

ИСТОРИЯ **ЗВУКА**

КРИСТОФ КОКС

Звуковой поток

Звук,
искусство
и метафизика



Новое
Литературное
Обозрение

Кристоф Кокс

**Звуковой поток. Звук,
искусство и метафизика**

«НЛО»

Кокс К.

Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика / К. Кокс —
«НЛО»,

ISBN 978-5-44-482000-1

Последние десятилетия мы наблюдаем в современной культуре смещение «от музыки к звуку», поскольку термин «музыка» уже не соответствует стремительному развитию новых художественных жанров и культурных установок. В результате такого смещения, с одной стороны, произошло бурное развитие саунд-арта, а с другой – расцвет Sound Studies в гуманитарных науках. Задача книги Кристофа Кокса – объяснить «звуковой поворот» в искусстве и культуре, а также показать, как звук вторгается на территорию философии и обновляет ее. Решая эту задачу, автор оспаривает магистральные концепции современной культурной теории, основанные на анализе дискурса и языка, и заявляет о необходимости новой материалистической эстетики не только звука, но и искусства вообще. Центральным для книги становится концепт звукового потока – анонимной материалистической силы, которая предшествует человеку и превосходит его субъективный опыт. В попытке выстроить реалистическую и натуралистическую модель описания звука, Кокс обращается к идеям Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше, Жюльена Делеза и Мануэля Деланды, иллюстрируя их работами Ла Монте Янга, Элвина Люсье, Кристиана Марклея, Марианн Амахер, Анни Локвуд и многих других. В итоге перед нами не только одно из наиболее фундаментальных и глубоких исследований онтологии звука, но и увлекательная история малоизученного звукового искусства последних пятидесяти лет.

ISBN 978-5-44-482000-1

© Кокс К.

© НЛО

Содержание

БЛАГОДАРНОСТИ	6
ВВЕДЕНИЕ	9
ЧАСТЬ I	16
ГЛАВА 1	16
Означивание, дискурс и материализм	17
Репрезентация и звуковые искусства	20
Шопенгауэр: ниже репрезентации	21
Ницше: натурализация искусства	23
Конец ознакомительного фрагмента.	27

Кристоф Кокс

Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика

БЛАГОДАРНОСТИ

«Звуковой поток» я писал много лет, и он не был бы возможен без отзывчивости, мудрости и товарищеской поддержки огромного множества людей. Свою форму книга приняла в ходе серии выступлений в разнообразных академических и художественных пространствах США и Европы. Я благодарю всех, кто присутствовал на этих встречах, и особенно – тех, кто их организовывал: Музей современной фотографии, Чикаго (Наташа Холлинс Эван); Калифорнийский университет в Сан-Диего (Бенджамин Пикэт, Джерри Бальцано); Уэслианский университет (Рон Кувила); Художественная галерея Генри в Сиэтле (Сара Краевски, Фионн Меад); Музей современного искусства Университета Южной Флориды (Престон По, Роберт Лоуренс, Алекса Фавата); колледж Брин-Мар (Майкл Краусц); Копенгагенский университет (Эрик Гранли, Сорен Моллер Соренсон, Торбен Сангилд, Брэндон Лабелль); Йельский университет (Сет Ким-Коэн); Амстердамский университет (Тереза Хавелкова); фестиваль *MATA* (Кристофер Макинтир, Мисси Маццоли); Орхусский университет (Анса Лонstrup); Академия изобразительных искусств в Вене (Дитрих Дитрихсен, Констанце Рум); фестиваль *Kill Your Timid Notion*, Данди (Барри Эссон, Бриони Макинтир); арт-центр *Project* в Дублине (Дженнифер Уолш); Политехнический институт Ренселера (Майкл Сенчури, Мэри Энн Станишевски); колледж Амхерста (Джейсон Робинсон); *The Public School* в Нью-Йорке (Джеанн Дрескин, Александр Прован); проект *ISSUE* (Лоуренс Кумпф); Нью-Йоркский университет (Нина Катчадурян); резиденция *Notam*, Осло (Нотто Телле, Йоран Руди); школа Чикагского университета искусств (Лу Маллоцци); Швейцарский институт, Нью-Йорк (Пайпер Маршалл); музей *Dia Beacon* (Келли Кивланд); Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк (Клэр Бишоп, Мередит Маудер); программа *Art & Law* (Серхио Муноц Сармиенте); Гёте-университет, Франкфурт (Бернд Херцогенграф); фестиваль *Tuned City*, Брюссель (Равив Начроу, Юлия Экхардт); Музей современного искусства, Нью-Йорк (Барбара Лондон, Леора Моринис); Центр экспериментальных лекций (Гордо Холл); Новый музей современного искусства (Алисия Ритсон, Джоанна Бертон, Лорен Корнелл); Калифорнийский колледж искусств (Лей Маркопулос, Брайан Конли); Центр искусства и политики Веры Лист (Энни Барлоу, Кристен Чаппа, Линдси Берфонд); Университет Брауна (Натан Ли, Тони Коукс); Фонд Барнса (Катерина Сковира, Роберт Уэлен); Калифорнийский университет в Беркли (Джессика Руффин, Пол Джозеф Хоэн); фестиваль *Subtropics*, Майами (Густаво Матаморос, Наталия Зулуага).

Беседы и обмен мыслями с друзьями, коллегами, учеными и художниками были чрезвычайно ценными – они оформили мои идеи и аргументы. Особое спасибо Сету Ким-Коэну за годы оживленных дискуссий. Эд Дименберг много советовал и придавал уверенности. Дэн Смит предоставил экспертное толкование центральных делезианских концептов и аргументов. Риша Ли и Музей Рубина указали мне на важные аспекты южноазиатской звуковой метафизики. Синди Кифер из Центра визуальной музыки прояснила аспекты работы Оскара Фишингера. Хаук Хардер предложил альтернативное прочтение некоторых произведений Элвина Люсье. Джон Гантер из Гемпширского колледжа оказал весомую медийную поддержку. Многие другие делились полезными идеями и вдохновляли, среди них – Кит Ансель-Пирсон, Джоанна Бертон, Энн Батлер, Сет Клоэтт, Николас Коллинз, Тони Коукс, Брайан Конли, Кира де Кудрес, Чарльз Эппли, Люк Фаулер, Дженни Готтчалк, Дэвид Граббс, Дженни Джески, Брэн-

ден Джозеф, Гален Джозеф-Хантер, Дуг Кан, Брайан Кейн, Нина Катчадурян, Мэтт Крефтинг, Крис Кубик, Кристина Кубиш, Сэнфорд Квинтер, Брэндон Лабелль, Франциско Лопес, Сухейль Малик, Леи Маркопулос, Густаво Матаморос, Фионн Меад, Джули Бет Наполин, Пол О'Нейл, Дженни Перлин, Бенджамин Пикэт, Моник Роэлофс, Марина Розенфельд, Аура Сац, Карстен Сейфарт, Мэри Томпсон, Аса Стьерна, Джеанин Танг, Дэвид Туп, Стивен Витиелло, Саломея Фегелин, Джефф Валлен, Дженнифер Уолш, Грегори Уайтхед и Нил Янг.

Искреннее спасибо Сьюзан Бильстайн и Джеймсу Тофтнессу, моим редакторам из издательства Чикагского университета, за их энтузиазм и поддержку этого проекта, а также за экспертное сопровождение. Кроме того, я благодарю всех анонимных рецензентов, чье внимательное чтение и мудрые предложения сделали эту книгу лучше, а также Барбару Нортон, которая кропотливо редактировала рукопись. Я очень многое узнал от своих студентов курсов «Аудиокультура», «Звуковая философия» и «Звуковой поворот» в Гэмпширском колледже и в Центре кураторских исследований Бард-колледжа, а также от моего коллеги Дэна Варнера, с которым я преподавал «Аудиокультуру» годами.

За приглашения выступить в качестве приглашенного куратора звуковых выставок я благодарен Дебре Сингер и Мэтью Лионсу из *The Kitchen*; Тоби Кампсу из Музея современных искусств Хьюстона; Сандре Персиваль из *New Langton Arts*; Регине Баша из *No Longer Empty*; Энни Гоулак из *G Fine Art*; Брэдли Маккаллуму (международный фестиваль видеоарта *Brick + Mortar*); Джулиане Наварро из *CONTEXT Art*, Майами. Спасибо многим художникам, поделившимся своими работами со мной, – Оливии Блок, Мэнону де Буру, Йенсу Брэнду, Марии Чавес, Майку Данворду, Ричарду Гарету, Энди Грейдону, Флориану Хекеру, Эрнсту Карелу, Сету Ким-Коэну, Якобу Киркегарду, Энн Уолш, Анни Локвуд, Элвину Люсье, Кристиану Марклею, Маттину, Джейку Мегински, Анхелю Неваресу и Валери Тевер, Карстену Николаи, Полин Оливейрос, Ли Паттерсону, Майклу Писаро, Матиасу Поledне, Элен Радиг, Лис Родс, Билли Ройсу, Стиву Родену, Джулиану Розефельдту, Штефану Руммелю, Роберту Семберу, Вадада Лео Смиуту, Яну-Питеру Зонтагу и Яне Виндерен.

Также я признателен деканам Гэмпширского колледжа Норму Холланду и Джеффу Уоллену, Суре Левин и Еве Рушманн, которые нашли факультетское финансирование для моего проекта. Из множества людей, ускоривших исследование мной материалов, я выражаю особую благодарность Биллу Диецу из Архива Марианн Амахер; Сильвии Нойхаус из Собрания Макса Нойхауса; Эрнсту Карелу и Кендре Маклафлин из «Лаборатории сенсорной этнографии»; Анни Локвуд и Мими Джонсон; Карлу Тесте и Киоко Китамуре из фонда *Tri-Centric*; Гизеле Гронмейер из *MusikTexte*; Ребеке Морин из Музея искусства Милуоки; Джонатану Хиаму из Публичной библиотеки Нью-Йорка.

Черновики, фрагменты и отдельные части публиковались по ходу написания этой книги. Я благодарю издателей за то, что позволили внедрить эти материалы в «Звуковой поток»: *Lost in Translation: Sound in the Discourse of Synaesthesia* // *Artforum*. October 2005; *Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music* // *A Companion to Nietzsche* / Ed. K. Ansell-Pearson. Malden, MA: Blackwell, 2005; *Von Musik zum Klang: Sein als Zeit in der Klangkunst* // *Sonambiente Berlin* 2006; *Klang Kunst Sound Art* / Ed. H. de la Motte-Haber, M. Osterwold, G. Weckwerth. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2006; *Every Sound You Can Imagine* // *Every Sound You Can Imagine* [exhibition catalog], Contemporary Arts Museum Houston, October 3 – December 7, 2008; *Sound Art and the Sonic Unconscious* // *Organised Sound*. Vol. 14. № 1. April 2009; *Installing Duration: Time in the Sound Works of Max Neuhaus* // *Max Neuhaus* / Ed. L. Cooke. New York: Dia Art Foundation, 2009; *The Breaks* // *Christian Marclay: Festival 3*. New York: Whitney Museum of American Art, 2010; *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism* // *Journal of Visual Culture*. Vol. 10. № 2. August 2011; *The Alien Voice: Alvin Lucier's North American Time Capsule 1967* // *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts* / Ed. H. B. Higgins and D. Kahn. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012;

Music, Noise, and Abstraction // *Inventing Abstraction 1910–1925* / Ed. L. Dickerman. New York: Museum of Modern Art, 2012; *Sonic Philosophy* // *Artpulse*. № 16. 2013; *Seeing Is Not Hearing: Synaesthesia, Anaesthesia, and the Audio/Visual* // *Art or Sound* / Ed. G. Celant. Venice: Fondazione Prad, Ca'Corner della Regina, 2014.

В завершение я хочу выразить свою глубочайшую признательность своей семье, которая никогда не оставляла меня без поддержки, отзывчивости, юмора и терпения: моим родителям Кристе и Джиму, моим приемным родителям Стэну и Ритсуко, моей сестре Ларе и зятю Мэтту, моим замечательным, всегда удивительным и готовым на звуковые авантюры детям Лукасу, Тристану, Ливии и Аэнгусу, а больше всего – Молли, моему партнеру во всем, чья живость, интеллект и креативность всегда со мной.

ВВЕДЕНИЕ

Летом 1979 года в Нью-Йоркском центре экспериментального искусства *The Kitchen* прошел фестиваль под названием «Новая музыка, Нью-Йорк». В рамках недельной программы, которая была призвана отметить зрелость минимализма и экспериментальной музыки, выступили Филипп Гласс, Мередит Монк, Тони Конрад, Джордж Льюис и Лори Андерсон и многие другие. Весной 2004 года *The Kitchen* при поддержке других нью-йоркских художественных институций отпраздновал двадцатипятилетие этого события фестивалем под названием «Новый звук, Нью-Йорк» – это был «фестиваль перформансов, инсталляций и публичных диалогов по всему городу, представляющий новые работы саунд-художников, которые исследуют необычные связи между музыкой, архитектурой и визуальным искусством»¹. Это смещение в названии от «музыки к звуку» – символично, оно показывает, что за последние несколько десятилетий «музыка» утратила свой монополярный статус в области звукового искусства, став субкатегорией более широкого поля «звука», культурная зачарованность которым все растет. Этот процесс сопровождался не только возникновением саунд-арта как выдающейся формы художественного производства и экспонирования, распространившейся по галереям и музеям во всех точках земного шара, но и стремительным расцветом «исследований звука» в отдельных гуманитарных дисциплинах, социальных науках и между ними². В поле музыки композиторы, продюсеры и импровизаторы тоже очень привязались к звуковым областям, в оппозиции к которым музыка всегда себя как раз таки и определяла: шума, тишины и немзыкальных звуков.

Задача этой книги – прояснить этот звуковой поворот в искусстве и культуре, в частности – концептуализировать саунд-арт как практику, расположенную между музыкой и визуальным искусством и выходящую за их пределы. Хотя исторические факты и играют здесь важную роль, в первую очередь мой проект – философский: это попытка концептуально подумать о звуке, шуме и тишине в звуковом искусстве, а также в так называемом визуальном. Но я не просто хочу философски поразмышлять о звуке, а еще и поставить вопрос о том, как звук может изменять или заражать философию. Какие концепты и формы мысли звук утверждает, вызывает или порождает? Как звуковое мышление спорит с онтологиями и эпистемологиями, превалирующими в нашем обыденном и философском мышлении? И как звук расшатывает установленные компетенции историков искусства и кураторов? Вот только некоторые вопросы, которые будут рассмотрены в последующих главах.

Центральным для этой книги является концепт *звукового потока* – понятие, определяющее звук как извечное материальное течение, в которое человеческие выражения нечто вкладывают, но которое предшествует этим выражениям и превышает их. Этот концепт частично заимствован из ключевых философских и теоретических текстов начиная с конца XIX века и резонирует с историей экспериментальных звуковых практик XX и XXI веков. Томас Эдисон, изобретая фонограф в 1877 году, непреднамеренно открыл и представил для эстетического восприятия мир звука по ту сторону музыки и речи – его механическая штука одинаково легко регистрировала и делала онтологически равноценными не только артикулированные звуки, для записи которых она и изобреталась, но также и шумы окружающей среды, а еще гул, шипение и треск самого аппарата. Влияние этого открытия отчетливо прослеживается в

¹ New Sound, New York: 25 Years beyond New Music [Из буклета фестиваля]. New York: The Kitchen, 2005.

² Примеры работ в этой области: Hearing History: A Reader / Ed. M. M. Smith. Athens: University of Georgia Press, 2004; The Auditory Culture Reader / Ed. M. Bull and L. Back. 2nd ed. New York: Bloomsbury, 2016; The Sound Studies Reader / Ed. J. Sterne. New York: Routledge, 2012; The Oxford Handbook of Sound Studies / Ed. T. Pinch and K. Bijsterveld. Oxford: Oxford University Press, 2012.

исследованиях шума Луиджи Русоло, Эдгара Вареза и Пьера Шеффера в первой половине XX века; в знаковой композиции Джона Кейджа 4'33" 1952 года; «последовательных процессах» минималистской композиции и дроун-инсталляциях Ла Монте Янга, Элен Радиг, Макса Нойхауса, Элвина Люсье и Марьян Амаше в 1960-х, 1970-х и далее; в понятии *саундскейна* (англ. *soundscape* – «звуковой ландшафт») Р. Мюррея Шафера и практиках полевых записей, которые им вдохновлялись; в возникновении эмбиента и шумовой музыки в 1970–1980-х; в распылении значения и утверждении лингвистической материальности, которую отслеживали футуристы, дадаисты, далее – леттристы, Анри Шопен, Бернард Хайдсик, Стив Маккаффри и Кристиан Бок; в разнообразных практиках выдающихся современных саунд-художников, таких как Кристина Кубиш, Франциско Лопес, Якоб Киркегард, Яна Виндерен и Тошия Цунода. Поразительна гетерогенность их звуковых произведений, но все же у этих авторов есть общее – все они утверждают и исследуют звуковой субстрат в его материальном течении, вкладываясь в развитие звукового потока как философского концепта.

Звуковой поток, раскрытый этими первооткрывателями, примыкает к изобилию течений, каталогизированных Мануэлем Деландой в его замечательной книге «Тысяча лет нелинейной истории» (*A Thousand Years of Nonlinear History*), в которой все природное и культурное полагается как собрание течений (*flows*) – лавы, минералов, биомассы, генов, тел, еды, языка, денег, информации и так далее: они застывают и растворяются, их захватывают и высвобождают в ходе имманентных исторических процессов, изоморфных этим разным областям³. Однако, как отмечают Артур Шопенгауэр и Фридрих Ницше, звуковой поток – это не просто какое-то течение среди прочих. Он заслуживает особого статуса, поскольку элегантно и мощно манифестирует и моделирует мириады потоков, составляющих природный мир.

Философская позиция, которую я развиваю в этой книге, как и позиция Деланды, – материализм и реализм. Но речь идет не только о возрождении этих тенденций в современной философии вообще: я хотел бы максимально ускорить развитие новой материалистической эстетики, способной ставить под вопрос превалирующую в эстетической теории ортодоксию. Теории, доминировавшие в культурном дискурсе начиная с 1970-х (психоанализ, постструктурализм и деконструкция) и развивавшиеся в отношениях с текстуальностью и визуальностью, звуковое сбивает с толку – оно уклоняется от анализа в терминах репрезентации и означения. Такие теоретики, как Сет Ким-Коэн, критиковали как основателей саунд-арта, так и ныне его практикующих за философскую наивность и провал в попытках сделать текстуальный и концептуальный поворот, сделанный литературой, визуальным искусством и архитектурой в 1960–1970-х⁴. Я двигаюсь в противоположном направлении, считая, что звуковое искусство раскрывает идеализм, присущий превалирующим теоретическим программам, а также вызывает к альтернативному, реалистическому подходу не только к звуку, но и к искусству вообще. Я соглашаюсь с предположением Фридриха Киттлера о том, что запись звука (обеспечившая ключевые технологические условия возможности саунд-арта) открыла онтологический домен, исключенный теориями визуальной и лингвистической репрезентации. Киттлер, пользуясь неортодоксальным языком Лакана, утверждает, что записанный звук огибает «воображаемое» и «символическое», чтобы предоставить доступ к «реальному»: перцептивному изобилию материи, лежащему в основе всякой репрезентации, материальному ядру. Это ядро – не фундамент, но извечный поток, из которого появляются все сигналы и знаки и в котором они неизбежно пропадают⁵. Имплицитно кантианские (или, как сказал бы Квентин Мейясу, «корреляционистские») предпосылки привели теории репрезентации и означения к отбрасыванию этой области

³ DeLanda M. *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Zone, 1997.

⁴ Kim-Cohen S. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York: Continuum, 2009.

⁵ Kittler F. *Gramophone, Film, Typewriter* / Trans. G. Winthrop-Young and M. Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. P. 15–17, 22, 24.

как ноуменальной, недоступной дискурсу и культуре или являющейся их продуктом⁶. Однако в работах таких философов, как Шопенгауэр, Ницше, Анри Бергсон, Жиль Делёз, Деланда и др., я обнаруживаю альтернативную реалистическую и материалистическую метафизику, которая отбрасывает эти предпосылки и изучает те способы, которыми саунд-арт предоставляет доступ к аудиальному «реальному».

Структуралисты и постструктуралисты с гордостью заявляли, что они децентрируют человеческий субъект – Мишель Фуко, Жак Деррида и Луи Альтюссер называли этот процесс по-разному: «смертью человека», «концом человека» или критикой гуманизма⁷. Вместе с тем в работах их предшественника Мартина Хайдеггера такая децентровка приняла форму реценровки на дискурсе и языке и ядро ее так и осталось глубоко гуманистическим. Мейясу остро поставил эту проблему – такие философские программы никогда не оспаривали кантовскую убежденность в том, что мир всегда является миром-для-нас, что он существует при посредничестве дискурса и сам конституирован им⁸. Звуковой материализм обещает завершение антигуманистического проекта – как говорит Ницше, «перевода человечества обратно в природу»⁹. «Звуковой поток» реализует этот проект, нападая на распространенные феноменологические и постструктуралистские подходы к звуку и саунд-арту, которые вертятся вокруг человеческого субъекта как получающего и интерпретирующего аудиальные сигналы. Я считаю, что саунд-арт лучше всего пытаться понять, отталкиваясь от философского натурализма и материализма, отрицающего онтологические и эпистемологические оппозиции между субъектом и объектом, сознанием и материей, культурой и природой. Если звук формирует длящийся, анонимный поток, включающий, но превышающий человеческие вложения, то слушание мы будем понимать как способ сжатия и захватывания порций этого течения биологическими или механическими средствами. Я обращаюсь к саунд-арту, чтобы схватить сущность фонографии, смещающей интересы эстетики от возвышенной области музыки к тому, что Джон Кейдж называл «всеобъемлющим полем звука», а также с целью изучить то, что он звал «звуками в себе», а не «переносчиками созданных человеком теорий или выражений человеческих эмоций»¹⁰. Я утверждаю, что внимание к этой материальности и независимой реальности звука явно прослеживается в истории саунд-арта.

Вообще, «саунд-арт» – довольно грубый ярлык, от которого отказывались выдающиеся художники, критики и кураторы, но который некоторые использовали в своих целях¹¹. Как всякий ярлык, он небрежный и неточный, скидывающий в кучу гетерогенные художественные работы и практики, игнорируя их различия и особенности, затеняя их соединения и связи с другими художественными полями и категориями. Но все же здесь и далее я охотно применяю этот термин, считая его по-своему полезным. В общем смысле «саунд-арт» регистрирует тот факт, что «музыка» более не равнообъемна полю звукового искусства, что существуют художественные практики, в которых звук первостепенен – например, полевые записи, саунд-инстал-

⁶ Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности / Пер. с фр. Л. Медведевой. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2015.

⁷ См.: Foucault M. *The Order of Things* / Trans. A. Sheridan. New York: Routledge, 2002. P. 371–422; Derrida J. *The Ends of Man* // Derrida J. *Margins of Philosophy* / Trans. A. Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 109–136; Althusser L. *Marxism and Humanism* // Althusser L. *For Marx* / Trans. B. Brewster. London: Verso, 2005. P. 219–247.

⁸ Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности.

⁹ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Полн. собр. соч. / Пер. с нем. М.: Культурная революция, 2012. Т. 6. §230.

¹⁰ Cage J. *Experimental Music // Silence: Lectures and Writings*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1961. P. 10.

¹¹ См., к примеру: Neuhaus M. *Sound Art?* // Volume: *Bed of Sound* [Экспликация] // P. S. 1 Contemporary Art Center, July 2 – September 30, 2000 [URL: <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/SoundArt.htm>]; Licht A. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli, 2007. Chap. 1; Vitiello S., Rosenfeld M. // *NewMusicBox*. March 1, 2004 [URL: <http://www.newmusicbox.org/articles/Stephen-Vitiello-and-Marina-Rosenfeld>]; Kahn D. *Sound Art, Art, Music* / Ed. B. Basan // *Iowa Review Web*. Vol. 8. № 1, special issue on sound art. February–March 2006 [URL: <http://studiozenz.nl/master/wp-content/uploads/2015/06/kahn-2006-Sound-Art-Art-Music.pdf>]; Toop D. *Cross-Platform: Haroon Mirza* // *Wire*. March 2012. P. 20.

ляции и звуковые прогулки (*soundwalks*), – и эти практики растягивают конвенции музыки или выпадают из конвенций музыкального исполнения и музыкальной записи. Ответом Кейджа на такое разрастание звуковых практик было предложение растянуть термин «музыка» на все поле звука (интенционального или неинтенционального, сделанного человеком или наоборот), что позволило бы заполнять категорию, пока ее не разорвет. Появление ярлыка «саунд-арт» в 1980-е и его широкое использование с конца 1990-х предоставило альтернативную и, на мой взгляд, более удобную стратегию – расширить поле звуковых искусств по ту сторону музыки¹². Категории «музыки» и «саунд-арта», конечно, накладываются друг на друга, но последний ярлык позволяет критикам, теоретикам или художникам проводить границы так, чтобы раскрыть и продемонстрировать материальные и концептуальные связи между несравнимыми практиками и медиумами. В таком смысле саунд-арт не обозначает естественный вид или жанр, но может служить концептуальным инструментом, позволяющим выделять общие места для несравнимых практик и проектов – уловить, к примеру, способы, которыми текстовая партитура Джорджа Брехта *Drip Music (Drip Event)* (1959–1962), перформанс и запись *I am Sitting in a Room* (1970) Элвина Люсье, инсталляция Анни Локвуд *A Sound Map of the Hudson River* (1982), фотография Кристиана Марклея *The Sound of Silence* (1988), работа Кристины Кубиш *Electrical Walks* (2003–) и кинотрилогия Люка Фаулера *A Grammar for Listening* (2009) резонируют между собой. В более философском смысле я считаю, что саунд-артом можно легко называть проекты вне музыки (или в ее рамках), которые раскрывают то, что я зову (вслед за Делёзом и Деландой) «интенсивным» измерением звука.

Таким образом, мой анализ звукового потока – метафизический или онтологический, он пытается выработать философский подход к тому, *что* есть звук и как происходит его индивидуация, к звуковому потоку и художественным работам, которые его манифестируют. Большую часть XX века ведущие аналитические и континентальные философы отказывались от метафизики, рассматривая ее как претензию на изучение сущностей, трансцендентных как природе, так и знанию – то есть либо несуществующих, либо недоступных. Первая линия критики исходит от Ницше, который определял термин «метафизика» буквально – как попытку описать «сверхъестественные» сущности, предшествующие природе или отдельные от нее. Как решительный натуралист, он не выносил такие сущности и выдворял их вместе с метафизикой. Вторая линия критики исходит от Канта, для которого метафизика занимала область, превышающую знание и опыт, – и именно поэтому не могла быть предметом теоретического рассмотрения. В XX веке две эти линии сошлись в отказе Мартина Хайдеггера от «онтологологии» и деконструкции Жаком Деррида «метафизики присутствия». Схожим образом ведущие философы аналитической традиции жаждали ввести, как называл это Хилари Патнэм, «мораторий на всякую онтологическую спекуляцию, желающую описать Обстановку Вселенной и рассказать нам, что На Самом Деле Там, а что – Только Человеческая Проекция»¹³. Для Патнэма и других аналитических антиреалистов онтология – не подход просто к тому, что есть, а подход к тому, что есть согласно концептуальной схеме и ее ряду онтологических обязательств. Онтология, таким образом, делается радикально эпистемической, связанной с человеческим доступом и системами детерминации.

Философы, которые сопровождают мои размышления о звуке, разделяют совершенно иное понимание метафизики, отбрасывая заявления о «конце метафизики», вместо чего утверждая «имманентную метафизику», допускающую только сущности, порожденные материальными и энергетическими процессами, составляющими природу¹⁴. Эта имманентная мета-

¹² Об источниках термина «саунд-арт» см.: Kahn D. *Sound Art, Art, Music*; Licht A. *Sound Art*. P. 11.

¹³ Putnam H. *Why Is a Philosopher? // Realism with a Human Face* / Ed. J. Conant. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990. P. 118. Сравнение аналитического и континентального антиреализма см. здесь: Braver L. *A Thing of This World: A History of Continental Anti-Realism*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007.

¹⁴ См. Villani A. *The Problem of an Immanent Metaphysics // Gilles Deleuze and Metaphysics* / Ed. A. Beaulieu, E. Kazarian and

физика одновременно реалистическая и материалистическая. Реалистическая, потому что реальность в ней полагается независимой от сознания, а течения материи и энергии, на фундаментальном уровне конституирующие мир, автономны от человеческого сознания и безразличны к нашим верованиям, желаниям и описаниям этих течений. Это не расхожий или прямой реализм, согласно которому мир, который является нам, более-менее такой и есть. Скорее, такой реализм – трансцендентальный, для него объекты эмпирического опыта – возникающие продукты виртуальных структур и интенсивных процессов, которые имманентны материи, но обычно скрываются за собственными результатами (хотя их и можно выявить наукой или искусством). Если реализм – позиция, которую нынешние (особенно континентальные) философы и теоретики культуры опасаются занимать¹⁵, то материализм заполнил сегодня весь философский и теоретический дискурс, дробясь на различные и зачастую соревнующиеся варианты (диалектический материализм, элиминативный материализм, спекулятивный материализм, витальный материализм, радикальный атеистический материализм, трансцендентальный материализм и т. д.), – иногда их путают между собой, иногда небрежно сливают их вместе с открыто нематериалистическими позициями, вроде объектно-ориентированной онтологии или акторно-сетевой теории¹⁶, иногда – соединяют с антиреалистскими позициями¹⁷. Материализм, которого придерживаюсь я, полагает материю (или, точнее, паттерны материи-энергии) как всё, что есть, а сущности и события во Вселенной – как продукты имманентных и контингентных материальных и энергетических процессов. Этот материализм, таким образом, признает базовую асимметрию между мыслью и материей: мысль зависит от материи, но материя не зависит от мысли, языка или концептуализации, которые материализм понимает как контингентное эволюционное наследство целиком и полностью материальных существ. «Звуковой поток», хоть и сфокусирован на звуке, имеет целью внести скромный вклад в этот более широкий философский проект.

Кроме того, эта книга вносит вклад в расплывающееся поле исследований звука (*sound studies*), образовавшееся в конце 1990-х параллельно с ростом признания саунд-арта как достойной сферы практики и выставочной деятельности в искусстве¹⁸. Однако мой онтологический подход и философская ориентация расходятся с основными течениями изысканий в исследованиях звука, которые (под знаменами «исследований культуры звука» или «аудиаль-

J. Sushytska. Lanham, MD: Lexington Books, 2014. P. vii–x. В интервью Виллани Делёз сделал важное замечание: «Я чистый метафизик... Бергсон говорит, что современная наука не нашла свою метафизику, метафизику, в которой она нуждается. Меня интересует эта метафизика» (*Deleuze G. Responses to a Series of Questions // Collapse III. 2007. P. 41–42*). Деланда описывает свою позицию (и позицию Делёза) как «материалистическую метафизику»: *DeLanda M. Deleuze: History and Science. New York: Atropos, 2010. P. 81ff*. С Ницше все сложнее. Как ярый критик метафизики и реализма, он предлагает подход к реальному как «становлению» и «воле к власти». В своей книге о нем (*Cox C. Nietzsche: Naturalism and Interpretation. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999*) я пытаюсь показать, что его реализм и антиреализм совместимы. В данной книге я подчеркиваю вклад Ницше в «имманентную метафизику».

¹⁵ Деланда шутит, что «на протяжении десятилетий именование себя реалистом было равнозначно признанию в педофилии». Цит. по: *Harman G. DeLanda's Ontology: Assemblage and Realism // Continental Philosophy Review. Vol. 41. № 3. 2008. P. 368*.

¹⁶ См., к примеру: *Cole A. Those Obscure Objects of Desire // Artforum. Summer 2015. P. 318–323*; *Kafka B. Braving the Elements: On Jussi Parikka's Geology of Media // Artforum. November 2015. P. 89–90*. Основатель объектно-ориентированной онтологии Грэм Харман резко заявляет: «Я не думаю, что материя существует... существует только форма», тем самым «решительно сбрасывая со счетов материализм», делая ставку на то, что он сам называет «имматериализмом». См. *Harman G., DeLanda M. The Rise of Realism. Cambridge: Polity, 2017. P. 24*. См. также материалы Хармана в выпуске *A Questionnaire on Materialisms // October. Vol. 155. Winter 2016. P. 51*. Родоначальник акторно-сетевой теории Бруно Латур раскрывает свое недовольство материализмом здесь: *Latour B. Can We Get Our Materialism Back, Please? // Isis. Vol. 98. 2007. P. 138–142*.

¹⁷ См., к примеру: *Žižek S., Daly G. Conversations with Žižek. Cambridge: Polity, 2004. P. 97*; *Barad K. Meeting the Universe Half-Way: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, NC: Duke University Press, 2007*.

¹⁸ См. *Hilmes M. Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? // American Quarterly. Vol. 57. № 1. March 2005. P. 249–259*. См. также *Erlmann V., Bull M.* – редакторское предисловие к юбилейному выпуску журнала *Sound Studies* (2015). О взрывном росте выставок саунд-арта с конца 1990-х см. *Cluett S. Ephemeral, Immersive, Invasive: Sound as Curatorial Theme, 1966–2013 // The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space / Ed. N. Levent and A. Pascual-Leone. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014*.

ной культуры») стремятся центрировать роль звука, слушания и технологий записи относительно специфических культурных и исторических контекстов и проследить циркуляцию в них смысла и власти. Один критик предположил, что мой подход не только отличается от этих тенденций в исследованиях звука, но и резко противопоставляет себя им, а также что онтологический поворот, который я утверждаю, «прямо ставит под вопрос релеванность изысканий в области аудиальной культуры, аудиальных техник и технологической медиации звука»¹⁹. Это вовсе не так. Поскольку мой философский реализм не в ладах с антиреализмом, широко распространенным в исследованиях культуры, я утверждаю, что звуковая онтология и аудиальная культура скорее дополняют друг друга, чем противоречат друг другу, работая на разных уровнях. Во второй главе я показываю, что звуковая онтология требует не только общего определения звукового потока, но и частного анализа процессов захвата и кодирования звукового потока разнообразными нечеловеческими силами и ассамбляжами, человеческими сообществами и социальными формациями. Исследования культуры звука могут обеспечить необходимыми расширениями мой более широкий анализ общих механизмов захвата звукового потока, изучая артикуляцию звука в специфических культурных и исторических конфигурациях. Единственное мое требование к аудиальным исследованиям культуры – признать звуковой поток (и течения материи – энергии – информации в целом) как реальный и первичный, предшествующий всякому социальному кодированию и всегда разрывающий, декодирующий и переполняющий подобные человеческие вмешательства.

В первой главе я указываю на ограничения преобладающих сегодня эстетических теорий и утверждаю, что звуковым искусствам нужна альтернативная, материалистическая теория. Отталкиваясь от звуковой метафизики Шопенгауэра и Ницше, развивая эту метафизику через понятие интенсивности, разработанное Делёзом и Деландой, я набрасываю такую альтернативную теорию и ввожу понятие звукового потока. Я показываю, как звуковой материализм подрывает онтологию объектов и замещает ее онтологией течений, событий и эффектов – наиболее характерных предметов в работах таких саунд-художников, как Марианн Амахер, Крис Кубик и Энн Уолш, к чьим работам я обращаюсь. Далее я утверждаю, что этот материалистический подход подходит не только звуковым искусствам, но и предоставляет альтернативную модель для понимания художественного производства и его рецепции в целом.

Вторая глава развивает это понятие звукового потока и выделяет разные способы, которыми он может быть захвачен живыми существами, в частности – людьми. Я критически разбираю подходы Жака Аттали и Криса Катлера, чтобы изучить механизмы, посредством которых шум трансформируется в значимый звук, а звук захватывается разными системами записи (биологическими, символическими, механическими и т. д.). Отдельное внимание я уделяю кризису музыкальной нотации в 1950-х и последовавшее зарождение форм звукового искусства, внимательных к вечному потоку звука и его (всегда только частичному и локальному) захвату. В этой главе я с разных сторон разбираю творчество Кристиана Марклея, эксплицитно обращенное к истории звукового потока и захвата. Заканчиваю эту главу я рассуждением на тему циркуляции звука в эпоху MP3 и цифрового стриминга.

Третья глава расширяет анализ из предыдущей, фокусируясь на способах, которыми фонография расшатывает гуманистические и идеалистические концепции звукового производства, значения и слушания. Развивая аргумент Фридриха Киттлера о том, что звукозапись предоставляет доступ к «реальному», я оспариваю канонический семиотический подход Ролана Барта к слушанию, выстраивая биологический аргумент, натурализующий человеческое производство и рецепцию звука, размещая их наравне с механическим производством и записью. Аргументация проводится через анализ ключевых работ Элвина Люсье, которого я

¹⁹ Кейн Б. Саунд-стадив в обход аудиальной культуры // Городские исследования и практики. 2018. № 2 (4). С. 20–38.

считаю глубоко материалистическим, реалистическим композитором-натуралистом и саунд-художником.

В четвертой главе я разрабатываю онтологию звука и утверждаю, что саунд-арт играет важнейшую роль в манифестировании этой онтологии. Опираясь на Г. В. Лейбница, Мишеля Серра и Жюль Делёза, я разбираю работы Элен Радиг, Якоба Киркегарда, Франциско Лопеса, Анни Локвуд, Джоан Ла Барбары и др. – это приводит меня к утверждению, что звуковой поток имеет два измерения: интенсивное измерение, которое я называю «шумом», и актуальное измерение, в котором артикулируется интенсивный континуум (к примеру, посредством речи и музыки). Я предполагаю, что наиболее богатые работы саунд-арта уникальны среди аудиальных феноменов именно в том, что они раскрывают интенсивное измерение звука и процессы его актуализации.

В пятой главе я утверждаю, что саунд-арт отметил радикальное смещение концепции темпоральности, смещение от времени к длительности. Я разбираю введенное Джоном Кейджем важное разделение между объектами-времени и бесцельными процессами, а также его связь с бергсоновской и делёзовской философией темпоральности. Я показываю, как это разделение распалило спор между Майклом Фридом – с одной стороны, и Робертом Моррисом вместе с Робертом Смитсоном – с другой, а после продолжило подпитывать практики саунд-арта. В главе разбираются произведения пионера звуковой инсталляции Макса Нойхауса, а завершается она критическим анализом коллаборации звукового художника Флориана Хекера и философа Квентина Мейясу, который пытается показать, что мир – это не становление или поток, а «гиперхаос».

В последней главе я борюсь с парадигмой «синестезии», под знаменем которой звук так часто появляется сегодня в контексте визуального искусства. Я утверждаю, что эстетический дискурс синестезии в большинстве своем консервативный и рекуперативный, в конечном счете – поддерживающий доминирование визуального и сопротивление вторжению звука в пространства галерей и музеев. Исследуя напряжение между ассимиляцией и сегрегацией звука и изображения в истории модернистского визуального искусства и кино, в этой главе я показываю, как современные художники – такие как Матиас Поледна, Мэнон де Бур, Джулиан Розефельдт, Люк Фаулер, участники «Лаборатории сенсорной этнографии» – предлагают контрстратегии, отказывающиеся от фантазии сенсорного смешения, вместо этого утверждая различие и напряжение между видением и слышанием.

ЧАСТЬ I

Звуковой поток и звуковой материализм

ГЛАВА 1

К ЗВУКОВОМУ МАТЕРИАЛИЗМУ

В апреле 1992 года композитор и звуковая художница Марианн Амахер смонтировала сайт-специфичную инсталляцию²⁰ «Синаптические острова: псибертональная топология» (*Synaptic Islands: A Psybertonal Topology*) в четырех смежных пространствах культурного комплекса в южной части японского города Токусима. Как и во всей серии произведений Амахер, посвященных исследованию «структурного звука»²¹, в этой работе акустические эффекты производятся колебаниями в материальной инфраструктуре зданий и оформляются геометрией их стен, полов и коридоров. Интерес Амахер к тому, что сама она называла «слуховой архитектурой», расширился до архитектуры человеческого тела, в частности – анатомической структуры внутреннего уха, которое не просто принимает звук, но и механически порождает собственный звук при стимуляции близко расположенными чистыми тонами – эти комбинации тонов и отоакустических эмиссий превращают уши в миниатюрные синтезаторы и усилители. До самого монтажа инсталляции, который длился неделю, Амахер целый месяц исследовала место, экспериментируя с частотами и текстурами, кропотливо настраивая источники звука в попытке передать тактильность «звукоформ» (*soundshapes*) или «звуковых персонажей», ощущаемых как большие и малые формы в отдельных регионах пространства – некоторые словно на расстоянии в километры, некоторые – совсем рядом. Амахер хотела, чтобы посетители смогли воспринять звук как физическое событие, «понять, из чего состоят звуки – что такое звуки в смысле энергии»²².

Критики отмечают чрезвычайную интенсивность инсталляций Амахер: волны и раковины звукового давления курсируют между пространством и телом, заставляют стены пульсировать, нутро – вибрировать, кружатся над головой, складываясь в паттерны головокругительной сложности²³. Записанные фрагменты «Синаптических островов» подтверждают эти отзывы, выпуская густой рой хоралов, громовые раскаты, сметающие гранулы дисторшена и галлюцинаторную пульсацию. Эти записи, конечно, полезны и интересны, но они – всего лишь «артефакты». Как говорит сама Амахер, «это как слушать кино или театральные сценарии БЕЗ АКТЕРОВ ИЛИ ИЗОБРАЖЕНИЙ». Работа существует исключительно как сайт-специфичное

²⁰ Site specific – термин западного искусства 1970-х, обозначающий художественные работы, создаваемые для определенных мест и существующие только в них. – *Примеч. пер.*

²¹ По аналогии с structure-borne noise – «структурным шумом», колебаниями, передаваемыми через конструкции. – *Примеч. пер.*

²² Amacher M. *Synaptic Islands: A Psybertonal Topology / Architecture as a Translation of Music* / Ed. E. Martin. New York: Princeton Architectural Press, 1994. P. 32. Полное описание «Музыки для комнат, объединенных звуком» (*Music for Sound-Joined Rooms*) здесь: Barton J., Monahan G. God's Big Noise: Interview with Maryanne Amacher // *Musicworks*. Vol. 41. Summer 1988; Handelman E. Interview with Maryanne Amacher // *RaRa Speaks* [Блог]. January 4, 2010 [URL: <http://raraspeaks.tumblr.com/post/316070088>]; аннотации Амахер к ее альбому «Звуковые персонажи (делая третье ухо)» [*Sound Characters (making the third ear)*] // Tzadik TZ 7043 и *Extremities: Maryanne Amacher in Conversation with Frank J. Oteri* // *NewMusicBox*. May 1, 2004 [URL: <http://www.newmusicbox.org/articles/extremities-maryanne-amacher-in-conversation-with-frank-j-oteri>].

²³ См. Watrous P. Maryanne Amacher / *New York Times*. February 28, 1988 [URL: <http://www.nytimes.com/1988/02/28/arts/music-maryanne-amacher.html>] и Reinbolt B. 18th Annual Electronic Music Plus Festival // *Computer Music Journal*. Vol. 15. № 4. Winter 1991. P. 91.

событие, привязанное к материальным и технологическим условиям инсталляции в Токусиме в 1992 году²⁴.

Как можно говорить о такой работе? У нее нет фиксированной длительности, она скульптурна и сайт-специфична, а основной ее предмет – звук, понятый как физическая, интенсивная сила. Работа Амахер уникальна, но и эмблематична для целого ряда звуковых практик, уклоняющихся и от формального анализа традиционного музыковедения, и от сосредоточенности на визуальном, свойственной истории искусств. Более того – и это важнейшая для моего проекта мысль, – критическая ортодоксия, которая правила в культурной теории со времен «языкового поворота», редко обращала внимание на такие практики. Теории текстуальности, дискурса и визуальности – самое сердце культурных исследований – в большинстве своем не принимают звуковое в расчет. У них нет шанса встретиться лицом к лицу с мощной, а-означающей (*asignifying*)²⁵ материальностью, проступающей сквозь огромное количество экспериментальных работ со звуком²⁶. В этой главе я предлагаю альтернативу такой теоретической рамке – материалистический подход, уделяющий внимание онтологии звука и, таким образом, подходящий для анализа звукового искусства. Более того, я предполагаю, что такой материалистический подход может стать моделью для переосмысления художественного производства в целом и избежать концептуальных провалов преобладающих сегодня теорий репрезентации и означивания.

Означивание, дискурс и материализм

Начиная с поздних 1960-х в эстетической теории доминировали несколько антиреалистских подходов: семиотика, психоанализ, постструктурализм и деконструкция – они сформировали определенную ортодоксию. В плане эпистемологии эти теоретические программы отрицают наивные концепции репрезентации и означивания с их допущением, что образы и знаки изображают или обозначают предзаданный мир. В плане онтологии они отрицают эссенциализм, считающий мир набором концептуальных или материальных сущностей (*entities*), к которым отсылают образы и знаки. В пике стабильному и негибкому эссенциализму критическая ортодоксия утверждает контингентность значения и множественность интерпретаций. Культурой считается поле или система знаков, действующая в запутанных связях отсылок к другим знакам, а также к субъектам и объектам, которые являются эффектами означивания. Таким образом, полагается, что дело культурной критики – интерпретация, отслеживание знаков или репрезентаций (изображений, текстов, симптомов и т. д.) в ассоциативных сетях, придающих им значение. Эти сети всегда в потоке, а значение никогда не стабильно, оно всегда в опасности.

Отрицая реализм с его претензиями на доступ к экстрадискурсивной реальности, доминирующие модальности культурной теории обслуживают медиацию опыта и восприятия символическим полем. Почти все теоретические подходы, составляющие эту ортодоксию, с глубоким подозрением относятся к экстрасимволическому, экстратекстуальному или экстра-

²⁴ *Amacher M. Perceptual Geography: Third Ear Music and Structure Borne Sound / Audio Culture: Readings in Modern Music // Eds. Cox C. and Warner D. New York: Bloomsbury, 2017. P. 123. См. аннотации Амахер к «Звуковым персонажам», а также Barton J., Monahan G. God's Big Noise. P. 4.*

²⁵ «А-означающая» в терминологии Жюль Делёза и Феликса Гваттари (наряду с «до-означающей» или «контр-означающей») указывает на одну из реальностей, параллельных реальности означивания и репрезентации. См., к примеру, «а-означающая диаграмма»: *Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Я. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 231; «принцип а-означающего разрыва»: там же. С. 16; «а-означающие знаки»: там же. С. 114 и т. д. – *Примеч. пер.**

²⁶ Напряжение между материальностью и означиванием в экспериментальной электронной музыке и саунд-арте разбирает Джоанна Демерс (хотя ее философский подход к материализму и материальности отличается от моего). См. *Demers J. Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music. Oxford: Oxford University Press, 2010. В особенности стоит уделить внимание первой части: Materialism, Ontology, and Experimental Music Aesthetics // Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies / Ed. B. Piekut. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014. P. 254–274.*

дискурсивному, настаивая на отсутствии, бесконечной отсроченности или фиктивности того, что Жак Деррида называл «трансцендентальным означаемым», – фундаментальной реальности, которая могла бы сдержать или заземлить разрастание дискурса, означивания и интерпретации²⁷. Фердинанд де Соссюр выбрасывает из семиотики физические составляющие звука. Жак Лакан отодвигает на задний план материальный субстрат культуры, который «категорически противится символизации». Он утверждает, что «не существует никакой до-дискурсивной реальности», так как «любая реальность зиждется на том или ином дискурсе и определяется им». Что еще более грубо – «именно мир слов создает мир вещей». Ту же самую мысль можно найти в избитом заявлении Деррида, что «вне текста не существует ничего», в ремарке Ролана Барта касательно владений дискурса – «невозможно достичь дна» – или утверждении Стюарта Холла, что «вне дискурса не существует ничего значимого». Славой Жижек – наиболее выдающийся современный представитель этой традиции – заключает, что «до-синтетическое Реальное... строго говоря, представляет собой *невозможный* уровень, который должен быть ретроактивно предположен, но с которым невозможно столкнуться в действительности»²⁸.

Все это серьезные философские теории, которые уже зарекомендовали себя в качестве эффективных инструментов культурного анализа. Они обоснованно отрицают эссенциализм и настаивают на контингентности и неопределенности значения и бытия. В то же время платой за антиреализм оказывается их эпистемологическая и онтологическая ограниченность, которую философ Квентин Мейясу точно назвал «корреляционизмом» – позицией, согласно которой «реальное» неизбежно соотносится с нашим способом его постижения, а то, что существует, существовать может только для мысли или дискурса²⁹. Природа для корреляциониста либо остается на втором плане, либо полагается социальным конструктом. Более того, несмотря на открытые заявления о собственном антигуманизме, ортодоксальная критическая теория часто оказывается жертвой провинциального и шовинистического антропоцентризма, считающего взаимодействие на уровне символического доказательством человеческой уникальности и превосходства. Таким образом, она вполне согласуется с тем, что сама и пытается оспаривать, – с неискоренимой метафизической и теологической традицией, согласно которой люди посредством некоего специального дара (души, духа, сознания, разума, языка и т. д.) занимают привилегированное онтологическое положение, воспаряя над природным миром. Кантiansкая, или «корреляционистская», эпистемология и онтология культурной теории просвечивает в том разделении, которое эта ортодоксия вносит в мир: на феноменальную область

²⁷ Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Письмо и различие / Пер. с фр. В. Библихина. СПб.: Академический проект, 2000. С. 352–368. См. также в сборнике интервью: Деррида Ж. Позиции / Пер. с фр. В. Библихина. СПб.: Академический проект, 2007. С. 77.

²⁸ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Пер. с фр. А. Сухотина. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 150–152; Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа (Семинар, Книга I (1953/54)) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2009. С. 91; Лакан Ж. Еще (Семинар, Книга XX (1972/73)) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2011. С. 41; Лакан Ж. Функция и поле речи в бессознательном / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис, 1995. С. 46; Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. Н. Автономовой. М.: Ад Маргинем, 2000. С. 313, 318; Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика, поэтика / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Прогресс, 1989. С. 389; Hall S. Representation & the Media / Dir. Jhally S. [Расшифровка аудио с DVD]. Northampton, MA: Media Education Foundation, 2002 [URL: <http://www.mediaed.org/transcripts/Stuart-Hall-Representation-and-the-Media-Transcript.pdf>]; Жижек С. Шекотливый субъект / Пер. с англ. С. Шукиной. М.: Дело, 2014. С. 64. Деррида периодически старался прояснить свою шумевшее утверждение о том, что «вне текста не существует ничего»: он дополнял, что «текст» мыслится шире «книги», чтобы вместить отношения власти и политические контексты. См., к примеру: Derrida J. But Beyond... (Open Letter to Anne McClintock and Rob Nixon) / Trans. P. Kamuf // Critical Inquiry. Vol. 13. № 1. Autumn 1986. P. 155–170. Тем не менее Деррида оставался убежденным антиреалистом и придерживался мнения, что «с того самого момента, как возникает знак (т. е. изначально), у нас нет никакого шанса встретить где-то „реальность“ в чистом виде» (Деррида Ж. О грамматологии. С. 230). Этот вездесущий антиреализм широко распространен и в англо-американской философии. Широкий обзор современного состояния антиреализма в англо-американской и европейской философии см.: Braver L. A Thing of This World. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007.

²⁹ Мейясу К. После конечности: Эссе о необходимости контингентности / Пер. Л. Медведевой. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2015. С. 9 и далее.

символического дискурса, которая отмечает границы познаваемого, и ноуменальную область природы и материальности, которая исключает знание и осмысленность³⁰.

Эти допущения и выводы очевидны в книге Сета Ким-Коэна «В мгновение уха» (*In the Blink of an Ear*)³¹ – одном из наиболее убедительных исследований саунд-арта и схожих музыкальных форм. Ким-Коэн утверждает, что отсутствие богатого теоретического дискурса вокруг звуковых искусств связано со склонностью таких композиторов, как Джон Кейдж и Пьер Шеффер, и звуковых художников вроде Франциско Лопеса и Кристины Кубиш обращаться со звуком как с материальной субстанцией вне означивания и дискурсивности. В попытке поднять уровень дискурса о звуковом искусстве до уровня дискурса о визуальных искусствах и литературе Ким-Коэн принимает текстуалистскую, корреляционистскую парадигму этих областей. Он считает, что любые заявления реалистов о материальности звука – эссенциалистские, поскольку они утверждают существование внедискурсивного домена, а также субстанции, существование и природа которой не могут быть определены полем означивания. Такие субстанция и домен, заключает Ким-Коэн, в лучшем случае лишены смысла, в худшем – они просто не существуют. Он отмечает: «Покуда быть человеком значит находиться в непоколебимой связи с языком – лингвистика правит».

Предположения о существовании неприкосновенной, незапятнанной чистоты опыта, предшествующего лингвистическому схватыванию, возвращают нас к никогда не явленной, романтизированной темноте периода до Просвещения... Даже если какой-то стимул действительно производит в опыте эффект, предшествующий лингвистической обработке, что мы можем сделать с этим опытом? <...> Если такая страта (*sic!*) опыта и существует, мы просто молча должны признать ее наличие. Ее никак не выразить в мысли или дискурсе. И поскольку мы ничего не можем с ней сделать, разумнее было бы оставить ее в стороне и заниматься тем, о чем мы можем говорить³².

Определяя место звуковых искусств в компетенции ортодоксальной культурной теории, Ким-Коэн принимает допущения текстуализма и дискурсивности, приравнивая разделение между феноменами и ноуменами с разделениями между языком и экстралингвистическим, природой и культурой, текстом и материей. Пределы дискурса – это пределы значения и бытия. Ким-Коэн делает вывод, что для осмысленного изучения звуковых искусств нам необходимо удерживать их в царстве репрезентации и означивания.

Музыковед Бенджамин Пикэт идет еще дальше. Вдохновляясь Бруно Латуром и Донной Харауэй, Пикэт критикует Кейджа за принятие характерного для модерна разделения между культурой и природой, целью которого было расшатать, насколько это возможно, культурные ограничения, чтобы создавать композиции в согласии с природой³³. Пикэт считает, что такая стратегия – нелепая, потому как культуру, субъективность и политику невозможно отделить от эпистемологической рамки, а «природа» является социальным конструктом. Корреляционистская альтернатива Пикэта – снять эту оппозицию, вписывая природу в культуру. Он пишет,

³⁰ Развернутая критика здесь: *Barad K. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter // Signs: Journal of Women in Culture and Society. Vol. 28. № 3. Spring 2003. P. 801–831.*

³¹ См. *Kim-Cohen S. In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art. New York: Continuum, 2009.* Брэндон Лабелль также пытается сместить дискурс саунд-арта от натуралистической интерпретации к обсуждению овеществленной, относительной, контекстуальной, социальной и политической природе звука. См. *LaBelle B. Background Noise: Perspectives on Sound Art. New York: Continuum, 2006.*

³² *Kim-Cohen S. In the Blink of an Ear. P. 112*

³³ *Piekut B. Chance and Certainty: John Cage's Politics of Nature // Cultural Critique. Vol. 84. Spring 2013. P. 134–163.* Также см.: *Piekut B. Sound's Modest Witness: Notes on Cage and Modernism // Contemporary Music Review. Vol. 31. № 1. February 2012. P. 3–18.* Свое понимание модернизма Пьекут заимствует у Бруно Латура: *Latour B. We Have Never Been Modern / Trans. C. Porter. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.*

что «никогда не существовало отдельного, не-политического царства природы», соглашаясь с заявлением акторно-сетового теоретика Аннмари Мол о том, что «реальность не может предшествовать рутинным практикам, посредством которых мы с ней взаимодействуем»³⁴.

Однако совершенно ясно, что реальность, природа и звук предшествуют появлению культурного производства, да и вообще людей, этих задержавшихся пассажиров истории Вселенной. И уж точно человеческая история и культура являются частью этой естественной истории, а не какими-то чудесными исключениями. Господствующие направления культурной теории либо игнорировали этот факт, либо выстраивали всю историю (в корреляционистском изводе) как человеческую, маркируя любой подход к тому, что предшествует культуре, как культурный конструкт или проекцию³⁵. Все это создало разрыв между культурной теорией и естественными науками. Необходима альтернатива ортодоксальной позиции. Материалистическая теория, которую предлагаю я, исходит из того, что преобладающей сегодня критики репрезентации и гуманизма недостаточно. Радикальная критика репрезентации позволит устранить дуалистические планы культуры/природы, человеческого/нечеловеческого, знака/мира, текста/материи – но не на манер Гегеля с его идеализмом и отношением ко всему существованию как ментальному или духовному, а на манер Ницше и Делёза, ведущих к безжалостному материализму, понимающему человеческую символическую жизнь как частное проявление трансформационных процессов, протекающих повсеместно в природе – от химических реакций неорганической материи до возвышенной области текстуальной интерпретации, – процессов, которые Ницше называл разными именами, среди которых «становление», «интерпретация» и «воля к власти»³⁶.

Репрезентация и звуковые искусства

Все понимают, что сочинение музыкальных композиций и создание звуковых инсталляций – это исторически сложившиеся и социально закрепленные практики, значение которых для культуры не отменить. Вместе с тем музыка очень долго удерживалась в стороне от миметических или изобразительных искусств – считалось, что она не может отражать мир так, как делают это образы и знаки³⁷. Уклонение от анализа в терминах репрезентации и означивания привело к тому, что наиболее выдающаяся традиция философии музыки рассматривала свой объект как чисто формальный, абстрактный и автономный – «самостоятельный и не нуждающийся в чем-либо вне самого себя», как писал Эдуард Ганслик, основоположник этой традиции, в середине XIX века³⁸. Однако наиболее знаковые произведения саунд-арта последнего полувека – например, работы Макса Нойхауса, Марианн Амахер, Элвина Люсье, Кристины Кубиш, Карстена Николаи, Франциско Лопеса и Тошии Цуноды – исследовали материальность звука: его текстуру и темпоральное течение, а также эффекты материалов (и сами материалы), через которые он пропускается или от которых отражается. На мой взгляд, эти работы показывают, что звуковые искусства не более абстрактны, чем визуальные, они даже более конкретны – поэтому для их анализа требуется не формалистский, а материалистский подход.

³⁴ Piekut B. *Chance and Certainty*. P. 147–148; Piekut B. *Sound's Modest Witness*. P. 15.

³⁵ Философ Нельсон Гудман развивает эту мысль в неприкрытой форме, утверждая, что мы создаем звезды, например, «создавая время и пространство, содержащие эти звезды»: Goodman N. *On Starmaking* // *Starmaking: Realism, Anti-Realism, and Irrealism* // Ed. P. McCormick. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. P. 145. Критику подобных стратегий см. здесь: Мейясу К. *После конечности*. С. 5–35.

³⁶ Расширенный анализ этих концепций см. в моей книге: Cox C. *Nietzsche: Naturalism and Interpretation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

³⁷ С 1970-х англо-американские философы обсуждали, можно ли причислять музыку к «репрезентационным» искусствам (и если да, то до какой степени). Обзор этих дебатов см. здесь: Davies S. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994; и Ridley A. *The Philosophy of Music: Theme and Variations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

³⁸ Hanslick E. *On the Musically Beautiful* / Trans. G. Payzant. Indianapolis, IN: Hackett, 1986. P. 28.

Исторически сложившийся нерепрезентационный статус музыки толковался двояко. Композитор и теоретик Р. Мюррей Шейфер выделяет два греческих мифа об истоках музыки³⁹. В Двенадцатой пифийской оде Пиндара музыка появляется, когда Афина изобретает авлос, чтобы воспеть плачущих сестер обезглавленной Медузы. Альтернативную версию можно найти в гомеровском гимне Гермесу – музыка зарождается, когда Гермес понимает, что панцирь черепахи можно использовать в качестве резонатора лиры. Первый миф прославляет музыку как субъективное выражение бурных эмоций, а второй указывает на ее способность раскрывать объективные звуковые качества вселенной. Таким образом, музыка рассматривается либо как нечто суб-репрезентационное – примитивное извращение желания и эмоций (отсюда ее подавление консервативными моралистами от Платона до фигуры муллы в радикальном исламе), либо как нечто сверхрепрезентационное – чистая математика. Если Декарт считал, что «задача музыки – усладить нас и вызывать в нас разнообразные эмоции», то Лейбниц сказал бы, что красота музыки – «только в соотношениях чисел и счете, который мы не замечаем и который, однако, душа наша непрестанно совершает»⁴⁰.

Шопенгауэр: ниже репрезентации

В XIX веке появились две важные теории искусства – Шопенгауэра и Ницше. Они удачно комбинируют два этих полюса, позволяя выстроить материалистическую теорию звуковых искусств. Метафизика Шопенгауэра открыто кантианская: Кант проводит различие между феноменом и ноуменом, явлением и вещью в себе, и Шопенгауэр проводит такое же между миром как «представлением» и миром как «волей»⁴¹. На самом нижнем уровне, согласно Шопенгауэру, мир – это воля: неразличимая, движущая энергия или сила. Но этот абсолют манифестируется и проживается в опыте по большей части косвенно – через медиумы репрезентации, распределенные по знакомому миру явлений. Сам этот мир состоит из дискретных сущностей – они населяют время и пространство и зависят от законов природы. Вещь в себе, по Канту, отличается от этих явлений, это чисто теоретический конструкт, необходимое допущение для его эпистемологической и моральной систем. Но Шопенгауэр считает, что у каждого из нас есть прямой внутренний опыт вещи в себе: это воля – сила желания и действия, одушевляющая нас и отделяющая наш внутренний опыт самих себя от внешнего опыта других людей, которые для каждого из нас остаются объектами среди объектов, репрезентациями среди репрезентаций. Кант остался трансцендентальным идеалистом или корреляционистом, теория же Шопенгауэра прорывается сквозь сферу явлений с требованием реализма – признания того факта, что мы все-таки имеем доступ к вещи в себе. Для Шопенгауэра такой абсолют не является чем-то, что мы знаем: скорее, это нечто связано с тем, кто мы есть, и этот онтологический доступ к вещи в себе раскрывает нашу фундаментальную связь со всем остальным в

³⁹ Schafer R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books, 1994. P. 6.

⁴⁰ *Descartes R. Compendium of Music / Trans. Walter R. Rome: American Institute of Musicology, 1961. P. 11; Лейбниц Г. В. Начала природы и благодати, основанные на разуме // Лейбниц Г. В. Соч.: В 4 т. / Пер. с фр. П. Иванцова. М.: Мысль, 1982. Т. 1. С. 412. Также см. письма Лейбница К. Гольдбаху (17.04.1712) и письмо принцу Евгению (1714), процитированные здесь: Kittler F. *Lightning and Series – Event and Thunder // Theory, Culture, and Society*. Vol. 23. № 7–8. 2006. P. 68. Больше о письме Гольдбаху здесь: Heller-Roazen D. *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World*. New York: Zone, 2011. P. 83–84. Эми Симино разбирается с картезианским подходом к музыке в рамках своего эссе о звуковом материализме Амахер: Cimini A. *The Secret History of Musical Spinozism // Spinoza beyond Philosophy / Ed. Lord B. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. P. 94–97, 102–104; а также в эссе на смежную тему: Cimini A. Gilles Deleuze and the Musical Spinoza // *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music / Ed. B. Hulse and N. Nesbitt. London: Ashgate, 2010. P. 129–144.***

⁴¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч. / Пер. с нем.; под общ. ред. А. Чанышева. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. Т. 1. Кант использовал греческий философский термин *φαινόμεν* и немецкий *Erscheinung* (явление), а также греческий *νοῦμεν* и немецкий *Ding an sich* (вещь в себе) как относительно взаимозаменяемые. Шопенгауэр отказывается от греческой пары, оставляя только немецкую.

мире – с волей, раскачивающей волны сквозь все явления или репрезентации и даже вне их⁴². Научное исследование этих репрезентаций позволяет нам понять (хоть и не почувствовать), как эти внутренние силы работают в природе – от гравитации, электричества и магнетизма до органического роста, животного желания, человеческой осведомленности и готовности – все, что Шопенгауэр называет (по аналогии с нашим собственным внутренним опытом) «волей»⁴³.

Осознание того факта, что природный мир проникнут и движим слепой, иррациональной силой, ведет, согласно Шопенгауэру, к отчаянию: оно обесценивает любое человеческое или индивидуальное значение, цель или проект. Искусство, однако, способно на время снять это отчаяние, так как оно указывает нам на то, что Шопенгауэр называет «платоническими идеями» – они чисто формальны и отрезаны от практических повседневных забот. Созерцание таких эстетических идей позволяет нам на мгновение выйти за пределы жизни желания и, как говорит Шопенгауэр в своей знаменитой фразе, бороться за становление «чистыми, безвольными, безболезненными, вневременными субъектами познания»⁴⁴.

Шопенгауэр проводит четкое разделение между музыкой и визуальными или словесными искусствами (живописью, скульптурой, архитектурой и поэзией). Музыка, которой Шопенгауэр присваивает особый статус, не имеет никакого отношения к миру репрезентации или платоническим идеям. В одном из изумительных пассажей он пишет, что музыка «не касаясь идей, будучи совершенно независимой от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира не было вовсе, чего о других искусствах сказать нельзя»⁴⁵. Это может показаться наиболее гиперболизированным утверждением музыкальной автономии. Но все с точностью наоборот. Шопенгауэр высвобождает музыку из мира явлений, мира репрезентации, только чтобы погрузить ее в мир вещей в себе, мир воли. Так как музыка, по его мнению, является прямым выражением воли:

Музыка, как уже сказано, отличается от всех других искусств тем, что она не отображает явления, или, правильнее говоря, адекватную объектность воли, но непосредственно отображает саму волю и, таким образом, для всего физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений – вещь в себе. Поэтому мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей⁴⁶.

Получается, что для Шопенгауэра музыка в определенном смысле остается копией. Правда, она имеет дело не с миром объектов и вещей, составляющих явленный мир, а с первичными силами, из которых составлены эти объекты и вещи. Другими словами, она предлагает слышимое выражение природы во всей ее динамической мощи.

Теория музыки Шопенгауэра, конечно, стеснена кантианским языком репрезентации, явления и вещи в себе. Но в то же время ей удалось проложить первые пути в построении материалистической философии звука и музыки. Шопенгауэр признает нерепрезентационный характер музыки и принимает ее связь с эмоцией и желанием, как у Пиндара, а также ее гомеровскую способность схватывать фундаментальные истины о природе⁴⁷. Отрицая репрезентационный характер музыки, он не настаивает на ее автономии или сверхрепрезентационном статусе, а аргументирует укорененность музыки в становлениях, присущих самой природе.

⁴² Этот момент, как и многие другие, указывает на то, что шопенгауэровское разделение между представлением и волей предвосхищает бергсоновское разделение между анализом и интуицией. См. *Bergson H. Introduction to Metaphysics // The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics / Trans. M. L. Andison. Mineola, NY: Dover, 2007. P. 133—169.*

⁴³ *Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. С. 101–103.*

⁴⁴ Там же. С. 160.

⁴⁵ Там же. С. 254.

⁴⁶ Там же. С. 228.

⁴⁷ Шопенгауэр говорит о том, что «музыка – это язык чувства и страсти», но кроме того она «представляет собой в высшей степени всеобщий язык... она подобна геометрическим фигурам и числам» (Там же. С. 226, 229).

Ницше: натурализация искусства

Ницше еще ближе подводит нас к материалистической теории музыки и звука. В своей первой книге «Рождение трагедии из духа музыки» он, отталкиваясь от Шопенгауэра, сбрасывает его кантовский груз. В первом приближении эта работа – филологическое исследование истоков жанра трагедии и важности этой формы искусства для древних греков. Но сам Ницше придает своей книге более широкое значение: для него это одновременно критика культуры позднего XIX века и подход к искусству и музыке в целом. Для греков, по мнению Ницше, визуальные и пластические искусства отличались от музыкальных: отчетливость форм и безоблачное спокойствие визуального искусства прославляли бога Аполлона, дикая текучесть музыки – Диониса. Ницше хотел показать, что аттическая трагедия – это перемирие и союз между Дионисом и Аполлоном, он решает целый спектр других оппозиций древнегреческой теологии, искусства, культуры, психологии и метафизики, так или иначе связанных с оппозицией дионисийского/аполлонического: титаны/олимпийцы, лирическая поэзия / эпическая поэзия, азиатское-варварское/эллиническое, музыка/скульптура, интоксикация/греза, избыток/мера, единство/индивидуация, боль/наслаждение и т. д.

Это пристрастие к оппозициям и их диалектическому разрешению вынудило Ницше впоследствии указать на то, что от этой ранней работы «разит неприлично гегелевским духом»⁴⁸. Но, несмотря на собственную оценку автора, центральная оппозиция между Дионисом и Аполлоном совсем не является диалектической. В противном случае дионисийское должно сниматься и переходить в высшую форму. Но в трагедии этого не происходит. Напротив, ставится акцент на дионисийское – оно становится ощущаемым через аполлонические фигуры и формы. «Мы должны представлять себе греческую трагедию, – пишет Ницше, – как дионисийский хор, который все снова и снова разряжается аполлоническим миром образов... Таким образом, драма есть аполлоническое воплощение дионисийских познаний и влияний»⁴⁹. «Трагедия, – говорится в тексте дальше, – собственно дионисийское действие» (§21). Более того, основообразующим аргументом «Рождения трагедии» является утверждение о том, что трагический пессимизм (хоть он исторически и отошел в тень) фундаментально первичен оптимизму и прогрессивизму сократической диалектики, поздним витком развития которой является диалектика Гегеля.

Таким образом, Дионис и Аполлон не должны рассматриваться как гегелевские тезис и антитезис⁵⁰. Также их не стоит сравнивать с кантовскими ноуменами и феноменами или вещь в себе и явлением. Конечно, в представлении своей пары дионисийского/аполлонического Ницше приспособливает кантовскую терминологию. Но стоит обратить внимание на ремарку в предисловии к «Рождению трагедии» 1886 года – о том, что им проводилась попытка «выразить шопенгауэровскими и кантовскими формулами чуждые и новые оценки, которые по самой основе своей шли вразрез с духом Канта и Шопенгауэра, не менее чем с их вкусом»⁵¹. Трактовка дихотомии между явлением и вещь в себе у Ницше вытекает из шопенгауэровской – а значит, она дважды выводится из Канта. Как мы уже видели, сам Шопенгауэр использует эту дихотомию в исключительно не-кантовском ключе. Кантовское разделение проходит между природой и разумом, между тем, что может быть прожито в опыте, и тем, что можно постигнуть рациональной мыслью. Но для Шопенгауэра вещь в себе является прямым висцеральным опытом, а не частью (или областью) мысли или разума. Он пишет: «Это объясняется

⁴⁸ Ницше Ф. *Esse Homo* // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. / Пер. с нем. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 729.

⁴⁹ Ницше Ф. *Рождение трагедии из духа музыки* // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 1. §8. С. 86.

⁵⁰ Более глубокое антигегельянское прочтение «Рождения трагедии» здесь: Делёз Ж. *Ницше и философия* / Пер. с фр. О. Хоми под ред. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2003.

⁵¹ Ницше Ф. *Рождение трагедии из духа музыки* // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. §8. С. 54.

тем, что каждому вещь в себе известна непосредственно, поскольку она является его собственным телом, поскольку же она объективируется в других предметах созерцания, она известна каждому лишь опосредованно»⁵². Вместо кантовского разделения между опытом и мыслью Шопенгауэр отмечает различие между двумя типами опыта знания: опытом объекта и опытом субъекта, знанием о внешнем и знанием о внутреннем, экстенсивностью и интенсивностью. Конечной задачей для Канта является утверждение существования моральной и теологической областей, являющихся сверхприродными, отделенными от областей природы и опыта, – «ограничить знание, чтобы освободить место вере», как гласит его знаменитая фраза⁵³. У Шопенгауэра нет таких моральных или теологических мотивов; вообще, он открыто издевается над кантовской этикой и теологией⁵⁴.

Шопенгауэр делает шаг в сторону натурализации кантовского разделения между явлением и вещью в себе, но у него сохраняется проблематичная трансцендентальность, поскольку он принимает описание Кантом вещи в себе как внешнего пространства и времени. В подходе Ницше не остается ни следа от трансцендентального дуализма. Аполлоническое и дионисийское (которые в «Рождении трагедии» играют роли явления и вещи в себе соответственно) полностью имманентны природе. Аполлоническое и дионисийское – это, в первую очередь, силы природы – «художественные силы, прорывающиеся из самой природы, без посредства художника-человека, в коих художественные позывы получают ближайшим образом и прямым путем свое удовлетворение» (§2, ср. §§4, 5, 6 и 8)⁵⁵. Только потом они становятся фигурами, описывающими артефакты человеческого – такие как музыка, скульптура и драма. Для Ницше природа – это и есть художник, который формирует индивидов и растворяет их, а искусство состоит в «подражании природе» не потому, что оно предлагает реалистичные репрезентации природных сущностей, а потому, что повторяет снова и снова эти «художественные позывы природы» (§2)⁵⁶. Располагая искусство и природу на одном уровне, Ницше радикально отходит от Шопенгауэра, эстетика которого (во многом следующая Канту) отводит искусству роль временной передышки от природного, феноменального мира, позволяя «незаинтересованно созерцать», высвобождая волю. У Ницше искусство, напротив, существует в качестве тотального утверждения природы и ее силы – того, что Спиноза называл *natura naturans*. Таким образом, торжество искусства у Ницше – это торжество природы и утверждение существования⁵⁷.

Бесспорно, кантиански-шопенгауэрианский язык Ницше, которым он часто пользуется в «Рождении трагедии», как будто бы принимает основные трансцендентальные дуализмы: онтологические разделения между «истинным» и «явленным» миром или эпистемологические разделения между непознаваемым абсолютом и эмпирическим опытом или знанием. Но это не слишком согласуется с пропозицией Ницше о дионисийском и аполлоническом как о «силах природы». Также это не увязывается с поздней оценкой автором «Рождения трагедии» как работы антишопенгауэрианской и антикантианской или с его заявлением, что в этом тексте «есть лишь один мир» и «нет противопоставления мира истинного и видимого»⁵⁸. Я предлагаю считать, что оппозиция дионисийского/аполлонического предваряет целиком и полностью

⁵² Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. С. 31.

⁵³ Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. Лосского. М.: Мысль, 1994. С. 24.

⁵⁴ Schopenhauer A. On the Basis of Morality. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965. Chap. 2.

⁵⁵ Здесь и далее курсив без примечаний приводится как в источнике. В английском языке немецкое *Triebe* передано словом *impulses* (импульсы). В данном переводе сохранен вариант русского перевода – «позывы». – Примеч. пер.

⁵⁶ Далее мы увидим, что Джон Кейдж называет эту концепцию искусства «имитацией природы в ее способах функционирования». См. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1961. P. 9, 100, 155, 173, 194; *Cage J. A Year from Monday: New Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1969. P. 18, 31, 75.

⁵⁷ Подтверждение этого положения можно найти в предисловии Ницше 1886 года (в особенности §5) и главе «Почему я пишу такие хорошие книги». См. также «Рождение трагедии», §17.

⁵⁸ Ницше Ф. Воля к власти / Пер. с нем. М.: Культурная революция, 2016. §836. С. 543.

материалистическую оппозицию, которая сыграла ключевую роль в поздних работах Ницше, а именно оппозицию между становлением и бытием.

Выше мы отметили, что дионисийское и аполлоническое – это «художественные позывы природы», «художественные силы, прорывающиеся из самой природы» (§2). Но каковы характеристики этих природных позывов (*Triebe*) и сил (*Mächte*)? Аполлоническое утверждает *principium individuationis*, «сохранение границ индивида, меру в эллинском смысле» (§4). Дионисийское, напротив, утверждает «таинственное Первоединое» (§1 и далее), «разрушение индивидуальности и объединение ее с изначальным бытием» (§8). Аполлоническое ассоциируется со «скромностью» и «сдержанностью», дионисийское – с «избытком» (§§4 и 21). Аполлоническое озабочено наслаждением и производством прекрасных подобий, а дионисийское преисполнено «террором», «блаженным иступлением», «болью и противоречием» (§§1, 5 и далее). Аполлоническое прославляет человека-художника и героя, дионисийское прославляет растворение индивидуального художника в природе, которую Ницше зовет «Первохудожником мира» (§5, ср. §§1 и 8). Аполлоническое – это галерея «явлений», «образов» и «иллюзий», в то время как дионисийское непрестанно создает и уничтожает явления. «В дионисийском искусстве, – дополняет Ницше, – и его трагической символике та же природа говорит нам своим истинным, неизменным голосом: „Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я – вечно творческая, вечно побуждающая к существованию, – вечно находящая себе удовлетворение в этой смене явлений Праматерь!“» (§16)⁵⁹.

В этих поэтических описаниях Ницше предлагает онтологию – подход к тому, что есть, к происхождению индивидов из доиндивидуальных сил и материалов. Этот подход прослеживается и в его поздних работах, где он противопоставляет становление и бытие, объясняя происхождение последнего из первого⁶⁰. В «Сумерках идолов», к примеру, он настаивает на реальности «изменения», «смены» и «становления», отмечая, что только «рассудок разума принуждает нас применять единство⁶¹, идентичность, постоянство, субстанцию, причину, вещьность и бытие»⁶². За несколько страниц до этого высказывания Ницше называет единство, вещьность, субстанцию и постоянство «ложью». Он восхваляет Гераклита за то, что тот указал на «бытие как на пустую фикцию», и воспекает чувства, которые не лгут, «поскольку говорят о становлении, исчезновении, о перемене»⁶³. Оценивая «Рождение трагедии» в *Esse Homo*, Ницше приравнивает гераклитовское становление к дионисийскому, отмечая, что у Гераклита можно найти «подтверждение исчезновения и уничтожения, отличительное для дионисийской философии, подтверждение противоположности и войны, становление, при радикальном устранении самого понятия „бытие“»⁶⁴.

В «Рождении трагедии», таким образом, представлена глубоко натуралистическая теория искусства. Искусство не некое уникальное человеческое достижение, отделяющее от «при-

⁵⁹ См. «Рождение трагедии», §8 и «Воля к власти», §1050.

⁶⁰ Согласно Ницше, «бытие» имеет два значения. С одной стороны, этим термином обозначаются отдельные существующие эмпирические частицы, индивидуальные сущности. С другой стороны, им обозначаются трансцендентальные сущности, имеющие иммунитет к становлению или изменению. Будучи натуралистом, Ницше удерживает позицию, согласно которой есть только становление и изменения: это значит, что не бывает никаких автономных, существующих эмпирических частиц. Иллюзия эмпирического бытия, настаивает Ницше, – в определенной степени платонистская проекция трансцендентального бытия на эмпирическое. Подробнее см. *Ницше Ф. Сумерки идолов, Разум в философии // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. §1. С. 568.*

⁶¹ Понятие «единого» (*Einheit*) определено отличается от «Первоединого» (*Ur-Eine*), о котором идет речь в «Рождении трагедии». «Единое» отсылает к аполлонической иллюзии идентичности и индивидуации, характерной эмпирическим существам, а «Первоединое» отсылает к совокупности сил, конституирующих становление дионисийского. Осознав эту потенциальную двусмысленность, поздний Ницше описывает становление и дионисийское как континуумы или множества, а не единства. Ниже я разбираю этот момент подробнее.

⁶² *Ницше Ф. Сумерки идолов, Разум в философии // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. §5. С. 570. См. Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. §§110, 112, 121.*

⁶³ *Ницше Ф. Сумерки идолов, Разум в философии // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. §2.*

⁶⁴ *Ницше Ф. Esse Homo // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 731.*

роды» привилегированную область «культурного». Напротив, «природа» у Ницше сама по себе художественна, креативна и продуктивна, а «высшее достоинство людей – быть одним из природных произведений искусства». Человек – художник, заключает Ницше, только когда «срастается» с природой как «Первохудожником мира» (§5, перевод изменен).

Несложно заметить необычайную креативность природы, бесконечно порождающей колоссальное разнообразие органических и неорганических форм: от кристаллов и каньонов до удивительных вариаций биологических видов, не допускающих двух идентичных индивидов, – материальные различия в природе разрастаются вширь. Но все же будем считать восторженное прославление творческих сил природы риторическим приемом Ницше, так как мы понимаем, что искусство и творчество требуют сознательной агентности. Ницшеанское утверждение природы в качестве художника, таким образом, стоит рассматривать в лучшем случае метафорически, в худшем – теологически, поскольку «креативность природы» будто бы подразумевает наличие божественного создателя.

Однако свои работы Ницше пишет на заре «смерти бога» и видит своей задачей выслеживание и устранение остатков теологической мысли⁶⁵. Одна из его целей – известная античная гилеморфическая модель, согласно которой происхождение объектов (*entities*) требует внешнего наложения формы на инертную материю. Эту модель можно обнаружить в иудеохристианской традиции, у Платона и Аристотеля – такой подход и сегодня захватывает научное и эстетическое воображение. Ницше предвосхищает современных материалистов в науке и философии, среди которых Жильбер Симондон, Илья Пригожин, Изабель Стенгерс, Жиль Делёз, Феликс Гваттари и Мануэль Деланда – все они отрицали гилеморфизм, делая ставку на теорию самоорганизации⁶⁶. Для Ницше сама материя креативна и способна трансформироваться без внешней агентности – непрерывное становление и преодоление, временно застывающее в формах и существах, только чтобы снова растворить их в природном потоке. Ницше называет этот поток «волей к власти», используя этот термин при описании своей теории природной причинности и внутренней эффективности материи, не требующей никакой внешней агентности. Для Ницше «не существует никакого „бытия“, скрытого за поступком, действием, становлением; „деятель“ просто присочинен к действию – действие есть всё»⁶⁷, существует только «динамический квантум в напряженном отношении ко всем другим динамическим квантумам, вся суть которых состоит в их отношении к другим квантумам»⁶⁸. Природные изменения, таким образом, происходят под воздействием интенсивных сил, порождающих новые конфигурации и ассамбляжи. Ницше идет в своем натурализме и материализме до конца: он не проводит никаких фундаментальных различий между органической и неорганической природой или между природой и культурой. Операции воли к власти очевидны в химических реакциях и связях, равно как и в процессах органического роста, соперничестве, художественных произведениях и интерпретациях. (Ницше часто в полемической форме расширяет понятие «интерпретации» для описания всех природных процессов⁶⁹

⁶⁵ Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. §§108–109.

⁶⁶ См. *Simondon G. The Genesis of the Individual // Incorporations / Ed. J. Crary. New York: Zone, 1992. P. 296–319; Prigogine I.; Stengers I. Order out of Chaos. NY: BantamBooks, 1984. Pp. 7, 9; Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Я. Свирского. М.: Астрель, 2010. С. 549, 690 и далее; а также DeLanda M. Immanence and Transcendence in the Genesis of Form // South Atlantic Quarterly. Vol. 96. Summer 1997. P. 499–514 и DeLanda M. A Thousand Years of Nonlinear History. New York: Zone, 1997.*

⁶⁷ Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. / Пер. с нем. М.: Мысль, 1996. С. 431.

⁶⁸ Более подробное исследование и развернутую интерпретацию воли к власти см. в главе 5 моей книги *Nietzsche: Naturalism and Interpretation*.

⁶⁹ Ницше Ф. Черновики и наброски 1887–1889 // Ницше Ф. Полн. собр. соч. / Пер. с нем. М.: Культурная революция, 2006. Примеры также можно найти здесь: *Cox S. Nietzsche: Naturalism and Interpretation, 239ff.* См. расширение Делёзом термина «созерцание» для описания деятельности «не только людей и животных, но и растений, земли, скал»: Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2009. С. 246; Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н. Маньковской и Э. Юровской. М.: Петрополис, 1998. С. 299–300.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.