилась трансцендентностью деизма. Теологи, философы и деятели искусства, которые были среди наиболее влиятельных основателей модернизма, понимали природу и историю как проявление Бога. Их вера вырастала из творческой попытки по-новому проинтерпретировать христианскую доктрину о Воплощении и Троице. Последствие этого неожиданного поворота было неочевидным до появления в XX веке теологии мертвого бога и социальных и культурных изменений, в которых оно отразилось и которым косвенно послужило. Это озарение легло в основу неожиданного, и вместе с тем, неизбежного заключения о том, что современная секуляризация на самом деле скрыто присутствует в классической христологии, как она была опреде-

лена величайшими отцами церкви 4 и 5 столетий.

В главах 5 и 6 фокус рассмотрения смещается на исследования второй половины XX столетия и первых лет нового тысячелетия. То, что присутствовало в XIX веке в виде концепта, в XX веке было актуализировано. Как трансцендентность дает дорогу имманентности, так авангардные планы по превращению этого мира в произведение искусства реализуются через новые технологии, которые делают все более неочевидной линию, как будто бы отделяющую реальность от ее изображения. Когда изображения становятся реальными, а реальность не проявляет себя иначе как через смену изображений, все больше и больше людей начинают мучаться навязчивой мыслью о поиске твердого основания, которое, как они верят, смогут обеспечить стабильность и безопасность в мире, который, как кажется, движется к абсолютному хаосу. Но поиск само-стабильности и секуляризации становится разрушительным. В сложных системах и сетях, которые обрамляют современный мир, нестабильность и неуверенность могут стать творческими. Новое появляется далеко не как равновесие на краю хаоса, а как творческий прорыв, который может стать бесконечно созидающим.

Религиозные войны, грозившие разорвать мир на части в начале XXI века, имеют свое основание в культурных войнах, недавний пик которых пришелся на боевые годы XX века. И здесь вновь противоположности имеют больше общего, чем кажется изначально. Хиппи, радикалы, эвангелисты и пятидесятники, все они искали личный аутентичный опыт, во имя которого они могли отказываться от организованных систем и иерархии власти. К концу тысячелетия эти общие ценности подготовили план

политических и экономических изменений, базирующийся на принципах приватизации, де-централизации и де-регулирования. Неофункционализм Новых Религиозных Прав обосновывает неоконсерватизм и неолиберализм, которые сегодня имеют влияние в качестве ведущей идеологии. В связи с подобными открытиями становится очевидно, что бесспорная религиозность и морализм в принципе более опасны, чем верования и практики, которым они призваны противодействовать. Через другое неожиданное обращение вспять мнимые противоположности раскрываются как идентичные. Сама контркультура вместе с официальной общественностью ступила на скользкий путь релятивизма и нигилизма, что по сути своей есть религиозный феномен, а яростные защитники морали, которые поносили нигилизм во имя абсолютизма, есть сами нигилисты, поскольку они отвергали существующий настоящий мир ради будущего царства, которое, как они верили, грядет.

Самые насущные проблемы, с которыми мы теперь сталкиваемся – результат соревнования абсолютистов, делящих мир на черное и белое, на противоположности, которые не имеют переходов. В последних двух главах я разрабатываю альтернативную структуру интерпретации (а точнее, схему), которая влечет за собой различные значения для обоснования стратегий и программ,

лучше подходящих для сложности современной жизни. В мире, где быть значит быть в контакте, абсолютизм должен дать дорогу релятивизму, в соответствии с которым все со-зависимо и со-развивается. После Бога, божественное есть не где-то вообще, но есть возникающая созидательность, которая оформляет, лишает формы и переоформляет заново бесконечную материю жизни. Религия без Бога реализуется в морали без абсолюта, необходимого для создания и поддержания творения жизни на земном шаре.

Как только кто-то начинает осмысливать границы той проблемы, с которой мы столкнулись, становится сложно не отчаяваться – преграды кажутся непреодолимыми. Процессы были запущены и теперь их нельзя повернуть вспять, и совершенно неясно захотят ли и смогут ли люди, если не избежать, то хотя бы отсрочить приближение катастрофы. Признание опасности может, однако, вызвать яростную борьбу скорее, чем смирение перед неизбежным поражением. Даже если основание потеряно, его поиски еще продолжаются. Утвердить возможность вместе с признанием невозможности – это предполагает риск обретения веры, которая охватывает нестабильность и небезопасность как условия творения. Эта абсолютно парадоксальная вера есть завершение той революции, которую начал Лютер.

# Воскрешение «отцов» как «сыновий» долг

Автор:  
*Leena Lajunen*

**В** чем состоит смысл человеческой жизни? Есть ли жизнь после смерти? Можно ли создать некий эликсир бессмертия, способный если не обеспечить вечную жизнь человеческому роду, то значительно увеличить ее продолжительность у каждого отдельного индивидуума? Эти вопросы занимали умы многих философов, начиная с античной и заканчивая современной социальной философией. Николай Федорович Федоров как основоположник идей русского космизма не стал исключением.

Наивысшей несправедливостью в мире Федоров считал ограниченность человеческой жизни во времени. Философ полагал, что целью существования всего человечества, так или иначе, должна стать борьба за обретение вечной жизни, за бессмертие материального тела, а все усилия должны быть направлены на продление существования человека на земле.

Каким же образом человек, с точки зрения Федорова, должен выйти за установленные для него временем границы и обрести бессмертие души и тела? На этот вопрос сполна отвечает федоровская идея воскрешения мертвых, которая является центральной в его философии, и для которой все остальное – лишь средство достижения конечной цели.

Итак, прежде чем изложить суть самой разработанной философом концепции, нужно понимать, что воскрешение мертвых у Федорова не есть воскресение в христианском смысле этого слова. Учение русского мыслителя, включающее в себя идеи о родстве всех людей, об объединении человека и природы и о дальнейшем заселении людьми других планет, было выстроено им с целью определения условий, необходимых для активного воскрешения умерших поколений людей ныне живущим человечеством.

Согласно Федорову, каждый из людей (сынов человеческих) существует за счет предков, уже достигших временной границы своего существования, и потому каждое новое поколение людей несет на себе вину за смерть предшествующего. Федоров пишет: «Мы живем не на чужой только счет, не на счет лишь слепой природы, а также и на счет себе подобных, даже самых близких, заменяя, вытесняя их; и такое существование делает нас не только недостойными, но и преступными»<sup>1</sup>. Иначе говоря, каждый вновь пришедший в мир представитель рода человеческого должен искупить свою вину перед предками и уплатить свой долг: «Оплаченный долг есть возвращение жизни своим родителям, т. е. долга своим кредиторам, и через то –

<sup>1</sup> Федоров, Н. Ф. Сочинения [Текст] / Общ. ред.: А. В. Гулыга; Вступ. статья, примеч. и сост. С. Г. Семеновой.  
— М.: Мысль, 1982. — 711 с. — С. 68.

свободы себе»<sup>1</sup>.

Кроме этого интересны мысли философа по поводу прогресса человеческого общества. Мы, люди 21-ого века, привыкли воспринимать прогресс как некое движение вперед, как некое развитие, которому мы неосознанно (или сознательно?) приписываем по большей части положительные черты. Смена поколений не воспринимается нами как нечто ужасное, как разлагающее и противоречащее человеческой природе явление. Скорее наоборот, мы считаем это природной закономерностью, придерживаясь гераклитовского принципа: «Все течет, все меняется». Однако точка зрения Федорова кардинально расходится с привычным нам пониманием прогресса, как такового. Мыслитель говорит, что прогресс человеческого общества является прямой противоположностью воскрешению. Каждая новая смена поколений не несет в себе ничего кроме моральной деградации вновь пришедшего поколения людей, ибо тогда старшее поколение становится всего лишь средством для обеспечения жизни младшего. Вот, что сам Федоров писал по этому поводу: «Биологически – прогресс состоит в поглощении младшим старшего, в вытеснении сынами отцов; психологически он – замена любви к отцам бездушным превозношением над ними, презрением к ним, это нравственное, или, вернее, самое безнравственное, вытеснение сынами отцов»<sup>2</sup>. Таким образом, прогресс у Федорова представляет собой не что иное, как яд, отравляющий «сынов», а истинная задача человека отсюда – спасение жертв прогресса, то есть «воскрешение отцов».

Итак, если прогресс противоположен воскрешению, тогда само воскрешение является собой движение, обратное движению биологической жизни. Звучит интригующе и пугающе одновременно. Однако Федоров на этом не останавливается. Он еще более ограничивает понятие воскрешения, заявляя, что уплатить свой долг «отцам» могут лишь совершеннолетние «сыны»: «Воскрешение есть полное выражение совершеннолетия. Оно требует общества самостоятельных лиц, сынов, участвующих в общем деле воскрешения отцов»<sup>3</sup>. Такая позиция русского философа вполне поддается объяснению. Дело в том, что по достижению совершеннолетнего возраста человек официально переходит из статуса «ребенок» в статус «взрослый», а вместе с тем процесс его воспитания родителями, согласно Федорову, заканчивается. В современном мире мы, разумеется, такое можем наблюдать крайне редко, однако, федоровская концепция определяет, что дело родителей – это рождение и воспитание детей до совершеннолетия. Именно через эти два действия родители и отдают свою жизнь детям. Воскрешение же является делом их совершеннолетних отпрысков, стремящихся уплатить свой долг и вернуть родителям отданную ими жизнь.

Теперь нужно сказать, что же Федоров понимал, в таком случае, под несовершеннолетием. Выражаясь словами философа, помимо «младенчествующего человечества», несовершеннолетием является также и трансцендентное понимание воскрешения и бессмертия, т.е. воскресение в том смысле, в каком оно канонично воспринимается христи-

<sup>1</sup> Федоров, Н. Ф. Сочинения [Текст] / Общ. ред.: А. В. Гулыга; Вступ. статья, примеч. и сост. С. Г. Семеновой. – М.: Мысль, 1982. – 711 с. – С. 69.

<sup>2</sup> Федоров, Н. Ф. Собрание сочинений [Текст] : В 4-х тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. – Т. II. – 498 с. – С. 270.

<sup>3</sup> Там же, с. 274.

анством. Совершеннолетние «сыны» должны воспринимать воскресение имманентно, т. е. как воскрешение мертвых своими силами. Иначе говоря, по Федорову, человечество не должно ждать у моря погоды, гадая, когда наступит естественный конец мира земного и начнется страшный суд с последующим спасением небольшого числа праведников и наказанием грешников. Нет, федоровская концепция отвергает пассивное ожидание конца, она провозглашает активные действия людей направленные на их же спасение. Философ говорит, что все человечество должно объединиться для, так называемого, «общего дела», под которым, естественно, понимается само воскрешение, только тогда оно сможет избежать апокалипсиса и грозящего страшного суда над грешниками, преодолеть временные рамки, в которые заключена сама жизнь и обрести бессмертие<sup>1</sup>. Отсюда же следует, что, согласно Федорову, при активных действиях «сынов» по воскрешению «отцов» спасутся не 140 с небольшим тысяч праведников, а все ныне и когда-либо живущие на земле люди. Что же касается трансцендентного воскресения, то, утверждает философ, оно будет судом для человечества, не возжелавшим воскресения имманентного.

Таким образом, мы видим, что проект воскрешения мертвых у Федорова – это своего рода проект избегания человечеством страшного суда, проект всеобщего спасения, некая утопия. Отсюда вытекает трактовка философом и конца мира земного. В федоровском по-

нимании апокалипсис не есть нечто неизбежное, безусловное, зависящее лишь от воли Бога. Наоборот, Федоров трактует его как то, что подвластно и воле человека, т.е. апокалипсис у него носит скорее условный характер. Он представляет собой угрозу, предупреждение для человечества, лишний раз напоминающее об истинном назначении людей в мире. Пассивное же ожидание апокалипсиса, как уже говорилось выше, является результатом несовершеннолетия, в то время как истинное совершеннолетие представляет собой объединение «сынов человеческих» для общего дела, для всеобщего спасения и победы над смертью. «Отказавшись от сыновнего дела, т. е. воскрешения, заменяют действительное воскрешение мнимым – в знании, недействительным, или только подобным – в искусстве, идолопоклонством – в религии»<sup>2</sup>.

## *Осуществление воскрешения*

Прежде всего, отмечает Федоров, для осуществления воскрешения людям необходимы научные знания. А так как у народа их еще нет, то и само понимание воскрешения у них является мифическим, трансцендентным, т.е. ложным воскресением. Реальное же воскрешение будет базироваться, в первую очередь, на знании. Здесь нельзя не отметить утопичность убеждений Федорова в том, что овладеев необходимыми знаниями, все люди в мире станут учеными, а наука станет практический действенной в отношении самого воскрешения<sup>3</sup>.

Несмотря на то, что активность «сынов

<sup>1</sup> Бердяев, Н.А. Собрание сочинений [Текст] / Н.А. Бердяев; общ. ред. Н.А. Струве. Т. 3: Типы религиозной мысли в России; общ. ред. Н.А. Струве. – Париж: YMCA-Press, 1989. – 714 с. – С. 346.

<sup>2</sup> Федоров, Н. Ф. Собрание сочинений [Текст] : В 4-х тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. – Т. I. – 518 с. – С. 132.

<sup>3</sup> Архипов, М.В. Социально-утопический космизм Н.Ф. Федорова [Электронный ресурс] // Россия: прошлое, настоящее будущее: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, 16-19 декабря 1996 г. / Отв. ред. М.С. Уваров. – СПб.: Издательство БГТУ, 1996. Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru>.

человеческих» в общем деле воскрешения «отцов» носит у Федорова религиозный характер, она, в то же время, имеет ярко выраженную естественно-научную направленность. Так, например, Федоров утверждает, что «славянскому племени принадлежит раскрытие мысли о всеобщем соединении»<sup>1</sup>. Философ видит в России предпосылки для осуществления плана воскрешения. Эти предпосылки он усматривает в родовом быте нашей страны, в крестьянской общине (как в проявлении человеческого объединения), в служилом государстве, в понимании русским народом не прав, а вины и повинности и др. Все это, по Федорову, есть патриархально-родовые и морально-культурные аспекты, способствующие претворению в жизнь проекта воскрешения<sup>2</sup>. Однако, когда философ говорит непосредственно о самом воскрешении, в поле его зрения оказываются методы научно-позитивные, из чего закономерно сделать вывод, что в осмыслении Федоровым идеи воскрешения присутствует сильное влияние позитивизма и переоценка научного знания, как такового.

Кроме того, после прочтения «Философии общего дела», почти жуткое впечатление остается от того, что Федоров предлагает ставить опыты и реализовывать проекты воскрешения на «безжизненном веществе жизни»<sup>3</sup>. Иначе говоря, по мысли философа, весь комплекс

естественных наук, включая медицину, должен перейти к действиям «на трупы в видах исследования и даже, быть может, оживления, и не будет ли это первым шагом по пути к воскрешению»<sup>4</sup>.

Сами же опыты по воскрешению мертвых необходимо осуществлять под чутким руководством врачей и служителей церкви. Таким образом, появляется второе необходимое для преодоления человеком смерти условие, состоящее в объединении науки и религии. Сам Федоров писал об этом так: «Для воскрешения недостаточно одного изучения молекулярного строения частиц; но, так как они рассеяны в пространстве солнечной системы, может быть и других миров, их нужно еще собрать; следовательно, вопрос о воскрешении есть теллуро-космический»<sup>5</sup>. В этом же положении федоровской теории мы можем наблюдать ее пересечение с теорией звездной пыли, согласно которой тела людей состоят из атомов рожденных в недрах далеких звезд. После смерти человека эти атомы вновь начинают постепенно распадаться. Задача ныне живущих людей, в таком случае, по Федорову, – это «рассевянное собрать, разложенное соединить, т. е. сложить в тела отцов, какие они имели при своей кончине»<sup>6</sup>.

И наконец, остается раскрыть последнее. Для завершения «воскрешения отцов» требуется перенести и сконцентрировать всю жизнь человечества на кладбищах,

[ru/users/aramill\\_stells/post240651041/](https://ru/users/aramill_stells/post240651041/) (дата обращения: 07.05.2018).

<sup>1</sup> Федоров, Н. Ф. Собрание сочинений [Текст] : В 4-х тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. – Т. I. – 518 с. – С. 260.

<sup>2</sup> Слепцова, А.О. Гуманистический аспект философии Н.Ф. Федорова [Текст] // Философские традиции России и современность: материалы международной конференции / Отв. ред. Н.В. Медведев, Н.М. Авенирин. – Тамбов: Издательство ТГУ им.Г.Р. Державина, 2012. – С. 226-230.

<sup>3</sup> Федоров, Н. Ф. Собрание сочинений [Текст] : В 4-х тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. – М.: Традиция, 1997. – Т. III. – 744 с. – С. 207.

<sup>4</sup> Там же, с. 289.

<sup>5</sup> Там же, с. 330.

<sup>6</sup> Федоров, Н. Ф. Сочинения [Текст] / Общ. ред.: А. В. Гулыга; Вступ. статья, примеч. и сост. С. Г. Семеновой. – М.: Мысль, 1982. – 711 с. – С. 475.

вблизи праха ушедших предков. Да и сам процесс воскрешения тоже должен начаться на кладбище. Кроме того, Федоров идет дальше и заявляет, что все храмы, наука, техника также должны располагаться на кладбищах. «Храмы вне кладбищ – это выражение угодливости к желающим забыть смерть. Вне кладбищ – связь всеобщего воскрешения с воскресением Христа вовсе незаметна»<sup>1</sup>.

Жизнь вне кладбища Федоров рассматривает как отчуждение человека от его истинной цели в мире. Он говорит: «Смотреть на землю как на жилище, а не как на кладбище, – значит прилепиться к жене и забыть отцов, а всю землю обратить в комфортабельное обиталище, т. е. это значит – смотреть на нее как на земное, а не как на небесное тело»<sup>2</sup>. В то время как жизнь, сосредоточенную на кладбище, он характеризует как получение

от земли силы и обращение ее на воскрешение «отцов». Иными словами, кладбище является той отправной точкой, с которой начинается вся активная деятельность человечества по воскрешению мертвых.

В заключении хотелось бы еще раз отметить, что учение Федорова стало крайне необычным и дерзким заявлением для того времени. Федоровский проект имманентного воскрешения мертвых шел вразрез с традиционными христианскими представлениями о трансцендентном спасении человека и обретении им бессмертия. Кроме того, такие идеи русского философа, как концентрация всех сфер жизни человека на кладбищах или же мечты о превращении крестьян-земледельцев в выдающихся деятелей науки кажутся не то что футуристичными, но порой абсолютно абсурдными.

<sup>1</sup> Федоров, Н. Ф. Собрание сочинений [Текст] : В 4-х тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. – М.: Традиция, 1999. – Т. IV. – 688 с. – С. 51.

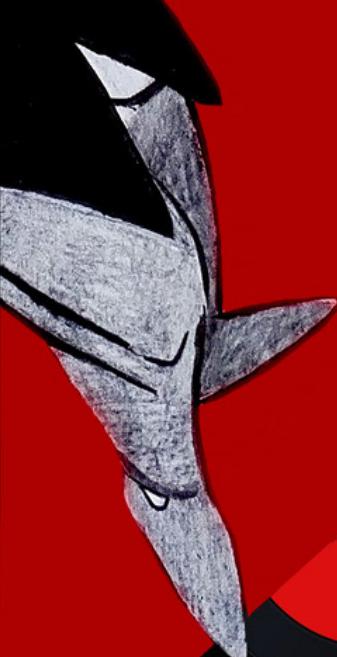
<sup>2</sup> Там же, с. 53.

## *Литература:*

1. Архипов, М.В. Социально-утопический космизм Н.Ф. Федорова [Электронный ресурс] // Россия: прошлое, настоящее будущее: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, 16-19 декабря 1996 г. / Отв. ред. М.С. Уваров. – СПб.: Издательство БГТУ, 1996. Режим доступа: [http://www.liveinternet.ru/users/aramill\\_stells/post240651041/](http://www.liveinternet.ru/users/aramill_stells/post240651041/) (дата обращения: 07.05.2018).
2. Бердяев, Н.А. Собрание сочинений [Текст] / Н.А. Бердяев; общ.ред. Н.А. Струве. Т. 3: Типы религиозной мысли в России; общ.ред. Н.А. Струве. – Париж: YMCA-Press, 1989. – 714 с.
3. Слепцова, А.О. Гуманистический аспект философии Н.Ф. Федорова [Текст] // Философские традиции России и современность: материалы международной конференции / Отв. ред. Н.В. Медведев, Н.М. Аверин. – Тамбов: Издательство ТГУ им.Г.Р. Державина, 2012. – С. 226-230.
4. Федоров, Н. Ф. Сочинения [Текст] / Общ.ред.: А. В. Гулыга; Вступ. статья, примеч. и сост. С. Г. Семеновой. – М.: Мысль, 1982. – 711 с.
5. Федоров, Н. Ф. Собрание сочинений [Текст] : В 4-х тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. – Т. I. – 518 с.
6. Федоров, Н. Ф. Собрание сочинений [Текст] : В 4-х тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. – Т. II. – 498 с.
7. Федоров, Н. Ф. Собрание сочинений [Текст] : В 4-х тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. – М.: Традиция, 1997. – Т. III. – 744 с.
8. Федоров, Н. Ф. Собрание сочинений [Текст] : В 4-х тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. – М.: Традиция, 1999. – Т. IV. – 688 с.

ПРЕДАРТ

РЫБА  
TOPCKAR  
TRYBARD





ПРЕДЛАГОДАТЕЛЬСКАЯ

ВОЗВРАЩАЯСЬ В УТРОБУ,  
ЧТОБЫ РОДИТЬСЯ ВНОВЬ:

# ПОЧУВСТВЕЙСКИЕ КИБОРГИ



**JAN JAGODZINSKI**

«MUSIC IN YOUTH CULTURE:  
A LACANIAN APPROACH»

CHAPTER 16

**ПЕРЕВОД  
ОТРЫВКА:  
ДАРЬЯ АБДУКИДИ**

Может ли постановка (staging) фантазии Техно работать до «Нет!» Матери? Можно ли тревогу (относительно) Матери как Вещи – в качестве страха смерти – избежать таким способом? Может ли пространство-время до разреза материнского закона [1] быть творчески исследовано таким утопическим видением? Может быть только один способ подойти к таким трудным вопросам: исследовать рождение постчеловеческого киборга, что избегает Эдипализации; мечта, которую Донна Харауэй (1991) продвигала в своем «Манифесте Киборгов», где она отвергает Богиню в пользу киборга. Рейв и Техно [2] суть, таким образом, две стороны одной монеты, но они поставляют (stage) свои фантазийные сценарии по-разному. Опыт рейва через Е старается найти утробный опыт, Техно через электронно модифицированный (чистый) звук старается найти такое же трансцендентальное пространство нефаллического jouissance. Обсуждение Шавиро (2002) видео Криса Каннингема для песни Бьюрк «All is Full Of Love», из альбома 1997 года «Homogenic», указывает на то, как могла бы выглядеть новая «естественная научная фантастика». Я заимствую из его эссе и заново обдумываю это видео из перспективы идеологических претензий Техно, которые до сих пор обсуждались, продолжая поддерживать преимущественно лакановскую, а не делезианскую парадигму, которая, по мнению ряда теоретиков, таких как Шавиро, Брайан Массуми и Ахим Сцепански, предлагает концепты болееозвучные с цифровыми киборгианскими технологиями. Дело не в том, что я полностью не согласен с тем, что было разработано в первой главе, а в том, что психоаналитическая перспектива Лакана не полностью замолчана этими

разработками, как часто утверждается. Видео инсценирует перверсивное постчеловеческое рождение, созвучное с идеологией Техно. Я отмечаю свои разногласия с Шавиро, когда я их нахожу.

Повествование видео – создание андроида Бьюрк, лежащего в позиции плода на столе сборочного конвейера. Процедура проходит в помещении, заполненном флуоресцентным светом. Робот работает в крайне медленном движении, удаляя ее кожу и заменяя ее гладкими белыми стекловолоконными частями панциря, которые насаживает на ее корпус. Мы видим, что некоторые пластины еще не прикреплены; внизу мы видим основную схему в шее, руках Бьюрк и сбоку ее головы. Пластиковые трубы, провода, узлы из металла и черный винил еще не прикреплены. Все внимание уделяется белому цвету. Оттенки белого используются против самих себя, как если бы был возможен бесконечный регресс. Визуально – это «творение», рождение в невозможном «совершенном вакууме», как теоретизировано физикой частиц. Здесь нет дистинкции черное/белое, которая в норме обеспечила бы «разрез» между Законом Матери и возникновением человеческого тела. Я интерпретирую эту сцену как искусственный опыт «в матке в вакууме» (*in utero in vacuo experience*).

Лицо Бьюрк похоже на белую фарфоровую маску. Оно остается пустым и безэмоциональным. Ее глаза открыты и ее рот начинает петь медленно и обдуманно, но в невыразительной манере. Мы видим только обод раскрытия (*the rim openings*) влечений – ее глаза, нос и рот. Воплощение этих влечений носит маску. Она производит «гримасу Реального», не только в разволожении и дегуманизации голоса Бьюрк (к которому я кратко вернусь), но также из-за самого безэмоционального выражения

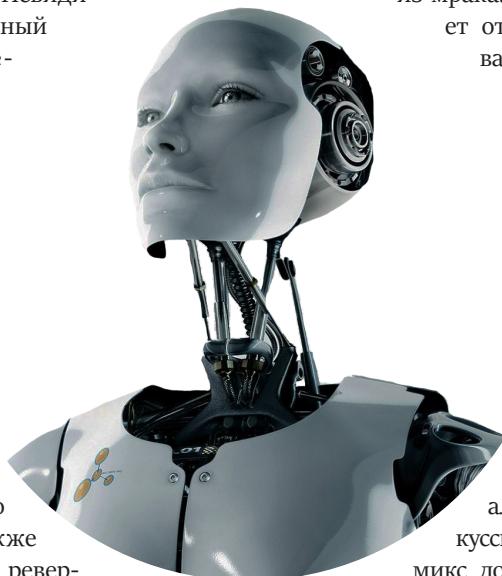
ее маски. Его пустота — вот что пугает. Нет следов, никаких признаков жизни, которые были отмечены на ней, — никаких борозд на коже. Она не страдала, не чувствовала и не видела разреза означающим. Короче говоря — там нет смерти. Бьюрк остается белой девственницей<sup>1</sup> — бессмертной, чистой зое. Шавиро вызывает «расовую карту»<sup>2</sup>, заявляя, что белый — доминирующий гегемонистский цвет. «Невидимый, немаркированный сам-себой-разумеющийся термин теряет свое господство, когда становится видимым и обозначается как таковой». Он утверждает, что Бьюрк ставит под вопрос его гегемонию с помощью его представления. Однако белый может также быть прочитан в реверсивных терминах — как полная представленность всех цветов. В теории цветов белый также есть все цвета вместе как отсутствие цвета, момент до того, как они могут быть отделены друг от друга призмой. Вместо того, чтобы теряться в означающем цвета, которое вносит Символический Порядок, можно сказать, что маска просто «пуста». Лицо Бьюрк — это «ничтойность» (nothingness). Ее «минимальная представленность» возникает именно из этих пустот или влечений, которые суть входы в ее тело; то есть, из абиссальных<sup>3</sup>

открытий ее рта, блеска ее глаз и дыхания через нос, когда «оно» начинает петь.

Звук, который она испускает, также не имеет означающего. Шавиро схватывает это блестящее. «Мерцающие стирания звука аккомпанируют вокалу песни. Плотно наслоенные струнные играют густое, диссонирующее гудение. Арпеджио призрачной арфы поднимаются

из мрака... Ее голос дрейфует от любого фиксируванного пульса. Она фразирует ноты неравномерно, сейчас растягивая их, а теперь их сокращая. Она парит вокруг бита, никогда не приземляясь точно на него».

Шавиро говорит нам, что в оригинальном альбоме не было перкуссии, и что видео-рэймикс добавил медленный, синтезированный бит. Это поразило меня как попытка создать U(h)г-бит. Ее разнопланочный голос из Реального стал сплюснутым, растянутым до тонкости, плавающим и незаякоренным (unanchored), нерегулярно растягиваясь и сжимаясь, образуя контуры аффективных форм — почти как амебоподобная ламелла. «Это имеет тенденцию к анонимности и нейтральности цифрового, синтезированного звука». Бьюрк просто существует как «органы без тела» (ОбТ), чтобы реверсировать знаменитую формулировку Делеза и Гваттари: ТБО (тело без



<sup>1</sup> Белая девственница — та, кто ни разу даже не целовалась.

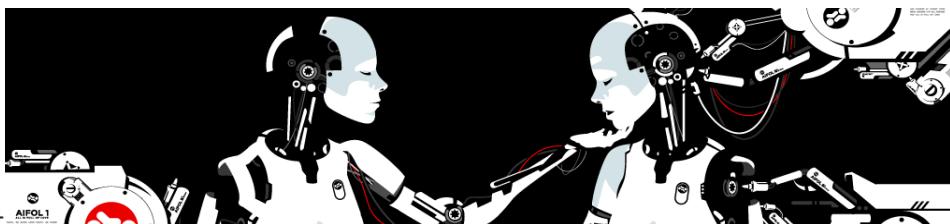
<sup>2</sup> Расовая карта — идиома — когда, чтобы выйти сухим из воды, оппонента обвиняют в дискриминации.

<sup>3</sup> Abyssal — глубинный, глубоководный.

органов). Нам представлена машина влечений (органы — рот, глаза и нос), чья человечность бессодержательна. Ей нужна кожа, тело. Мы можем, конечно, дезавуировать этот вывод и заявить, как это делает Шавиро, что здесь — двойное движение; хотя голос развоплощен, андроид (каким-то образом) становится «более живым». Однако кроме того, чтобы визуально проецировать Бьюрк как лицо, вызывая тем самым сигнификацию, я не вижу, как такое прочтение возможно. Скорее, то, что я вижу как «эротическую жизнь машин», — это потоки и текучесть *jouissance*'а — чистая либидинальная жизненная сила как зоё. В этом отношении описание Шавиро весьма уместно. «Ничто не инертно. Все имеет прохладное, чувственное присутствие. Каждая механическая субстанция течет, или плещется, или брызжет, или струится». Это работа машинного влечения, старающегося схватить тело. Но здесь нечего захватить. Все, что мы имеем, — пульс — короткое замыкание. Оно сводится к аутоэротической и аутотелической (*autotelic*) петле фидбэка. Я согласен с Шавиро, что «Бьюрк ласкает себя», и добавил бы, что это фантазия мастурбации.

Что смягчает возможное прочтение Бьюрк как ТБО — это инсценировка любви, которая случается дальше в видео. Это клонированная аутоэротическая любовь. Вторая, идентичная Бьюрк-форма возникает из чана, пока белая молочная жидкость (*jouissance*) нежно ее омывает. Они объединяются друг с другом, пока машины продолжают вносить корректизы в их тела. Андроид

встречает андроида в объятии. Возникла мечта о целующем себя рте, инсценируя нефаллическое *jouissance* женщины, трогающей саму себя. Гипотеза Иригарей о женском *jouissance* определена трансцендентальными означающими «слизистое» (молочный чан) и «двугубое», ласкающее себя (два клонированных андроида), которые, кажется, нашли свое выражение здесь, где «Все исполнено любовью». Однако это может также быть прочитано как фантазия бессмертия. Клон не знает о смерти. Он не воспроизводит себя сексуально. Он знает только любовь к себе. «Сексуальность и репродукция — целиком сепаратные активности, хотя обе они идут одновременно». Возможно, это видео — скорее предупреждение о постчеловеческой фантазии о технологии, что формируется сегодня? Бьюрк остается клонированным андроидом с бестелесным голосом, вовлеченным в акт самонарциссической мастурбации. Кажется, что страха *das Ding* нельзя избежать. Машины, которые конструируют клонов андроида Бьюрк, в конце концов, пятнают (*stain*) первозданную среду. Они предшествуют созданию андроида, уже присутствуя в среде. Мы имеем, тогда, парадокс «возникновения натуральной технологии», вероятно зарождающихся форм будущих «органических» компьютеров со способностью «чувствовать», давнюю мечту в научной фантастике. Это подходящий способ закончить эту интерлюдию к электронной музыке и обратиться к остальной рефлексии об этике Реального, которая появилась в этой книге.



## ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА:

-1-

Cut of the Law (Chapter 3, p. 45) – это явление, конституирующее культуру. Cut of the Law – это разрез, который отделяет человеческое от нечеловеческого, цивилизованное от нецивилизованного, грека от варвара, а в смысле обрезания – правоверного (еврея) от вероотступника (язычника). Cut of the Law устанавливает Закон в правах, легитимирует его; осуществление разреза позволяет кастрации возыметь место. Закон, реализующийся посредством разреза, есть Символический Закон, Закон Отца, диктующий свой Завет, загоняющий личную волю в рамки того, что позволено, и обрезающий непозволительное как запрещенное.

Воля к единству с Матерью, или Вещью, которая обещает иное, а именно – возврат к бла-женному состоянию до-разреза, запрещена Отцовским Законом. Этот абсолютный запрет известен под символическим именем табу на инцест. Материнский же закон есть до-Сим-волизованное состояние пред-субъекта и состоит в том, чтобы удерживать трансценден-тальное единство апперцепции растворенным в хоре Матери. Именно материнский закон подвергается разрезу (в Матери субъекту отказано, Мать сказала: «Нет!»), чтобы на свет возник оккультуренный и оформленный по Закону Отца субъект.

Тревога Матери и относительно Матери (the anxiety of the Mother, субъект-объектный падеж) означает страх субъекта перед собственной смертью. Первая причина этого страха заключается в том, что, обнаружив нехватку обладания Матери (ребенок находит, что Мать не всемогуща и выдвигает требования), субъект полагает собственную смерть как способ Ее удовлетворения. Вторая причина в том, что блаженное слияние с Матерью оз-начает растворение в беззаконной хоре, иными словами, опять же смерть субъекта.

-2-

Рейв как событие ищет подобие того физического состояния, в котором трансценден-тальное единство апперцепции ощущает себя единым с Матерью. Рейв ищет внутриу-тробный опыт посредством интенсификации удовольствия тела: дефалицизирует тело, сопрягая танец и наркотики.

Техно как музыка ищет фундаментальный бит, который установил бы свой собствен-ный, не определенный Отцом механизм, механизм в соответствии с которым субъект мог бы осуществлять себя в качестве недифференцированного на полы/гендеры, бит, синхро-низированный с функционированием тела в качестве «машины», как автомата.

# “Э'Э=Ч'Э”



АБСОЛЮТНЫЙ  
НОЛЬ

АВТОР:  
**ИСЕНИЯ БЕЗРУНОВА**

Джон Кейдж (1912-1992) нередко называется исследователями «Малевичем в музыке». Причиной этому служит созданное им в 1952 сочинение для вольного состава инструментов «4'33» («Четыре минуты тридцать три секунды»). Во время исполнения музыкантами не извлекается ни одного звука. Произведение делится на три части: 30 секунд, 2 минуты 23 секунды, 1 минута 40

секунд. Исполнители, соблюдая необходимый хронометраж, переворачивают ноты, в каждой части которых указано: **tacet** (молчание). Наполнением становятся случайные звуки, раздающиеся в зале в этот момент (шорохи, скрип мебели, чей-то кашель или смех и т.п.).

Сравнение Джона Кейджа с Казимиром Малевичем не кажется удивительным, ведь «4'33», как и «Черный супрематический квадрат», обладает глубочай-

шим содержанием при практически полном отсутствии формы. Подобное молчание авторов вызывало (и продолжает вызывать) большой общественный резонанс.

Что же хотел сказать Джон Кейдж написанием такого, казалось бы, «пустого» произведения?

Если традиционно музыка пытается изобразить звучание и события окружающего мира, то Кейдж своей музыкой призывал услышать сам окружающий мир. Характерным в этой связи можно считать название одной из его композиций: «Музыка на воде», для одного или более игроков в карты, фортепиано, радио, свистков, емкости для воды и колоды карт<sup>1</sup>. Для создания своих произведений Кейдж использовал звуки самых различных предметов нашей повседневной жизни, и даже привычное слушателю фортепиано изменило свое звучание при помощи «препарирования» - помещения между струн и молоточков инструмента «портящих» звучание предметов.

Но Кейдж не только использовал предметы окружающего нас мира в непривычном виде, но и понимал сам мир в качестве неиссякаемого источника звука:

**«МУЗЫКОЙ МОЖНО НАЗВАТЬ АБСОЛЮТНО ВСЕ, НЕМУЗЫКИ ПРОСТО НЕТ. МУЗЫКУ СФЕР МОЖНО УСЛЫШАТЬ И В ШИПЕНИИ ЖАРЯЩЕЙСЯ ЯИЧНИЦЫ»<sup>2</sup>.**

В этой связи неверным будет назвать «4'33» абсолютно беззвучным произведением. Конечно, в ходе его разворачивания не издается ни один «музыкаль-

ный звук. Но тишины как отсутствие звука, по мнению Кейджа, вовсе не существует. Люди называют нечто «тишиной», потому что не знают, как именно это слушать.

**«ТИШИНА – САМАЯ ВЕЛИКАЯ И ФАНТАСТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ, ОНА ВМЕЩАЕТ В СЕБЯ ВЕСЬ МИР. А ШЕЛЕСТ ПЕРЕПОНОК ЛЕТУЧИХ МЫШЕЙ МУЧАЕТ ЛЮДЕЙ ПОТОМУ, ЧТО ОНИ ЛИШЬ СЛЫШАТ ЕГО В КОНТЕКСТЕ БРЕЗГЛИВОСТИ, СТРАХА И ПРЕДРАССУДКОВ. А ВЫ ПРИСЛУЧАЙТЕСЬ К НЕМУ, И ВАМ ПОКАЖЕТСЯ, ЧТО ВЫ ГЛАДИТЕ БАРХАТ»<sup>3</sup>.**

The image shows a musical score for piano (Pno.). It consists of two staves. The top staff starts with a treble clef and the bottom staff starts with a bass clef. Both staves have vertical bar lines and horizontal dashes indicating silence. The number '11' is written above the staves.

И Джон Кейдж действительно хочет, чтобы мы прислушались:

**«ГДЕ БЫ МЫ НИ БЫЛИ, МЫ СЛЫШИМ ШУМ. КОГДА МЫ ИГНОРИРУЕМ ЕГО, ОН РАЗДРАЖАЕТ НАС. НО КОГДА МЫ ПРИСЛУЧИВАЕМСЯ К НЕМУ, МЫ НАХОДИМ ЕГО ВОСХИТИТЕЛЬНЫМ И УВЛЕКАТЕЛЬНЫМ. ЗАСТАВЛЯЯ СЛУШАТЕЛЕЙ СИДЕТЬ МОЛЧА, Я ПРИНУЖДАЮ ИХ ПРИСЛУЧИВАТЬСЯ К ШУММАМ, КОТОРЫЕ ВЫСВЕЧИВАЕТ И ПОДЧЕРКИВАЕТ ТИШИНА, – ЭТО ШУМ ПРОНОСЯЩИХСЯ ЗА ОКНАМИ АВТОМОБИЛЕЙ, ЖУЖЖАНИЕ КОНДИЦИОНЕРА, ПАДЕНИЕ ДОЖДЕВЫХ КАПЕЛЬ И ТАК ДАЛЕЕ. ТИШИНА БЕЗГРАНИЧНА В СВОЕМ МНОГООБРАЗИИ, ОНА БОГАЧЕ ЛЮБОЙ САМОЙ БОГАТЕЙШЕЙ МЕЛОДИИ»<sup>4</sup>.**

<sup>1</sup> Янке, В.В. Дыханье музыки. [Электронный ресурс]. – URL: <http://vsemusic.ru/articles/music/dm.pdf> (дата обращения: 07.05.2018).

<sup>2</sup> Сиднева, Т. Б. Шум и музыка [Текст] : логика взаимопревращений / Сиднева Т. Б. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – СПб., 2012. – № 146. – С. 32.

<sup>3</sup> Стуруя, М. Молчание – золото [Электронный ресурс]. – URL: <http://izvestia.ru/news/266190> (дата обращения: 07.05.2018).

<sup>4</sup> Там же.

# ПРЕДЛАТОРСКАЯ

«4'33"» становится венцом подобного подхода, буквально побуждающего слушать тишину. А почему именно «4'33"»?

Существует несколько версий, по одной из которых Джон Кейдж хотел сочинить пьесу без звуков с названием «Безмолвная тишина» и отдать ее в компанию звукозаписи Muzak, производящую грампластинки со временем звучания в три или четыре с половиной минуты<sup>1</sup>. Другая версия более символична. 4 минуты 33 секунды – это 273 секунды. 273 градуса – температура абсолютного нуля по шкале Кельвина, при которой прекращается движение частиц. Абсолютное ничто.

Абсолютный ноль, замершее, необыкновенное мгновение, которое никогда не повторится, но врежется в память человека. Как правило, мы не обращаем внимания на повседневные звуки вокруг нас, которые становятся просто фоновым шумом. Именно поэтому Кейдж не призывает просто слушать тишину, а ограничивает ее хронометражем. Благодаря тому, что у этого молчания есть рамки, создается совершенно особенное пространство, которое само способно производить звуки, создавать момент, на котором человек может сконцентрироваться, оставить его «застывшим» в своей памяти, почувствовать его настроение, звук. Нужно услышать именно этот момент.

Самого «4'33"» не существует, это лишь послание. Каждое исполнение единственно в своем роде, и состоит из того, что нас окружает в данные секунды,

именно это и будет являться музыкой, а вовсе не тишиной.

В одном из интервью Кейдж сказал:

**«УЖЕ ВАШ ГЛИНКА ДОГАДЫВАЛСЯ О ПРИРОДНОМ ХАРАКТЕРЕ МУЗЫКИ. ОН ГОВОРИЛ, ЧТО МУЗЫКУ СОЗДАЕТ НАРОД, А КОМПОЗИТОРЫ ТОЛЬКО АРАНЖИРУЮТ ЕЕ. Я ПОШЕЛ ДАЛЬШЕ. Я СЧИТАЮ, ЧТО МУЗЫКУ СОЗДАЕТ ПРИРОДА, А МЫ ЕЕ ВЫГРАНИВАЕМ. ИНОГДА С ПОМОЩЬЮ МОЛЧАНИЯ. Я БОЛЕЕ ЧЕМ УВЕРЕН, ЧТО САМЫЙ ПЕРВЫЙ КОМПОЗИТОР НА ЗЕМЛЕ – ЕЩЕ ПЕЩЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК – ПРОСТО ВОСПРОИЗВОДИЛ ШУМЫ И ЗВУКИ ПРИРОДЫ, КОТОРЫЕ БИЛИСЬ В МЕМБРАНЕ ЕГО УХА»<sup>2</sup>.**

Стоит отметить, что Джон Кейдж не был первооздателем «пустой» композиции, однако, ранее подобные произведения являлись выражением скорби. Так, французский литератор Альфонс Алле в 1897 году сочинил «Траурный марш для похорон великого глухого», партитура была чистым листом нотной бумаги. Этот марш без единой ноты выражал мысль, что «большие скорби – немы»<sup>3</sup>.

И это совсем другая тишина, скорбная, а не созидательная. Другой была и тишина Майка Бэтта, песню которого («Минута молчания») издатели наследия Джона Кейджа попытались признать plagiatом. Суд в данной ситуации согласился с Бэттом, который отреагировал на обвинение так: «Мое молчание – оригинальное молчание, и оно не имеет ничего общего с молчанием Кейджа»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Переверзева, М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика [Текст] : монография / М. В. Переверзева; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки. – М.: РУСАКИ, 2006. – С. 288.

<sup>2</sup> Струра, М. Молчание – золото [Электронный ресурс]. – URL: <http://izvestia.ru/news/266190> (дата обращения: 07.05.2018).

<sup>3</sup> Горских, М. Альфонс Алле – человек, написавший «Черный квадрат» на 33 года раньше Малевича [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mgorskikh.com/10-humor/7557-alfons-alle-ch>. (дата обращения: 07.05.2018).

<sup>4</sup> Струра, М. Молчание – золото [Электронный ресурс]. – URL: <http://izvestia.ru/news/266190> (дата обращения: 07.05.2018).

Тишина Кейджа действительно особенная, мыслимая как музыка, которая создается не на бумаге, а творится здесь и сейчас, стирая границы между исполнителем и аудиторией, между людьми и окружающей их средой.

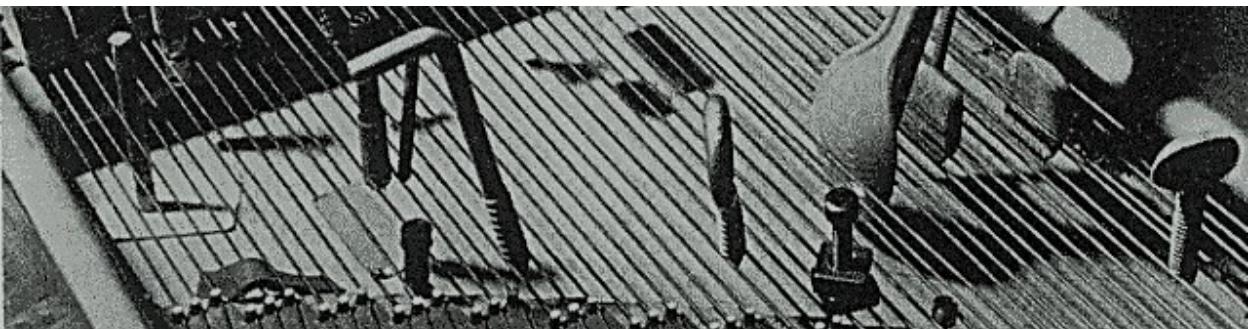
Джон Кейдж призывает воспринимать действительность гораздо шире, чем мы привыкли это делать в повседневной суете, выйти за некие границы и услышать мир как музыку. Уже после написания им «4'33"» происходят различные акции, направленные на то, чтобы привлечь внимание людей к тому, что их окружает. Так, в Нью-Йорке в магазинах, домах, музеях, ресторанах, общественных местах, были установлены микрофоны, и все звуки транслировались на несколько динамиков в парках, показывая людям бесконечную череду мгновений, которые существуют

за пределами их жизней.

«4'33"» - это своего рода медитация, отражение влияния на Джона Кейджа дзэн-буддизма, которым он увлекается с конца 1940 годов. В центре этого сочинения не творческие интерпретации композитора или виртуозность исполнителя, а сам слушатель, схватывающий окружающий мир, запоминающий момент и наделяющий мнимую тишину, наполненную шумами, смыслами.

Почему бы и нам не попробовать на 273 секунды остановить свой бесконечный бег и замереть в состоянии абсолютного нуля? Этот момент может быть наполнен чем угодно, множеством случайных звуков: завыванием ветра, свистящим с кухни чайником или стуком собственного сердца. Можно послушать свои ощущения, свое слушание.

**Лучшая симфония - тишина.**



## ЛИТЕРАТУРА:

1. Горских, М. Альфонс Алле – человек, написавший «Черный квадрат» на 33 года раньше Малевича [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mgorskikh.com/10-humor/7557-alfons-alle-ch>. (дата обращения: 23.04.2018);
2. Переверзева, М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика [Текст] : монография / М. В. Переверзева; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки. – М.: РУСАКИ, 2006. – 333 с.;
3. Сиднева, Т. Б. Шум и музыка [Текст] : логика взаимопревращений / Сиднева Т. Б. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – СПб., 2012. – № 146. – С. 25-33.;
4. Струра, М. Молчание – золото [Электронный ресурс]. – URL: <http://izvestia.ru/news/266190> (дата обращения: 07.05.2018);
5. Янке, В.В. Дыханье музыки. [Электронный ресурс]. – URL: <http://vsemusic.ru/articles/music/dm.pdf> (дата обращения: 07.05.2018).

# ДЕМОНОЛОГИЯ

## ШУМА

АВТОР:

АЛИШЕР  
СЛЙМИДДИНОВ

Как можно убедиться, шум остается диффузным понятием, не предполагающим для себя какой-то четкой эпистемы (знаний и набора культурно-когнитивных установок). В первую очередь, здесь стоит отметить, что шум буквально проскальзывает под кожный покров истории западного общества с распространением индустриализации, то есть со становлением развитой промышленности, ростом производительных сил, урбанизацией, углублением процессов

разделения труда и т. д. С механизацией производства и происходит странное вторжение шума. Если в до-индустриальный период шум не давал о себе знать в столь агрессивной форме, то со сталактизацией машинной индустрии и электрификацией человеческой повседневности шум становится чуть ли не новым социально-политическим и (не)эстетическим прилатком.

Что подразумевается под «агрессивностью» шума? Здесь может быть двойственное понимание. С одной стороны,

шум — нечто деструктивное, наносящее непосредственный вред организму, к примеру, организму заводского рабочего (вред со всеми медицинскими коннотациями). С другой стороны, агрессия может быть не столь очевидна и носить более социальный характер. И здесь стоит обратить внимание на один крайне знаменитый модернистский культурный артефакт начала XX века, а именно — на «Манифест футуризма», который нес в себе зачаточные настроения, предшествующие промышленной

экспансии. Удивительно, что «Манифест футуризма» был опубликован во французской газете «Фигаро» в 1909 году, то есть за 10-11 лет до начала этой самой экспансии во Франции.

Такой выбор, в первую очередь, обусловлен тем, что он отлично задает определенный ритм, которому вторит последующая футуристическая экспансия в пространство музыкального (к примеру, манифест «Искусство шумов» 1913-го года). Итак, приведем одно из важных для нас здесь положений:

**«МЫ УТВЕРЖДАЕМ, ЧТО ВЕЛИКОЛЕПИЕ МИРА ОБОГАТИЛОСЬ НОВОЙ КРАСОТОЙ — КРАСОТОЙ СКОРОСТИ. ГОНОЧНАЯ МАШИНА, КАПОТ КОТОРОЙ, КАК ОГНЕНДЫЩАЩИЕ ЗМЕИ, УКРАШАЮТ БОЛЬШИЕ ТРУБЫ; РЕВУЩАЯ МАШИНА, МОТОР КОТОРОЙ РАБОТАЕТ КАК НА КРУПНОЙ КАРТЕЧИ, — ОНА ПРЕКРАСНЕЕ, ЧЕМ СТАТУЯ НИКИ САМОФРАКИЙСКОЙ»<sup>1</sup>.**

Что мы здесь имеем? В первую очередь, хотя и в столь романтизированном виде, схватывается вектор ускорения, — это своего рода предчувствие экспоненциального роста производительных сил, ускорения темпа частной жизни. Само общество здесь в его технической оснащенности представляет собой эту гоночную машину с ревущим мотором. В таком ключе и стоит понимать агрессивность (совсем не обязательно деструктивную) шума, то есть в виде того, что захватывает нас целиком, совершенно неожиданно, и несет прочь от прошлого. Футуристов как раз крайне воодушевляет этот раскол с прошлым, чьи следы, или, лучше сказать, отголоски, оказываются неуслышанными на фоне ревущих моторов. Для них не может быть скорости без шума.

Итак, футуристы настаивали на агрес-

сии ревущего мотора. Укажем также на то, что эта агрессивность поэтизируется, очеловечивается. Хотя речь идет в данном случае о машине (и, что немаловажно, о машине «украшенной»), но вне подобной сентиментальной настроенности не имеем ли мы дело с чем-то нечеловеческим, чудовищным, хладнокровным, тем, что воплотилось в промышленном гигантизме XX века? Не были ли футуристы чересчур романтиками? Ведь тело рабочего становилось не столько за руль машины, сколько встраивалось в нее в качестве детали, а речь же его немела на фоне промышленного гула, яркой метафорой чего служит кинолента Дэвида Линча «Голова-ластик».

Человеческий опыт оказывается в ситуации столкновения с шумом и его агрессией. Звучание его нельзя каким-то образом «одомашнить», при-

<sup>1</sup> Маринетти, Ф. Т. Первый манифест футуризма [Текст] / ред. Л. Г. Андреев // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. — М.: Прогресс, 1986. — С. 158-162. — С. 160.

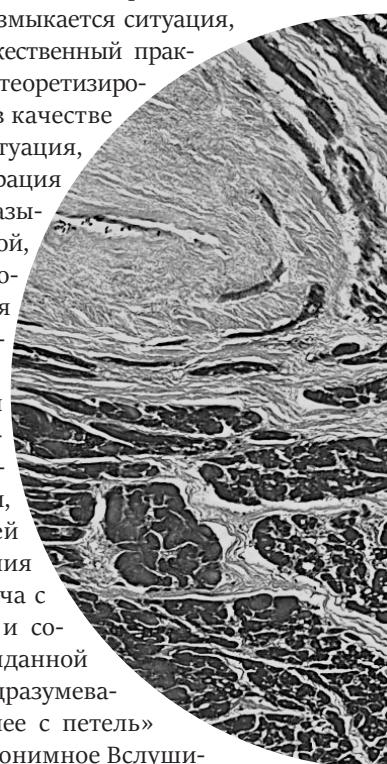
своить, хотя оно и въедается в тело рабочего, становясь ближайшей стихией, сопровождающей его повседневность. История, набирая новые скорости, приобретает новое звучание, о котором и говорили футуристы, – это гул заводов, рев моторов, шум толпы, скрежет металла. Но важно помнить, что шум, заявляя о себе в первую очередь в качестве неотъемлемого эффекта машинного производства, в то же время является избыtkом, неприсвоенной инаковостью, тем, что не интериоризируется в саму историческую длительность, опрокидывая таким образом оптимизм футуристов.

Шум присутствует в человеческом опыте, но лишь в качестве того, что не покрывается, как можно заметить, эпистемой. И дело не в том, что мы не можем, к примеру, подойти к нему со стороны естественных наук, а в том, что мы не способны его каким-то образом специфизировать (чем субъект эстетического и занимался всегда). Можно было бы сказать в свою очередь, что специфика шума состоит как раз в отсутствии какой-либо специфики. Поэтому шум не может быть присвоен эстетикой в ее традиционном смысле. Шум артикулирует зияние между чувством и знанием, которое эстетика, как своего рода режим теоретизирования, была призвана закупоривать, поэтому его звучание предстает всегда как своего рода фрагмент Реального, остатка, не сворачивающегося в означающие.

Что же такое шум и можно ли называть его музыкой? – вопрос, который уже довольно затерся. Если говорить о музыке как о чем-то таком, что имеет собственные границы, то что-то обязательно находится и вовне. Жанр «нойз» воплощает поиск внешнего, но таким образом, что это вовне одновременно и присваивается, и откладывается. В этом смысле присвоение инаковости оказывается всегда неоконченным процессом. Таким образом, размыкается ситуация, при которой художественный практис/эстетическое теоретизирование задает иное в качестве своеогоного, т.е. ситуация, при которой операция откладывания оказывается вытесненной, а механизм присвоения встраивается в структуру слушания.

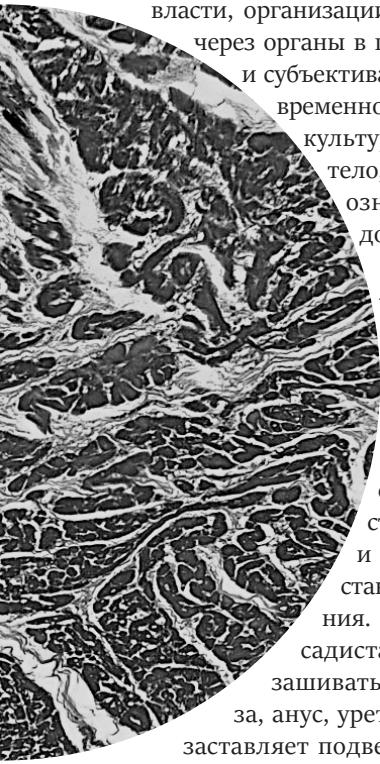
Вслушивание-шум же становится вектором концентрации на инаковости, проскальзывающей в различии звучания и слушания. Встреча с этой неминуемой и совершенно неожиданной инаковостью подразумевает некое «сождшее с петель» вслушивание<sup>1</sup> – Анонимное Вслушивание<sup>2</sup>.

Шум, как мы отмечали, агрессивен;



<sup>1</sup> Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое [Текст] / пер. с фр. О. Н. Шпарага. – Минск: Логвинов, 2006. – 400 с. – С. 202

<sup>2</sup> Аллюзия на концепт «Анонимного Видения» Мерло-Понти из книги «Видимое и невидимое». Такая видимость не принадлежит ни мне, ни миру, но в то же время есть характеристика как бытия-видимым, так и бытия-видящего. Такое Видение конституируется в положении «между», на пересечении различных точек зрения, будучи условием всякого опыта видения. Анонимное Вслушивание мы бы могли охарактеризовать как вслушивание из положения «между», вслушивание, отсылающие к водовороту бесконечных смещений, предшествующих всякой интериоризации.



шум скребет под кожей, разъедает внутренние органы, подобно паразитам, оставаясь при этом желанным, но находясь по ту сторону удовольствия. Его звучание делает из нас мазохистов, точнее, делает мазохистским наше тело. Вслушивание-в-шум конституирует тело, при этом перемалывая, захлестывая, стягивая и скручивая наши органы. Как правило, музыка всегда осуществляет свою надлежащую функцию – функцию власти, организации, – узурпируя тела через органы в пользу означивания и субъективаций: так, глаз в современной паноптической культуре дискурсирует тело, прописывая его означающими с ног до головы.

Тело же мазохиста – это тело-без-органов. Оно становится через изгнание органов-субъективаций, изгнание самого мазохистского фантазма; оно становится текучим и сплошным; оно – становление становления. Тело «заставляет садиста или проститутку зашивать вас, зашивать глаза, анус, уретру, груди, нос; оно заставляет подвешивать себя, дабы остановить осуществление органов»<sup>1</sup>. Делез и Гваттари настаивают на том, что мазохиста не следует интерпретировать, т.к. мазохист скорее следует программе, – мазохист только экспериментирует. Но, что в этом случае можно сказать об ушах? Нужны ли они мазохисту для прослушивания инструкции? Или здесь что-то иное? Скорее уши –

это раны. Шум распределяет свои волны, свои потоки интенсивности через раны-отверстия; он конституирует тепло-без-органов, заглушая пульс кровяных сосудов, биение сердца, урчание желудка и т.п. Само тело становится процессом анонимного вслушивания. Отныне следует слушать глазами, парами, волосяным покровом.

Следует сказать, что мазохист при этом постоянно отказывает удовольствию, вслушиваясь в продуктивность шума. Так как удовольствие – это знак присвоенного предела, исключающий последующее открытие к не-месту инаковости (если же мазохист зашивает себя, то это не означает того, что он закупоривается для собственной саморефлексии и т.п., но таким образом он лишь распределяет интенсивности). Удовольствие должно быть немедленно отложено. Мы занимаемся присваиванием предела, претерпевая становление телом-мазохиста, в той мере, в какой этот процесс оказывается неудачным для нас. Вслушивание-в-шум – вслушивание неудачника. Если нойз и является иронией, то только в той степени, в какой ирония оказывается последним оплотом свободы.

Вслушивание-в-шум – это всегда слух изнаночный. А что представляют уши мазохиста, уши-раны, если не вывернутые наизнанку уши? Изнаночный слух не столько интернирует в одностороннем порядке звуки, сколько дает шуму овнешнить меня для самого себя.

Шум высвобождает себя к иному, выходя постоянно из собственных пределов, – это чистое движение вовне без какой-либо памяти о первичном пределе. В этом смысле шум может быть вообще не трансгрессивен, но при этом иметь себя в избытке вне

<sup>1</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато [Текст] : Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского, науч. ред. В. Ю. Кузнецова. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с. – С. 250.

артикуляций пределов. Поэтому шум определяется скорее не просто через стирание изначальных следов, а через избыточное звучание, стирающее само стирание, само движение вовне. Разворачивается настолько мощный динамизм, что стираются собственные трансгрессивные маневры. Это своего рода переполненная процессуальность, которая немеет в своей динамике: все меняется настолько, что уже трудно определить, где происходят хоть какие-то изменения, где происходит хоть какой-то слом. В свою очередь шум предполагает некое расслоение с историей, дарует забвение самого забвения, разлад с самой эсхатологией разлада, чего футуристическая идеология со своими «украшенными» машинами и не могла предполагать. Поэтому шум не стоило бы идеологизировать в роли разлада с тихим и безрадостным историческим прошлым, ибо шум в своей контингентности расслаивается с самой историей как таковой.

В этом смысле тишину также стоило бы переопределить через шум. Тишина, приобретая различного типа социальные и религиозные коннотации, становится устоявшейся мифологемой. Например, если мы говорим о современной социальности, то тишина оказывается как бы последним островком индивидуальной свободы (моментом, когда мир перестал иметь звучание для нас), постоянно осаждаемым шумом повседневной жизни, – это, если так можно сказать, позитивная дефиниция. Но с другой стороны, тишина может часто ассоциироваться со смертью, что, в свою очередь, наоборот, оправдывает шум в качестве источника жизни. Такие представления носят сугубо человеческий характер. В свою очередь, можно позволить себе такой тезис:

«ТИШИНА – НЕ СУЩЕСТВУЕТ,  
ТОЛЬКО ШУМ РЕАЛЕН».

В таком ключе смерть в своей материальности является скорей избытком шума, нежели тишиной. Шум – это постоянные миграции популяций, необузданых множеств. А что представляют собой процессы разложения, если не постоянное копошение этих множеств? Трупная среда развертывается как сложная (анафро) экосистема, сеть миграционных процессов, составляющих целую симфонию разложения и переваривания.

Разложение начинается через несколько минут после смерти – запускается процесс под названием автолиз, или «самопоглощение». Вскоре после того, как перестает биться сердце, у клеток наступает кислородное голодание, и по мере накопления токсических побочных продуктов химических реакций в клетках повышается кислотность. Ферменты начинают поглощать клеточные мембранны и вытекают наружу, когда клетки разрушаются. Постепенно все остальные ткани и органы тоже начинают распадаться схожим образом. Поврежденные клетки крови начинают вытекать из разрушенных сосудов и под действием силы тяжести перемещаются в капилляры и мелкие вены, и т.д.

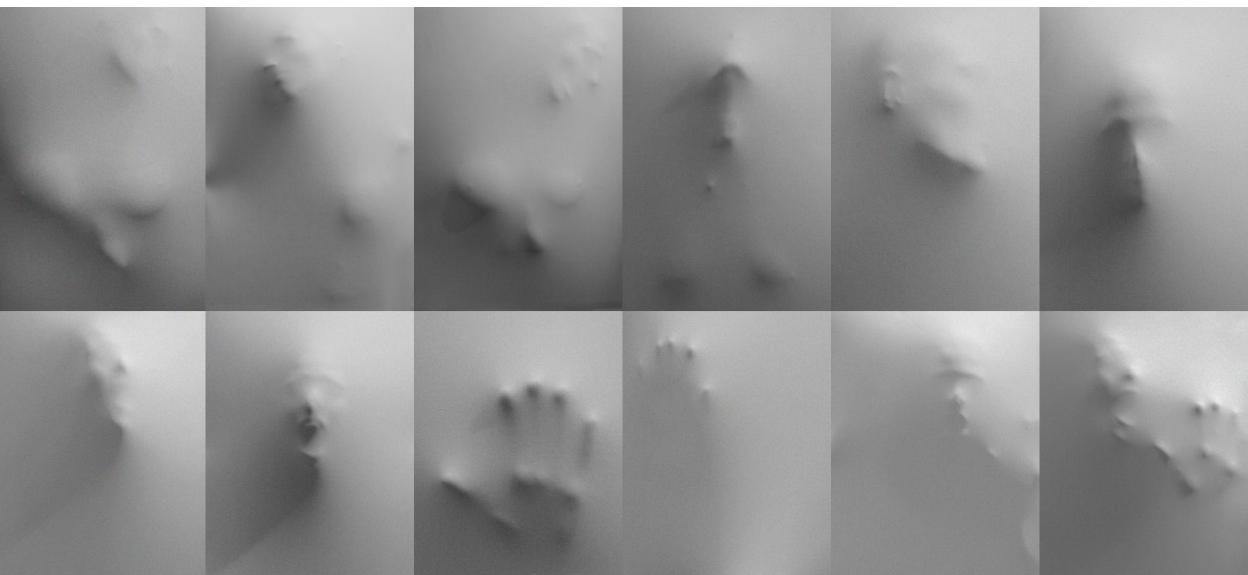
Не исключено, что шум может приобретать какие-либо коннотации и эксплуатироваться в лоне какой-либо тематики. Такие атрибуты шума, как избыточность, агрессия, инаковость, хотя и предрасполагают к соответствующим коннотациям (политического или религиозного оттенка), но при этом шум живет собственной жизнью, воплощенной в этих атрибуатах, – жизнью, скорее, периферийной, разрозненной, демонической. Но что это за неотвратимый союз звука с демонами?

Юджин Такер отлично продемонстрировал этот союз на примере библейского сюжета с исцелением бесноватого Христом<sup>1</sup>. «Имя мне легион», – восклицает нечто демоническое.

Это подводит нас к тому, что демон – не единица, а множество, при этом совершенно неопределенное (неподвластное счету). Странное и неопределенное множество восклицает в отвратительно-вязком единогласии, оставаясь в то же время в визуальной

недосягаемости (даже в тот момент, когда бесы стали переселяться в стадо свиней). Демон – это роевидное множество, дающее о себе знать в первую очередь через шум, поэтому демоническое должно также подразумевать вслушивание (демоническое, изнаночное, аномальное). Такое вслушивание (в-шум) преломляется в контингентном роении, автолизе идентичности, кислотном демоническом танце множеств и изгнании Власти.

<sup>1</sup> См.: Thacker, E. Pulse Demons [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewArticle/80/56> (дата обращения: 07.05.2018).



## ЛИТЕРАТУРА:

1. Thacker, E. Pulse Demons [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewArticle/80/56> (дата обращения: 07.05.2018).
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато [Текст] : Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского, науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.
3. Маринетти, Ф. Т. Первый манифест футуризма [Текст] / ред. Л. Г. Андреев // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. – М.: Прогресс, 1986. – С. 158-162.
4. Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое [Текст] / пер. с фр. О. Н. Шпарага. – Минск: Логвинов, 2006. – 400 с.

ПРЕЛАТОРСКАЯ

# ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПСЕВДОСОЧАТИНА

В СЛОВЛХ ДЛЯ ОДНОГО  
ГОЛОСА И АУДИТОРИИ



АВТОР:  
**АРТЕМ КЛЮЕВ**

## INTRODUCTION

*Grave accelerando*

**adagissimo** Музыка.

Каждый думает, что понимает, что такое музыка. Никто не может этого объяснить. Мнимое понимание скрывает от стороннего наблюдателя подлинную природу музыкального, а для **нестороннего** dissonanza закрывает всякую возможность приближения к ней. stretto Речь здесь заходит, безусловно, о том, о чём и всегда, когда приходится говорить о «понятных» вещах. В конечном счете, «музыкальный» дискурс

в некоторой степени повторяет дискурс об искусстве начала ХХ века. Музыке нужен ноль, чтобы она умерла как классическая форма и возродилась в том виде, о котором нечего говорить старым языком.

*stretto Язык accentato* – это то, что определяет, как мы начинаем мыслить нечто, выбирает форму и отношения. Язык музыки умер вместе с ней и не возродился. Или, если быть менее пессимистичными, он возрождается, медленно и, как новорожденный детеныш олена, спотыкается и падает, хотя уже пытается подняться на ноги. Главное теперь, чтобы его не пожрал лев обыденного здравого смысла *furioso*, а это вполне реальная угроза, как мы знаем.

*strerto* То, что называется музыкой сейчас, то, что позиционирует себя как всем понятная и доступная музыка, на самом деле живет по законам времени до обретения «нуля» *accentato*. Но в силу того, что теперь музыка стала достоянием настолько широких масс, насколько это в принципе возможно, в силу того, что эти классические формы упростились и растиражировались, создав новый канон, необходимо обратиться к волонтиаристской и спекулятивной систематике, которые, в принципе, помочь не гарантируют.

*improvisando* Музыкальный объект может быть систематизирован по цели его создания: для материального обогащения, для эксперимента (искусства, принято считать, что его цель в новизне), как самоцель и, возможно, еще по каким-то причинам, мной немыслимым сейчас. Это условное систематизирование нужно для того, чтобы образно проиллюстрировать, как именно трансформируется музыкальное в музыкальном объекте.

*irato* Объект для денег не несет в себе ценности для изучения, поскольку в своей форме, приемах и прочих атрибутах эксплуатирует архаические приемы. Его создатель заимствует готовые части из предшествующего опыта и компилирует их в соответствии с представлением о потребностях, это не музыка, а маркетинг и психология, оперирующие звуком.

*modesto* Объект для эксперимента сложнее и меньше всего есть музыкальное в обыденном понимании. Его создатель с необходимостью ищет то, чего еще нет, включает в музыкальное такие инструменты и решения, которые нельзя помыслить «напрямую». В конечном счете, задача здесь состоит в конструктивном разрушении представления о музыкальном, вскрытия его незаполненности.

*misterioso* Музыка как самоцель – это проявление чистого, мистического и неартикулируемого содержания в творении музыкального объекта. В отличие от остальных форм по цели, музыкальный объект для себя есть единственная нерационализированная форма. Цель творца здесь – быть через бытие объекта, который сам по себе не может не стать. Но это не гарантирует объекту новизны или просто возможности – это стремление, но не результат. Кроме того, такой объект вообще может стать(ся) только в представлении творца, но не реализоваться для других. Для реализации ему необходимы атрибуты музыкального, которые сами по себе таинственны и туманны и требуют прояснения.

# PART I. SONATA.

*Allegro martellato*

## **marcato Атрибуты.**

Атрибуты музыкального разнообразны, ибо связывают его со всем остальным многообразием мира через общность. Общность категориального плана, проистекающую из логико-языковой структуры мышления.

## **recitando Время.**

Категория времени – базовая и основная, неотъемлемо связанная с музыкальным. Время здесь предполагает, что мы воспринимаем музыкальный объект не сразу, то есть континуально, протяженно, где каждый новый квант музыкального объекта встраивается в звуковую картину, создавая ощущения целостного (<sup>rapido</sup>ощущение целостного всегда будет присутствовать, и тяга к нему будет сохраняться, но тезис требует доказательств отдельно) постфактум.

<sup>rigoroso</sup> Это значит, что время в музыкальном выражается в том, что музыкальное не может быть услышано все и сразу. Схлопываясь, звук не дает картины всего спектра, а взрывается диссонансом. Иными словами, совокупность всего звука произведения, собранная в один момент времени не может быть услышана. Постулируя это, открываем простор для экспериментальных музыкальных объектов...

<sup>repente</sup> поскольку возможно написание такого объекта, который может быть целостно и полностью воспринят одновременно или из одного момента, содержащего его полностью, развернуться в длительном воспроизведении.

<sup>rigoroso</sup> Наслоение звука в воспроизведении происходит минимально воспринимаемыми человеком дискретными временными отрезками, такова природа человека, такова особенность восприятия им звука и любого разворачивающегося во времени процесса, в том числе, воспроизведения звука, музыки в частности. <sup>repente</sup> Если возможно изменить длительность дискретного отрезка, скорость или способ их восприятия – возможно изменить музыкальное в его основании.

<sup>rigoroso</sup> Музыкальный объект, слышимый впервые, всегда не мыслим полностью, до того момента, пока не прослушан до конца. Только по завершении слушания появляется представление об этом объекте. Любое последующее его прослушивание, при условии запоминания, представляет собой предвкушение в линейном процессе дискретного восприятия псевдоцелостного объекта. <sup>repente</sup> Возможность изменения направления потоков звука, скорости наслоения дискретных звуковых единиц, полиобъектной картины с разными свойствами без потери самоидентичности музыкального объекта дала бы возможность для переворота в понимании музыкального.

## **recitando Пространство.**

Музыкальное связано через пространство в первую очередь с тем, что составляет материю музыкального, со звуком. Звук связывает музыкальное и пространство с тем, что звук воспроизводит – инструмент или динамик. Воспроизведение и природа звука всегда предполагает локализацию звука или его источника.

*splainato* Звук как материя всякого музыкального составляет ткань такого объекта.

Звук сам по себе обладает огромным множеством атрибутов, вокруг которых порой возникают обсуждения и предположения.

*sotto voce* Так, например, можно услышать, что тембр – это сложноопределяемая характеристика звука, которая, по сути, не может применяться к современному звуку. Отчасти такое утверждение верно, а именно в той части, где говорится о современном как о синтезированном звуке. Поскольку тембр как понятие соотносится только со звуком, воспроизведимым естественными инструментами (в том числе и голосом), то определить тембр, несоответствующий реальному синтезированного инструмента, становится невозможно. Оттого тембр теряет свою применимость на практике. Но вопрос здесь нужно ставить не относительно справедливости применения тембра как понятия, а относительно того, что необходимо нечто новое способное восполнить ту часть спектра значений, по необходимости включенных в состав тембра, которые там быть не могут.

*rigoroso* Инструмент, совокупность инструментов или прибор (в широком смысле слова), воспроизводящие звук, составляющие ткань музыкального, концентрируют в себе представление о нити звука (для инструментов) или всего полотна для динамиков. Способность манипулировать звуковым потоком может разниться в классической и неклассической формах радикально, но сущностно не влияет на музыкальное, только открывает его привязанность к некоторому источнику, реальному или *нет ritenuo*.

## PART II. VARIATIONS.

*Ossia misterioso lento.*

Звучание

и

отсутствие

*imprerioso* Бытийствование всякого звукового объекта, в том числе – музыкального, можно определить по двум его состояниям: звучанию и отсутствию. В то время, как звучание – это жизнь звукового-музыкального, отсутствие или тишина – это сон, либо смерть. Сном в музыкальном может быть отсутствие звука в целостном теле объекта, мимо прерывающее его, выступающее контрастным фоном для его звучания. Примером такого может быть

пауза

В полотне музыкальной ткани такая пауза будет швом, но это применимо к ней, только если она всеобъемлюща, если же отсутствует часть или нить, то это – выразительное средство, символически подчеркивающее замысел.

*bruscamente* Смерть – ЭТО конец.

ПРЕЛАТОРСКАЯ



МОЛЧАНИЕ

ТИШИНА

ОТСУТСТВИЕ

НЕМОТА

МОМЕНТ  
ВОЗВРАЩЕНИЯ



Конец произведения. Его невозможность к возвращению в собственное начало, изъятие из реального мира вещей и переход в мир воспоминаний и субъективного опыта. Родится в исполнении или новом прослушивании новое произведение и умрет тогда, когда его перестанут слушать и начнут заново. Они часто умирают недослушанными и не добираются до мира воспоминаний, вернее, добираются в уникальной неполноценности и в забвении в форме антивоспоминаний.

Мнимое отсутствие или пауза должны переживаться глубже и ярче, чем плотнее ткань музыкального; оттого, что страшно представить в такой ткани разрыв или шов, тем страшнее – непоследовательность, которая карается каноном.

*improvisando* Было бы интересно инвертировать ритм и пустоту, чтобы послушать музыкальный негатив на предмет его музыкальности или потенциальной способности быть музыкальным.

## CODA.

*Animato espressivo crescendo.*

В то время, как музыка обыденно понимается всеми, но сущностно не понимается никем, нам остается только указать на некоторые штрихи, по нашему скромному мнению присущие всему музыкальному. Связь со временем и пространством обусловлена языковыми и структурными особенностями мышления. Тем не менее, эта связь должна быть установлена с тем хотя бы, чтобы ее разрушить и на осколках прежнего благополучия построить новый концепт музыкального. Концепт, в котором музыкальное может бытийствовать не только в звуке или по правилам классического канона, но так, как невозможно представить, оставаясь при этом музыкальным. И, несмотря на то, что эксперименты с музыкальным происходят постоянно, они все еще концентрируют свое внимание на звуке, помещая его в центр. Это необходимо отринуть и обнаружить внезвуковую природу музыкального. Необходимо понять, каким образом отсутствие в музыке может быть, наконец, понято, как может быть воспринята смерть и рождение старой классической музыки, осознана необходимость новых теории и методологии музыки как внезвуковой практики соединения мышления-времени-пространства на полотне бытия.

**МУЗЫКА ДОЛЖНА ПЕРЕСТАТЬ БЫТЬ МУЗЫКОЙ И ЛЕЧЬ В ОСНОВАНИЕ  
НОВОГО СИНТЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА!**

# 50 ОТТЕНКОВ ЧЕРНОГО

от  
ЗЛЫХ ОКЕАН  
ДО СВЕРКАЮЩИХ  
ЗВЕЗД ВСЕЛЕННОЙ

автор:  
**ЕЛЕНА СУХЛНОВА**

**М**узыка – это общение с миром древних через чистоту открытой сферы духа. Лишь звуки огненного движения существуют вечно, завораживая своим рисунком алчную душу поиска. Узоры звуков отражают вой ветров гибели, завывание морских штормов, таинственную атмосферу леса, бескрайние просторы сражений – они естественны, как все первозданное, что окружает нас. Они даруют рождение и смерть, силу и страх, познание и слепость. Вглядываясь мироощущением в бездну миров, ощуща-

ешь хитросплетение звуков вокруг. Музыка, как безбрежный океан, как нить, соединяющая миры, как жертвоприношение отцу битв – вот мораль гибельных звуков, исторгаемых Black Metal. Этот смысл сегодня утерян и забыт. Осталось лишь жалкое подобие, увеселяющее толпу. Музыка, как магический узор, охватывающий Космос, дает рождение новым движениям, новым вспышкам звезд, новым неистовыми бурям. Она наполняет собою все пространство, лишь нужно ее услышать сквозь свои чувства и восприятие.

Сущностью подлинного «Черного Металла» всегда являлось стремление к Идеалу, Силе, Знанию и Могуществу, поиск глубочайших корней Духа, проекция мифического, полузабытого прошлого нашей цивилизации на грядущие эпохи. Примитивистские созвучия Black Metal, так далеко ушедшие от технической навороченности всей прочей тяжелой музыки, давным-давно перестали быть «рок-н-роллом» или вообще некой «музыкой» в понимании сегодняшнего дня. «Черный Металл» стал своеобразным творческим атавизмом архетипов давних времен. Эти созвучия то заставляют сосредоточиться, то вводят слушателя в некое подобие транса или ментального путешествия.

Поэзия величайших формаций Black

Metal чаще всего вдохновлена ландшафтами Европы, снегами, морозом, смутными полуиспоминаниями-полувидениями о давним-давно погибших и забытых Империях, павших и вечно живых королях и героях. Это песни курганов и несмолкающий зов крови:

**ПЛОТЬ И КРОВЬ. ТЫ ОБРАТИШЬСЯ В ПРАХ.  
МУЖЕСТВО ВОИНОВ ВЕЧНО БУДЕТ ПЫЛАТЬ.  
ВЫЖЖЕННАЯ ЗЕМЛЯ ПОГЛОТИТ ВСЕ, ЧТО  
НАМ ДОРОГО. ВЫЖЖЕННАЯ ЗЕМЛЯ ВСЕ  
ПРИМЕТ В СЕБЯ. МОЯ БОЛЬ ИССУШАЕТ  
ДУШУ, МУЧИТЕЛЬНО ПОРАЖЕНИЕ В ЭТИХ  
ЧЕРНЫХ ПЕСКАХ. НАСКОЛЬКО ХВАТАЕТ  
ГЛАЗ – ИЗРАНЕННЫЕ ПОЛЯ. НАСКОЛЬКО  
ХВАТАЕТ ГЛАЗ – ЭТОМУ НЕ БУДЕТ КОНЦА.**

PÉTUR BEN AND ÞORBJÖRG HELGA -  
SVARTHAMAR



Black Metal почти всегда означает Black Art. Можно отодвинуть на задворки своего сознания пронизанные эпичностью темы кровавых сражений, пылающих факелов и свинцового неба, и тут же оказаться затянутым в ледяные недра океана, на дно Марианской впадины, куда не проникает и толика света, а вокруг только всепоглощающая тьма и черное безмолвие:

**Я НЕ МОГУ ВИДЕТЬ НИ ЛУНУ, НИ ЗВЕЗДЫ.  
ТОЛЬКО ЛЕДЯНОЕ ПРИКОСНОВЕНИЕ  
БЕСКОНЕЧНОГО ОКЕАНА, И Я ТАК ОДИНОК,  
ТАК ОДИНОК, НИКТО НЕ ПОНИМАЕТ МОИ  
СТРАДАНИЯ. СОВЕРШЕНСТВУЙСЯ И ИЩИ,  
Я ПРОВЕДУ ТЕБЯ С СОБОЙ В ГЛУБИНЫ  
БЕЗУМИЯ, СТРАДАНИЙ, В АД.**

MORGUL - VIOLENT PERFECT ILLUSIONS

## ПРЕДЛАТОРСКАЯ

Black Metal возник, в первую очередь, как идеология, облаченная в форму музыкальных произведений. Лишь идеологической составляющей, он редуцируется до «одного из» музыкальных жанров, идентификация которых сводится до различия в звучании. С этой точки зрения можно утверждать, что «Black», в действительности, не определяется через «Metal» и не сводится к нему, представляя собой цельное и самодостаточное музыкально-философское направление в искусстве. Однако «Black» всегда присутствует в «Metal», ибо, даже касаясь темы мифологии, вновь попадаешь в непроглядный «Black»:

**Я ВОЗРОЖДАЮ ДРЕВНЕЙШЕЕ ЗЛО.  
КАЖДЫЙ ВЗДОХ ЕГО ПОД МОИМ КОНТРОЛЕМ.  
Я ПОСТРОЮ ТВОЮ НЕУДАЧУ  
РОЖДЕНИЕМ СМЕРТОНОСНЫХ ТРОЛЛЕЙ.  
Я СПРОВОЦИРЮ АРМАГЕДДОН,  
ПИТАЮЩИЙСЯ ТЫСЯЧАМИ ДУШ.  
ВОССТАНЬ МУСТАКРАКИШ, ТРОЛЛЬ ОЗЕРА.**

DETHKLOK - AWAKEN

Идеология Black Metal может быть охарактеризована одной краткой приставкой «анти-». Под ее эгидой представлено все самое темное и мрачное, что может нести в себе этот мир. Поэтому Black Metal стоит слушать вечером, когда солнечные лучи не смогут рассеять силы магии и когда слушатель останется один перед отходом ко сну:

**И СНОВА НОЧЬ, ПРЕКРАСНА ТЫ.  
МОЙ ГОЛОД – ЛЮД ЖИВОЙ.  
НОЧЬ ГОЛОДА... ИДИ НА ЗОВ  
ЗА ЛЕДЯНОЙ ЛУНОЙ**

MAYHEM - THE FREEZING MOON

Так Black Metal восстанавливает естественный баланс между «светом» и «тьмой», поскольку слишком большое количество «света» рискует спалить все

округлую себя. Официозное, «профанное» творчество массовых масштабов несет лишь «свет», которого становится слишком много, и в связи с этим баланс нарушается. Black Metal восстанавливает его, внося свое «анти-» в положительную структуру мироздания.

Философия Черного Метала идет по пути сознательной и самоотверженной борьбы против тирании космических масштабов, которой подчинилось все человечество, подчинилось по своей воле. Black Metal заставляет отказаться от роли слуги космического порядка и от признания себя созданием кого бы то ни было, отказаться от роли пассивной жертвы с определенной звездами судьбой, сковывающей всю жизнь, ослепляющей ложью и фальшивыми иллюзиями с целью подчинения и системного контроля.

Black Metal суть отрицание. Отрицание жизни, религии, космоса. Антикосмическая направленность Black Metal предполагает противоположность тому, чего добивается довлеющая сила (космос), посему являясь революционной, элитарной и неестественной. Антикосмичность Black Metal – это темная, опасная и революционная тропа Сильных, тех, кто своей волей, стремлением к просвещению и освобождению отказывается принять наследственное ярмо человечества.

Black Metal выберет путь становления в Вечности, сознательного отречения от всех заранее предписанных условий существования в пользу абсолютного самоформирования – в соответствии со своей Истинной Волей, свободным от всех слабостей и цепей, связывающих нас с планом космического создания. С космической точки зрения, эта воля к власти и вечному становлению видится неестественной, поскольку она ведет к очистительной тьме неизвестного, на-

ходящегося вне гармонии с космосом и имеющего своей основой сильный антикосмический импульс. Этот импульс является внешним проявлением внутреннего Черного пламени и может быть определен как бог или идеал.

Black Metal – это дикая и хаотичная сила, безжалостно ломающая все статичные и бессмысленные формы, способная вернуть мироздание, космический порядок назад, к бесформенному Хаосу, из которого они и произошли. Black Metal не имеет стилистической подоплеки. Black Metal – это форма, окружающая истинную сущность. Динамичная, всеобъемлющая Тьма. Му-

зыкальная составляющая Black Metal всегда стремилась к нарушению status quo, к изменению и уничтожению музыкальных барьеров, которыми руководствуются все остальные жанры – это желание, собственно, и легло в основу перманентно изменяющегося, совершенствующегося саунда Black Metal. И цель у этого всего только одна: посеять антикосмические семена в коллективном бессознательном, прожечь черные дыры в человеческом psyche. Иными словами, антикосмическая философия Black Metal, убеждения и идеалы имеют своей основой борьбу за бесконечную свободу духа и возвращение к Хаосу.







# СЕКУЛЯРНЫЙ КОФЕЁК

НЕ ХОЧУ!

НЕ БУДУ!

НЕ МЫСЛЮ!

ЭТО ГАРАНТИСТЫ О'

ПАЧАНЫ ЗЕМЛЯ!

ВЕРТИЛСЯ

НЕ ОТЛЮБЛЯЙ

СПОРНЁМ НА СОТКУ



# Е.В. ЗАКАБЛУКОВСКИЙ: ТЕХНИКА БУДУЩЕГО



## ИАТЕРВЬЮ АЛЕКСЕЯ ГУРЬЕВА И АЛЕКСАНДРА ВАЛИЕВА

Большое место в разговоре занимает обсуждение философских взглядов Е.В. Закаблуковского по теме статьи «Техника будущего», написанной в соавторстве с Е.В. Кучиновым. Основное внимание в статье Е.В. Закаблуковский и Е.В. Кучинов акцентируют на формировании будущего при непосредственном влиянии машин и времени.

## Спекулятивный кофейк

**1. Когда вы получили образование философа? Расскажите о философии того времени, возможно, тогда было некое веяние моды, которое повлияло на вас, каково было обучение на факультете философии? Изменились ли ваши философские взгляды с тех пор, и в какую сторону?**

Я не получил систематического философского образования, к сожалению. Скорее, я самоучка. С философией впервые столкнулся в 1987 году, на первом курсе. В то время всё изучалось через призму марксизма и диалектического материализма. Работы классических философов необходимо было брать в областной библиотеке, а со взглядами зарубежных философов XX века можно было познакомиться лишь во всем известной монографии под редакцией И.С. Нарского, А.С. Богомолова и Ю.К. Мельвиля, где, например, Ж. Делезу было посвящено 15 строк. В 2011 году я поступил в аспирантуру НГПУ, и весной 2015 года защитил кандидатскую диссертацию по философской антропологии.

Несмотря на то, что мне как лингвисту по первому образованию близки и более-менее понятны концепты аналитической философии, я все же остаюсь приверженцем континентальных взглядов. В последнее время увлекся античной и средневековой философией.

**2. Как философ работаете ли вы над новыми философскими статьями? Если нетрудно, могли бы вы показать пару своих концептов, которые охарактеризовали бы вас, как философа?**

На данный момент я нахожусь на стадии поиска своей докторской траектории. Пока не могу сказать чётко, какая это будет специализация. Меня привлекает феноменология религии, политическая философия, политическая лингвистика. Ну и, конечно, философская антропология. Например, вместе с моим коллегой Е.В. Кучиновым мы обсуждали возможность написания совместной статьи и проанализировать то, как происходит объективация сексуального желания у машин, какое значение имеет машинная экзаптация в этом процессе, как проецируется человеческое «Я» на машинного Другого.

**3. Какая философская проблема/задача/вопрос была вами поставлена в статье «Техника будущего»<sup>1</sup>?**

Нас интересовал феномен «технэ» и его связь со временем. О чём мы говорим, когда говорим о технике? О будущем и о технике будущего? Можем ли мы предопределить будущее техники? Как оно осуществляется?



<sup>1</sup>Речь идет о статье Е.В. Закаблуковского и Е.В. Кучинова «Техника будущего (Симондон, Гваттари, Брайант, Стиглер)», которую можно найти по ссылке: [www.gramota.net/materials/3/2016/8/33.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/8/33.html).

## Спекулятивный кофейк

**4. В аннотации написано, что вы выдвигаете на первый план проблему «технэ» как искусства создания времени. И всё-таки, что же это такое в более широком и одновременно более узком смысле?**

В античности «технэ» понималось не только как ремесло, но и как искусство. Аристотель обозначает этим словом специальный род знания и способностей, которые направлены на производство, конструирование чего-либо. Между опытом и теоретическим знанием («эпистеме») «технэ» находится где-то посередине. «Эпистеме» имеет дело с неизменным, первичным во всех отношениях и смыслах (речь шла, к примеру, о математике), а «технэ», «продуктивное знание» надо относить к сфере изменчивого, находящегося в процессе становления. «Технэ» считалось неотъемлемой частью природы человека, творчески реализуя которую последний буквально «создаёт бытие». В свою очередь, бытие человека технично в своей темпоральности.

«Технэ» – это инструментализация времени, его эксплуатация и производство.



**5. Симондон выявляет три способа существования технических объектов. Нас заинтересовал первый «уровень». В статье сказано, что во время написания «О способе существования технических объектов», технический индивид не был способен самообучаться и размножаться, но уже в 1983 году, т.е. за несколько лет до смерти Симондона, Лен Эйдельман описывал компьютерные вирусы как саморазмножающиеся программы. Останется ли технический индивид, способный самообучаться и размножаться на этом первом «уровне»? Останется ли он/она «орудием»?**

Теория систем учит нас тому, что на уровне технического ассамбляжа мы вправе ожидать неких новых, неожиданных, эмерджентных свойств, которые невозможны вывести просто из суммы элементов. Во времена Ф. Гваттари люди уже являлись

средством, «орудием» для обретения машиной своей первичной субъективности. Их эволюция до третьего уровня – лишь вопрос времени и техники. В связи с этим по-новому видится проблема искусственного интеллекта. Если предположить, что техника будущего, заимствуя всё больше и больше типично человеческих функций, путём неустанного самообучения дойдёт до рефлексии, проблема отчуждённости человека от техники встанет особенно остро. Человеческое вполне может оказаться более ненужным в новом мире технического. Кстати, согласно Нику Бострому, мы уже живём внутри компьютерной модели, и со времён Рене Декарта, пока ещё никому из философов, не удалось существенно продвинуться в решении проблемы malin genie («мозга в колбе»).

## Спекулятивный кофейк



6. Нас заинтересовали фразы: «Технику обвиняют во всех бедах человечества, тогда как за ней скрывается 'реальность, богатая человеческими усилиями и природными силами, которая составляет мир технических объектов'» и «от технического знания зависит наше будущее, неясные контуры которого, 'ростки спасительного', проступают там, где благодаря распространению виртуальных способов существования технических объектов и зарождению в этой среде новых зачаточных форм 'грядущих сообществ'». Судя по ним, можно заключить, что вы согласны с теорией Симондона, что техническое развитие – это наше будущее, часть нашей пока что не развитой эволюции, этакий «луч света в тёмном царстве». Но если есть этот «луч», то, наверняка, есть что-то обратное, противоположное, что-то, что мешало бы человеку и его развитию. Как вы считаете, что это могло бы быть и почему?

Я бы не стал употреблять глагол «соглашаться», поскольку мы сперва должны договориться, с чем мы согласны: со всей теорией в её единстве, либо с её отдельными аспектами. Тем не менее, оставаясь в русле симондоновской эсхатологии, можно помыслить и негативный исход. Это отчуждённость техники от человека. Она происходит от безличностного характера машины: человеческая реальность отчуждаема за счёт отдаленности, несоприкосновения машины и человека, которое и делает возможным операторскую деятельность. Технический объект – это то, что используют, эксплуатируют и порабощают, т.е. объективируют. Преодолев грубый инструментализм, восприняв суть техники с её функциями, согласно человеческому акту изобретения, мы получим доселе скрытую «чистую информацию».

7. Вы присутствовали на лекции М. Куртова о Бергсоне, расскажите, пожалуйста, о ваших впечатлениях от этого события? Ведь, как я понял, вы знакомы с его рабо-

тами и, скорее всего, с его философией? Какое впечатление она (философия) на вас произвела?

Знаком и с ним самим, и с его работами. Событие, к сожалению, пострадало из-за неподготовленности слушателей. Михаилу пришлось сначала пересказывать теорию памяти А. Бергсона, и, собственно, идея лектора представить модель эволюции религиозных представлений (на основе этой теории) была из-за цейтнота реализована несколько скомканно.

Мне импонирует политическая философия М. Куртова, о которой стоит разговаривать отдельно. Он более известен как исследователь «нечеловеческого» и прекрасно разбирается в современной философии, наводя мосты между техникой и антропосом. Его проект технотеологии – это смелая попытка обнаружить остаточные формы теологического мышления в коде. Патристическое истолкование и интерпретация языков программирования является «соботазном для богослова, безумием для программиста», как пишет сам М. Куртов. При этом его интерес к технике не ограничивается информатикой: к примеру, любопытна интерпретация процесса ремонта сломанной машины как устраниния несовпадения Божественной сущности и её энергий, указывающая на её внутреннее становление и бытие.

**8. По Ж. Делезу и Ф. Гваттари, машина – это энергия производства, лежащая позади всех видов значений. Не могли бы вы подробнее раскрыть эту мысль?**

Не существует необусловленной, единичной машины – она всегда подсоединенна к другой производящей машине, от которой воспринимает произведённое, при этом «срезая» производство потока следующей подсоединеной машины. У Делёза и Гваттари это именуется законом производства производства. Попытки конкретно обозначить энергию производства тщетны, ибо в



# Спекулятивный кофейк

машине заключён общий признак этой энергии, и неважно, о какой именно машине идёт речь – технической, человеческой или капиталистической.

**9. Ж. Делёз и Ф. Гваттари в термин «машина» вместили необъятный смысл. По сути, всё на Земле (или очень многое) является той самой делезианской «машиной», либо её составляющей. Но присутствует ли здесь какая-либо иерархичность или типовое распределение? Возможно ли распределение на кодировку потоков и наличие в себе неподвижного двигателя? Или два этих фактора обязательно должны действовать в совокупности?**

Сами Делёз и Гваттари иллюстрировали этот концепт на примере общественной машины, которая представляет собой неподвижный двигатель и работает за счёт кодировки потоков, включающей в себя ряд операций. Так называемое «тело без органов» есть имманентная субстанция, заполняющая пространство сообразно различным степеням интенсивности, производящим реальное.

Эти степени интенсивности, находящие отражение в кодировке потоков, относятся к неподвижному двигателю как предельные атрибуты, принадлежащие ему в том качестве, в каком они реально различены и поэтому не являющиеся ни взаимоисключающими, ни противопоставленными.

**10. Как вы считаете, был бы человек таким, какой он есть сейчас, без машин и механизмов? Ведь во многих постапокалиптических фильмах, компьютерных играх и книгах люди теряют свой нынешний облик, почти все объекты инфраструктуры разрушены, нет электроэнергии, топлива и т.д. Они вроде как и люди, но от их былого «человеческого величия» осталась**

**всего лишь «тень». Являются ли машины основным фактором развития человека?**

Современного человека трудно рассматривать в отрыве от техники – всё, начиная от так называемых «технических привычек» и заканчивая образом мышления, несёт на себе глубокий отпечаток «технэ», в том числе конкретно машинной её части. Пока машинам в самообучении ещё есть куда расти, человек является основным фактором её развития. Тем не менее, всегда надо помнить, что они влияют друг на друга. В постапокалиптических произведениях, описывающих жизнь людей без машин, последняя часто описывается как возвращение человека в прошлые, дотехнические эпохи. Лишившись техники, человек словно лишается времени, причём при чтении этой фантастики напрашивается вывод: пропадает не только «настоящее», но и «будущее» – машины остановились, время замерло.

**11. Технику Б. Стиглер рассматривает именно как то, что производит время вообще и будущее в частности. Существует ли возможность того, что техника упрется в границу своего развития, что технический прогресс остановится. Значит ли это, что вместе с этим остановится и развитие человечества?**

Границы развития техники могут быть очерчены лишь при условии, что определяющим фактором её развития является человек. В этом смысле границы человеческого совпадают с границами технического. Но техника может (и должна) шагнуть за границы, потому что самообучение машин происходит на качественно ином уровне, нежели развитие человека. Поэтому мы вправе ожидать, что развитие человечества будет развиваться (и целиком зависеть) именно от (само-)развития техники. А пока, бла-

годаря некоторым «росткам спасительного» (вспомним виртуальные способы существования технических объектов), мы можем лишь догадываться о воплощении симондоновского проекта общества. Проекта, который возвещает кооперацию людей и машин в качестве трансиндивидуальных коллективов.

**12. Б. Стиглер заимствовал аргумент Бертрана Жиля о том, что существует постоянный разрыв между ритмами культурного и технического развития, и симптоматичным для современности является то, что техника эволюционирует значительно быстрее культуры. Как вы считаете, чем это грозит в будущем? И возможен ли резкий скачок культуры, как произошло с техникой за последние 200 лет?**

Существует точка зрения, что время между подобными скачками будет постоянно сокращаться (вот вам очередное подтверждение тому, что скорость «старше» времени). Мы придём к состоянию «перманентных инноваций», когда новые элементы будут появляться ежесекундно. Противоположная точка зрения исходит из того, что культура не спешает за техникой, отказывается признать их гармоничное параллельное развитие, подобно тому, как в апории Зенона Ахиллесу не удаётся догнать черепаху. В любом случае, есть все основания полагать, что культура и техника в будущем переплетутся окончательно и это несёт с собой угрозу: лишившись одного, мы автоматически лишаемся и другого.

**13. Нам не совсем понятна фраза Б. Стиглера, о том, что человек и время являются изобретением/открытием машины, но не наоборот. Возникает вопрос: а что тогда стало генезисом машины?**

Сам Стиглер не отвечает на этот вопрос. Мы можем лишь предположить, что античное «технэ» преобразуется в понятие техники как субстанциальной основы некоторой объективной реальности, некоего эйдоса, антиципирующего человека. Это, конечно, весьма неприятная для человека мысль, особенно в плане её грядущей рефлексии самой машиной.

Этот момент у Б. Стиглера становится более понятен, если мы будем говорить не столько о «машине» (ибо нам сразу представляется какой-то огромный станок, а речь не об этом), но будем рассматривать «технэ» как неотъемлемую, конституирующую часть человеческой сущности. Техника нуждалась в человеке для своего раскрытия, но человек не в меньшей степени зависит от того «технэ», которое их связывает. Б. Стиглер описывает стадию развития человека, в ходе которой эволюция (дифференциация) коры головного мозга определяется инструментом (машиной) в такой же сте-



## Спекулятивный кофейк

пени, как и эволюция инструмента мозгом. Получается как бы зеркальный эффект, когда некто, рассматривая себя в другом, одновременно и деформируется и формируется в этом процессе [l'un se regardant dans l'autre qui le déforme s'y forme]. Стиглер называет этот феномен «инструментальной майевтикой».

**14. Как вы представляете себе технику ближайшего будущего и достаточно далёкого будущего? Если бы была возможность дополнить или даже изменить статью, например, в совершенно другое русло, сделали бы вы это?**

Если утилитарное отношение к технике будет превалировать, техника взъёмёт на себя часть типично человеческих

функций. Вернее будет сказать, что человек будет перепоручать технике всё больше и больше ради собственной свободы, одновременно утрачивая её. Со временем – это пока лишь домыслы, тем не менее, актуальные для науки – самообучение машин достигнет такого уровня, что они будут способны генерировать концепты, осмыслять сами себя и заниматься самоконструированием.

Что касается модификации статьи, это не представляется необходимым. Её можно расширять до объёмов монографии, а можно полемизировать с философами, но для осмысленной полемики необходимо быть убеждённым не столько в неправоте чужих концептов, сколько в правоте своих.





ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ:  
ДАРЬЯ КАВАЕВА

ПАУЧОК – НИГИЛИСТ  
ПРИСЕЛ НА ПЛЕЧО:  
«ДОБРЫЙ ДЕНЬ, МОРАЛИСТ,  
СОБИРАЙСЯ В НИЧТО».

СКЕПТИЦИЗМОМ ЛАСКАЕТ  
НЕЖНО УШКИ РЕБЕНКА,  
ИЗОЦРЕННО СТИРАЕТ  
КАРТУ ПАМЯТИ МОЗГА.

ОСТОРОЖНО ВДУВАЕТ  
ЯД ОТСУСТВИЯ СМЫСЛА,  
РАНА ВМИГ ЗАГИНАЕТ...  
ОСТРИЕ КРИТИЦИЗМА.

РЕАЛИЗМ ЗАПОЛНЯЕТ  
ВСЮ СЕРДЕЧНУЮ НОШУ,  
КРОВЬ ЕГО ПОДГОНЯЕТ,  
ОБЪЕКТИВНОСТЬ НЕ БРОШУ?

БЫТИЕ ПРЕКРАТИСЯ,  
СУХОЙ ЛИСТИК В КАНАВЕ...  
НИ НА ЧТО НЕ НАДЕЙСЯ,  
МЫ ЖИВЕМ ЛИШЬ В ОБМАНЕ.

У РЕБЕНКА ОТ СТРАХА  
ОТНИМАЮТСЯ РЕЧИ,  
«ПАУЧОК, УБИРАЙСЯ!  
ТЫ МНЕ ЖИЗНЬ ИСКАЗЕЧИЛ!».

Спекулятивный кофеек

Анастасия  
Каваева

\*\*\*

Позволь еще один раз вдохнуть  
( нет, не запах волос твоих )  
воздух последней минуты

Как бы опрометчиво не вскользнуть  
( лучше сегодня я буду тих )  
шепотом твои губы

руки озябшие лучше бы сомкнуть  
( жаль, не твои в своих )  
с карманами шубы

печали моего сердца не обмануть  
( лучше оставить ей нас одних )  
траншеи ума груды

позволь же последний раз выдохнуть  
имя твое со всех мостовых  
( крепко сжал зубы )

Спекулятивный кофеек



## Спекулятивный кофеек

\*\*\*

МОРЕ, СЛУШАЙ,

МЫ ВСЕ — ПРИЧИНЫ КОРАБЛЕКРУШЕНИЙ,  
УТОПИТЕЛИ ЧУЖИХ НАДЕЖД.  
И КАЖДЫЙ, В УДУШЬЕ СВОИХ СМЯТЕНИЙ,  
ШТОРМИТ, УСТРАИВАЯ МЯТЕЖ.  
НЕРАЗРЕШЕННЫХ ВСЕ БОЛЬШЕ ВОПРОСОВ,  
А ТЕРПЛЕНИЯ МЕНЬШЕ, И МЕНЬШЕ СИЛ.  
ПЬЯНЫЕ РОССКАЗЫ СТАРЫХ МАТРОСОВ  
ДАДУТ ОТВЕТЫ, КОТОРЫХ ТЫ НЕ ПРОСИЛ.  
В СВОЕМ НЕПОКОРСТВЕ СБЛИЖАЯСЬ С ДРУГИМИ,  
ТАКИМИ ЖЕ БОРЮЩИМИСЯ С СОБОЙ,  
БУНТУЮЩИЕ ИЗ ВОДЫ НЕ ВЫЙДУТ СУХИМИ,  
НО, НЕСМОТРЯ НА ПРЕГРАДЫ, ВСТУПЛЯТ В БОЙ.  
БУНТ СКВОЗЬ СЕБЯ, КАК И ТВОЙ ВОЛНОВОЙ БЕГ.

МОРЕ, СЛУШАЙ,  
ТЫ ПОЧТИ БУНТУЮЩИЙ ЧЕЛОВЕК.

Спекулятивный кофеек



## Спекулятивный кофеек

\*\*\*

В сквозных мыслях становится холодно.

Зима вьет снежные гнезда на дереве моих ребер.

ГДЕ-ТО НА УРОВНЕ СЕРДЦА

СКУЛИТ ГОЛОДНОЕ САРДЕИМ,

старый лес, позабывший вовремя умереть.

Я обмотаюсь шарфом рифм мертвых поэтов,

выключу свет в полуобитаемой будке,

и никто не увидит усталого зверя тоски.

Мне бы только не уснуть на пересечении гололедиц

немой, не моей, эпохи,

КОГДА

В засыпанной снегом комнате я буду нашептывать

своим голосом нер(о)вного почерка

письма в пустых конвертах

без марок, адреса, имени отправителя.

А зуммер скривит истощно. Я знаю,

он хочет выпрыгнуть, вроде сердца,

колесами поездов колотящегося,

от моих сквозняков, прочь из безрамных окон.

Телефон опять одолела истерику, и  
мы разбудили соседей, живя на дне побережья.

Они выслоились из своих постелей,

топают ногами по моим откровениям, луская трещины.

Голос пишет: " ТЕ, ЧТО ВЫШЕ , НЕ НАВИДЯТ РАССВЕТЫ,  
ПОТОМУ ЧТО ПО УТРАМ МЕРЗНУТ ИХ РУКИ ".

А я вкалываю немому собеседнику лекарство прикосновений,

и он умирает от передозировки.

Открывается чемодан одиночества,

выпуская воды своего внутреннего четырехстеня.

## Спекулятивный кофеек

Голос пишет: " они окоченеют от этого холода еще в истоках.

я держу твои руки, а значит..."

спасительной чашкой чая станет

имя твоих запястий, запах мыслей и вкус песен.

снег заботливо накроет мое тело белым саваном,

голос закончит: " я тебя очень и никогда ",

и все окунется в спокойствие

с " последним воллем зуммера в ночи ".

но фонари улиц зажигаются с опозданием в одну ночь

человека, который ловит их

свет ладонями, нарочно морожеными снегом.

и потерявшие сигнал маяка,

слутавшие координаты времени птицы поймут,

что никто, ни где, никогда их не ждал;

что везде они - только гости,

огромная радость, но до поры, до времени.

погода их скоро начнет бить удущем морозов.

превратит крылья любви в айсберги,

точимые океанскими волнами

тщетности некогда важного.

замерзло бросит на асфальтовые плантации

одеденевшую веру, рассыпав пылью,

прямо ждущему под ноги.

и вот фонари улиц уже зажигаются с опозданием в жизнь

стали птиц, молчаливый крик о смерти которой

выбьется азбукой морзе сердцедвижения

человека, оставшегося в живых лишь внутри своей крепости

из кирпичей веры в фонарный свет.

За всеми новостями о подготовке новых номеров, жизни стольных редакторов и штурмовиков, поводы для встречи ищите в нашем сообществе ВКонтакте:

<https://vk.com/st.table>.

Здесь вы сможете связаться с любым из нас, прислать текст для публикации в новостной ленте сообщества, в новом выпуске журнала.

Всем рады, всех приглашаем к застолью.



Тематика второго номера:

## **«Философия медиа».**

Ждем ваши тексты. Рубрики остаются те же.

Вопросы о заказе печатных изданий задавайте редакторам и штурмовикам.

При подготовке номера были использованы изображения из открытых источников, авторские иллюстрации и фото.

Ответственность за адекватность/достоверность переводов и ссылок на литературу лежит на авторах.



