

# ФИЛОСОФИЯ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

DOI: 10.17212/2075-0862-2024-16.1.1-103-128

УДК 141.12

## «Звуковой поток» как материализм, идуший до конца

**Дроняева Полина Борисовна,**

*аспирант*

*кафедры философской антропологии философского факультета*

*Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,*

*Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ,*

*учебно-научный корпус «Шуваловский»*

*polina@acousticimages.net*

### Аннотация

В статье выполнен анализ книги «Звуковой поток: звук, искусство и метафизика» американского философа Кристофа Кокса, а также обзор всех критических откликов на эту книгу, опубликованных на данный момент. Проект «Звуковой поток» относится к так называемому звуковому материализму (ответвление «нового материализма»), известному также как «делёзовские звуковые исследования». В рассматриваемой книге это в первую очередь выразилось в развитии «имманентной метафизики» Ж. Делёза. Но продолжая проект Делёза, Кокс наследует и его затруднения. Их круг так же широк, как и охватываемый Коксом спектр источников из философии, искусства, теории восприятия. Проблемы, которые выявились в процессе дебатов вокруг проекта «Звуковой поток», касаются в первую очередь того, как Кокс понимает материализм; во-вторых, как он понимает доступ к реальности. Наиболее проблематичными для критиков кажутся соотношение у Кокса конечного и бесконечного, партикулярности и универсальности, а также его антиисторичность. Поскольку Кокс претендует на разработку теории звукового искусства, мы принимаем это в качестве нашего главного фокуса для оценки его идей. Это позволило сосредоточиться на таких темах, как модернизм, анонимность и антигуманизм, редко анализируемых зарубежными критиками, но являющихся центральными для проекта Кокса. Менее важный аспект – ресентимент в стиле Кокса – оказался полезным для заключения вывода о том, что весь проект «Звуковой поток» построен на целом ряде допущений. Часть допущений сам автор признает таковыми, на другие мы указали в настоящей статье.

Главный вывод статьи: проект «Звуковой поток» не может обеспечить адекватную теорию звукового искусства либо внести вклад в звуковые исследования, поскольку он вобрал в себя худшие черты модернизма и структурализма. Такие важные для звукового материализма понятия, как

автономия звуков и их анонимность, вполне вписываются в традицию модернизма, но являются совершенно чужеродными для звуковых исследований.

**Ключевые слова:** имманентная метафизика, Ж. Делёз, звуковой материализм, звуковые исследования, звуковое искусство, модернизм, реализм.

## The “Sonic Flux” as Materialism Going to the End

**Polina Dronyaeva,**

*Postgraduate Student,*

*Department of Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy,*

*Lomonosov Moscow State University,*

*Leninskie Gory, MSU, “Shuvalovsky” Bldg.,*

*Moscow, 119991, Russian Federation*

*polina@acousticimages.net*

### Abstract

The article analyses both the book of American philosopher Christoph Cox “Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics” and a wide range of critical publications dedicated to this book. The project “Sonic Flux” belongs to sonic materialism (a branch of “New Materialism”) also known as “Deleuzian sound studies”. For Cox this means a development of “immanent metaphysics” launched by G. Deleuze. But while continuing the project of Deleuze, Cox inherits his predicaments. Their range is as broad as the specter of Cox’s sources covering philosophy, arts, theory of perception. Debates around the project “Sonic Flux” highlighted such problems as the way Cox understands materialism and how he understands access to reality. Cox’s correlation of finite and infinite; particularity and universality, and anti-historicism are highly problematic for critics. Since Cox claims to develop a theory of sound art we assess his ideas from this perspective. This allows us to focus on modernism, anonymity and anti-humanism, central to Cox’s project but not to its criticism. A less important aspect – resentment in Cox’s style – turned out to be helpful in drawing conclusions that the whole project “Sonic Flux” is built upon a range of assumptions. Cox himself names some of them while we indicated some others.

The main conclusion of the article is the idea that the project “Sonic Flux” cannot provide an adequate theory of sound art nor contribute to sound studies because it is too embedded in the worst kind of modernism and structuralism. Such important notions of sonic materialism as autonomy and anonymity of sounds perfectly fit the tradition of Modernism while being completely alien to the sound studies.

**Keywords:** immanent metaphysics, G. Deleuze, sonic materialism, sound studies, sound art, modernism, realism.

**Библиографическое описание для цитирования:**

Дроняева П.Б. «Звуковой поток» как материализм, идущий до конца // Идеи и идеалы. – 2024. – Т. 16, № 1, ч. 1. – С. 103–128. – DOI: 10.17212/2075-0862-2024-16.1.1-103-128.

Dronyaeva P. The “Sonic Flux” as Materialism Going to the End. *Ideii i idealy = Ideas and Ideals*, 2024, vol. 16, iss. 1, pt. 1, pp. 103–128. DOI: 10.17212/2075-0862-2024-16.1.1-103-128.

**Издаюла, долго. Описание проекта «Звуковой поток»**

Вот уже более двадцати лет американский философ Кристоф Кокс разрабатывает и популяризирует свой проект «Звуковой поток», в 2018 году оформленный в виде одноименной книги, опубликованной на русском в 2022 году [10]. Подзаголовок книги указывает на ее причастность к звуковому искусству, и при этом автор заявляет, что видит ее как «скромный вклад в философию нового материализма».

Утверждая, что он продолжает «проекты Маркса, Ницше, Бергсона, Уайтхеда и Хайдеггера», Кокс заявляет, что выстраивает имманентную метафизику, как она была заложена Ж. Делёзом и продолжена М. Деландой. Он видит своей целью вскрытие «процессов, скрытых своими собственными продуктами». Главное препятствие в этом раскрытии для Кокса составляет «мир репрезентации» – символическое представление «продуктов процессов».

Для Кокса особенно важен перцептивный доступ к «интенсивной области», составляющей истинную реальность, и такой доступ он обнаруживает исключительно в музыке, поскольку «музыка – это слышимый и осязаемый поток, составленный явными различиями в напряжении, плотности, уровне и давлении – непрерывная вариация, невидимая и неуловимая, но физически мощная – этим она и разрывает обыденную онтологию, вечно пытающуюся ее ухватить. Шопенгауэр слышал эти интенсивности в творениях Бетховена, ранний Ницше – Вагнера» [10, с. 205].

Но и музыка успела «запятнать» свою репутацию, поскольку она «протаскивает звуковой поток через системы настройки и символического кодирования, оформляя его в повторяющиеся паттерны. ...Более того, наши обыденные отношения с музыкой основаны на бездумной близости – постижение и производство перцептивных и аффективных клише, ридемейдов форм, конвенций и культурных ассоциаций, которые не дают нам услышать ее как нечто другое» [10, с. 205].

Здесь Коксу и требуется обращение к звуковому искусству (саунд-арту), поскольку именно последний, по его мнению, дает перцептивный доступ к интенсивностям, не обремененным, не замутненным какими-либо «культурными ассоциациями».

Обращение к звуку (в отличие от музыки), таким образом, решает, по мысли автора, сразу две задачи: освобождает теорию от антропоцентризма и предоставляет прямой доступ к материи, к Реальному: «Размещаясь ниже репрезентации и означивания, звуковые искусства манифестируют поле интенсивности, которое и Делёз, и Ницше называют “дионисийским” ... звуковые искусства делают слышимым первичное становление, которое предшествует индивидам, субъектам и объектам и превышает их, – этот интенсивный поток, движимый дифференциальными материальными силами, порогами и градиентами. В то же время они составляют отдельную страту в этом становлении: звуковой поток ... [который] не просто философская установка, но чувственная реальность: ее открыли, исследовали и сделали явной экспериментальные композиторы и звуковые художники XX и XXI века» [10, с. 55–56]. Интерес человечества к этому потоку Кокс находит уже в использовании дроунов в традиционной музыке многих народов (Индия, Шотландия), а также в размышлениях Лейбница.

Но амбиции автора распространяются за пределы искусства, поскольку для него «стоит только начать говорить о звуке, как появляется другая онтологическая концепция событий и становлений – она во многом напоминает разработки Делёза» [10, с. 58]. Мы вернемся к этой постановке вопроса в последнем разделе статьи.

### Осторожный модерн

Так можно назвать проект Кокса, следуя его собственным словам, когда он объясняет роль искусства в новой онтологии: «Искусство – это привилегированная область ... осторожного, но тщательного экспериментирования с нечеловеческими становлениями и интенсивным потоком. И Ницше, и Делёз выделяют для него центральную онтологическую роль. Предлагаемая ими концепция искусства бросает вызов «трансцендентальной эстетике Канта». Вместо теории чувственного, которая описывает условия возможного опыта, искусство нагружается задачей открытия условий реального опыта<sup>1</sup> ...Произведение искусства само по себе является частью реального, а создание искусства – это экспериментальная практика, которая погружается в материальное становление» [10, с. 67].

Эти слова можно было бы приписать Клементу Гринбергу, главному идеологу модернизма в родной для Кокса Америке. Фигура Гринберга весьма неоднозначна в истории искусствоведения. В США Гринберг занимал настолько авторитетную позицию, что исследователи до сих пор считают обязательным отталкиваться от его идей (и Кокс не является исключением). Любопытно при этом, что, как указывает Бернадетта Коллен-

<sup>1</sup> Подробнее о задачах искусства у Делёза см. [18].

берг-Плотников, «тексты Гринберга сделали доступными для широкой немецкоязычной публики только в 1997 году», потому что Гринберг на протяжении всей своей жизни отвергал «экзистенциалистское представление, согласно которому произведение искусства есть выражение некоей духовности, трансцендентной или спиритуалистической, так хорошо подходящее к европейскому пафосу нового начала, распространившемуся после войны» [11].

При оценке художественных произведений Гринберг считал релевантным только то, что доступно непосредственному восприятию: субстрат художественного произведения, то есть материал, из которого оно состоит, и процесс, в ходе которого оно было создано.

Автор альтернативного (а по мнению самого Кокса – противоположного) взгляда на звуковое искусство Сет Ким-Коэн в своей книге «В мгновение уха» [33] убедительно показал, что звуковые искусства, в отличие от остальных «галерейных искусств», остались в фарватере модернизма, и проект Кокса доказывает, что это так и есть. Согласно Ким-Коэну, переход от модернизма к постмодернизму, в первую очередь в лице Розалинды Краус, заключался в преодолении установки Гринберга, довлеющей над американским искусствоведением. Поэтому, когда Кокс предлагает преодолеть постмодернизм с помощью возвращения к модернизму, он переписывает историю искусств, идет против логики их развития в полном соответствии с антиисторичностью своего подхода, к критике которой мы обратимся ниже. Впрочем, в приверженности модернизму Кокс следует за Делёзом (он вообще во всём досконально ему следует). Если М. Шерзингер [40] находит парадоксальным использование Делёзом и Гваттари в «Тысяче плато» идей Булеза, яркого представителя модернизма (см. подробнее в [7]), то другие авторы считают, что модернизм является характерной чертой самого Делёза [45].

### **Анонимность звукового потока**

Еще одна американская традиция – неприятие семантики. Как упоминает Р. Будагов, в 1964 году «один из советских лингвистов в предисловии к “Словарю американской лингвистической терминологии” Э. Хэмпла, отмечая отсутствие в словаре каких бы то ни было семантических терминов, подчеркивал “национальное отвращение к семантике” у большинства заокеанских языковедов», которые «долго рассматривали семантику как метафизический феномен, по их мнению типичный для “философствования европейских лингвистов” ... обнаруживая “туманные намерения” даже у Соссюра» [3, с. 97].

То, что звуковой поток у Кокса анонимен и асемантичен, отнюдь не совпадение, а очень важная черта, даже основание всего его проекта. Во-пер-

вых, он сам это подчеркивает. Во-вторых, это обусловлено приверженностью Кокса модернизму. Как отмечает в своей статье о семиотике и авангарде (другое название модернизма) Сироткин, «основное различие между авангардизмом и неавангардизмом связано с их различными референциальными характеристиками – они различаются по типу соотнесения с действительностью» [19, с. 35].

Вот и для Кокса звук представляет собой «мощную, незначащую материальность». Это имеет два следствия. Звуковой поток приобретает «особый статус, поскольку он “элегантно и мощно манифестирует” другие потоки природного мира» [10, с. 14–15], а его якобы «особое сопротивление репрезентации благодаря характеристикам “темпоральности и эфемерности”, избегающим объективизации и идентификации», становятся для Кокса причиной для его отказа от «ортодоксальной культурной теории» предшествующего «лингвистического поворота», к которому он относит психоанализ, феноменологию, постструктурализм и деконструкцию.

Понимание звука как феномена, обладающего «особым сопротивлением репрезентации», имеет настолько длинную культурную историю, что не вмещается в рамки нашей статьи. Подчеркнем лишь, что сама асемантичность звука имеет культурно-исторический характер. Мэри Томпсон выдвигает интересную версию корней абстрактности у Кокса, ведущую родословную от Дж. Кейджа, и вводит понятие «белая ауральность» по аналогии с «белой оптикой» Ники Салливан, которая обозначает «скромного свидетеля» (описанного у Д. Харауэй), «белого наблюдателя»: «Скромность это модернистская добродетель научного и бесследного<sup>2</sup> наблюдения. Связанная с формированием белизны, маскулинности и евроцентризма, она относится к бессубъектной позиции, с которой мир наблюдаем отовсюду и ниоткуда» [44, р. 6]. Томпсон приводит в пример два альбома со звуками аэропортов, где для белых авторов шумы аэропорта символизируют нейтральность и скуку, а для черного автора – напряжение и тревожность.

В своей книге «Невидимый звук» Б. Кейн делает вывод, что «незначащий звук», абстрактность слышимого звука – это результат решения [32]. У. Шримшоу критикует Кокса за «желание поддерживать туманность, примером которой является использование термина “анонимное”, который представляется скорее нежеланием, чем неспособностью называть и анатомировать» [41]. Но Шримшоу упускает из виду, что это нежелание является для проекта Кокса основополагающим и связано с важным для его целей неразличением панауральности окружающего мира, к чему мы еще вернемся.

<sup>2</sup> Ср. «инструменты, не оставляющие следов» у Кейджа.

### Критика

Проблемы, которые выявились в процессе дебатов вокруг проекта «Звуковой поток», выходят далеко за пределы звуковых исследований, касаясь в первую очередь того, как Кокс понимает материализм; во-вторых, как он понимает доступ к реальности. Наиболее проблематичным для критиков кажется соотношение у Кокса конечного и бесконечного, а также его анти-историчность и универсальность.

#### *Материализм*

Композитор Люк Доберайнер считает «понятие звукового материализма», предложенное философом Кристофом Коксом, «парадигматическим для определенной делёзовской “антирепрезентационной” концепции материализма» [26, р. 2]. Критика Доберайнера выстраивается по линии, соответствующей критике Делёза философами диалектического материализма, в первую очередь А. Бадью и С. Жижекком (подробнее см. [21]). Доберайнер считает, что «онтологически-эстетическая попытка Кокса преодолеть антропоцентризм как раз антропоморфизирует материю... Эта форма “материализма”, кажущаяся такой осязаемой и конкретной, имеет конечной целью замену эфемерной материи бесконечностью виртуального, воли или драйва, одухотворяющего материю» [26, р. 3].

Доберайнер напоминает важный аспект материалистического подхода: «Материализм есть совсем не данное, даже в науках; его природа сама является объектом и результатом научного размышления и открытия. Как писал уже в 1880-е гг. Фридрих Энгельс, “с каждым составляющим эпоху открытием даже в естественно-исторической области материализм неизбежно должен изменять свою форму”» [26, р. 41].

И действительно, как отмечает Иэн Кэмпбелл, эксперт по философии Ж. Делёза: «В то время как, по мысли Делёза, статус “материи” меняется, физическая материя остается не объясняющим понятием, а понятием, которое само должно быть объяснено» [24]. Кокс, напротив, может с готовностью объявить звук «физической, интенсивной силой».

По Коксу, продолжает Кэмпбелл, «мы знаем, что потоки материи выражаются различными способами, но одна страта выражения, звуковой поток, каким-то образом отражает фундаментальное поведение материи особенно непосредственным образом. И мы знаем, что саунд-арт интересен, потому что он позволяет нам воспринять что-то из звукового потока и, таким образом, что-то из реальности самой материи. ...Это делает необходимым онтологическую иерархию, где физическая материя стоит выше идеального и бестелесного, не присутствующую в мысли Делёза» [24, с. 622].

*Реализм*

Согласно Коксу, ортодоксальная культурная теория (к которой он относит психоанализ, феноменологию, постструктурализм и деконструкцию), по сути, связана с отказом от реализма. Для его теории «культура» сконструирована как «система знаков», из которой нет выхода наружу, т. е. через которую нет доступа к экстрадискурсивной реальности. Для Кэмпбелла эти рассуждения Кокса «поднимают важный вопрос: почему требование посредничества между реальным и субъективным опытом приводит к отказу от реальности?» [24, р. 622].

С позиций феминистской эпистемологии этот вариант реализма критикует Ани Гох. Противопоставляя «независимую от разума реальность» «звука-как-такового» «ортодоксальной культурной теории», в которой природа представлена как только проекция или конструкция культуры, Кокс, утверждает Гох, воспроизводит разделение между онтологией объекта и эпистемологией субъекта, разделение, которое вновь устанавливает командование маскулинно-кодированного субъекта над фемининно-кодированной природой» [28, с. 287].

Позицию Кокса, которая является одновременно универсальной (и универсализирующей) и ситуативной, анализирует и критикует Мари Томпсон, напоминая Коксу, что «это не вещи реального мира являются культурными конструктами, но наш опыт реального неотъемлемо привязан к нашей эпистемологической перспективе» [44, р. 274]. Не следует игнорировать поэтому «роль белой ауральности в составлении звуковой материальности, которая предваряет социальность, дискурс, значение и власть, и ее роль, следовательно, в определении добродетелей “скромного” саунд-арта» [44, р. 274].

Кэмпбелл следующим образом подводит итог критике Кокса со стороны феминистской эпистемологии: «Что важно в критике Кокса, это не то, что он заявляет, что культура возникает из природы, что ... было бы приемлемо для всех спорящих, но то, что для Кокса физическая природа в своем самом неуловимом и неканализированном есть стандарт, по которому оцениваются все другие уровни выражения. В то время как разные страты имеют относительную автономию, трудно понять, как звуковой и материальный поток могут быть чем-то, кроме как сверхопределяющим пунктом референции для таких сфер, как язык и культура» [24, р. 629].

В свою очередь, опираясь на утверждение Бадью о том, что «ничто не может подтвердить, что реальное есть реальное, ничего, кроме системы фикций, где оно играет роль реального» [26, р. 6], Доберайнер утверждает: «Звук-как-таковой является, таким образом, конститутивным пробелом самой композиции: нет звука-как-такового, кроме как в композиции» [26, р. 6].

Замечание Доберайна как нельзя лучше описывает метод Кокса в его анализе произведений звукового искусства, якобы дающих доступ к реальному. Каждый раз Кокс настаивает, что реальное – это то, «что поддерживает символический порядок, но и отрицается им». Например, при анализе использования композитором А. Люсье технологии вокодер он соглашается с Ф. Киттлером, что «вокодер играл заметную роль в этом раскрытии реального, так как с его появлением человеческий голос стал еще одним потоком, равным среди прочих» [10, с. 156]. А в проекте певицы Ла Барбара, поющей в противофазе к звуку, голос вообще становится неслышимым. Эти и им подобные художественные проекты и есть «система фикций, где реальное исполняет свою роль». Альтернативно такой подход может быть назван «онтоэстетикой» в противоположность онтологии, поскольку он неизбежно полагается на аналогии, а следовательно, на выработанную культурой систему сравнений ([9], см. также [15]).

#### *Конечное и бесконечное*

Иэн Кэмпбелл продолжает: «Мое возражение на звуковой реализм Кокса и его прочтение и использование Делёза касается того, как он мыслит отношение между конечным и бесконечным. Для Кокса бесконечное может быть названо материальным потоком, и это перспектива, с которой он начинает. От этой начальной точки конечное начинает казаться необходимо подчинено этому высшему порядку». Что важнее, «давая полное концептуальное определение нашему нечеловеческому, сверхчеловеческому “снаружи”, будь то природа, материя или аффект, делая его субстанциальным и познаваемым, такая позиция утверждает воплощенный воспринимающий субъект, якобы во имя внешней объективности» [24, р. 629]. Таким образом, мы с конечным восприятием якобы воспринимаем бесконечное в его полноте. Именно с этой философской позицией не согласны Гох и Томпсон в своих аргументах против Кокса. Но это «не кажется позицией по отношению конечное – бесконечное, которую принимает Делёз», подводит итог Кэмпбелл [24, р. 629].

### **Историчность и универсальность**

Итак, Кэмпбелл наиболее проблематичным видит «напряжение... при сочетании Коксом Делёза и реализма, где конечная практика отброшена в угоду абсолюта универсального. Но это не то, что Делёз может предложить звуковому материализму, а скорее материализм принятия нашей конечности» [24, с. 633]. Кэмпбелл отмечает также, что и в рамках звуковых исследований то подчинение аудиокультуры универсалистски понятой звуковой онтологии, которое предлагают философы «звукового мате-

риализма» (также называемого им «делёзовскими звуковыми исследованиями»), вызвало больше всего критических откликов.

Звуковые исследования (саунд-стадиз) – это относительно молодая наука, которая одним из своих главных достижений видит доказательство историчности каких-либо утверждений о звуке и о том, как мы его воспринимаем [42]. Некоторые исследователи даже утверждают, что звуковые исследования находятся в авангарде исторического подхода среди гуманитарных наук [36]. Поэтому проект Кокса был воспринят в рамках звуковых исследований резко отрицательно – как излишне универалистский (подробнее см. [7]). Отсутствие историчности у Кокса особенно подчеркивали Томпсон [44] и Гесс [27].

Итоги рецепции звуковыми исследованиями идей Кокса и других «звуковых материалистов» подводит Б. Кейн: «Аргументы, предлагаемые сторонниками “онтологического поворота” в звуковых исследованиях, пренебрегают ролью, которую аудиальная культура играет в формировании аффективных реакций на звук и в производстве “онтологических” утверждений о звуке ... [они] оказываются спорными, поскольку игнорируют конститутивную роль, которую аудиальная культура играет в определении исследуемого нами объекта» [9]. При этом Кейн напоминает, что аудиокультура более тонко и гибко переплетает в своем анализе телесное, материальное и когнитивное, разум и тело, чем это делают «звуковые материалисты», выстраивающие излишне жесткие противопоставления, в первую очередь через понятие «автономного аффекта» (несмотря на их собственные заявления о преодолении «бинарных оппозиций» прошлого).

Ряд критиков раздвигают исторические рамки анализа идей Кокса. Мы уже отмечали выше, что М. Томпсон анализирует «философскую родословную» звукового экспериментирования, «скромного белого саунд-арта» [44], а Н. Гесс отслеживает идеологическую составляющую звуковых метафор, по крайней мере начиная с Руссо [27].

Робин Джеймс [29] относит Кристофа Кокса к типичным представителям «звуковой эпистемь», когда он утверждает онтологическую первичность вибраций, устанавливает иерархию среди философий, произведений искусств (приоритет за отдельными саунд-артистами) и даже среди различных методологий внутри одной дисциплины – звуковых исследований (он допускает комплементарность аудиокультуры и его проекта при условии принятия ею своей вторичности по отношению к первичности звукового потока). Как и все представители «звуковой эпистемь», Кокс использует «хореографию учреждающего жеста» (когда опровергаются идеи, приписываемые оппоненту [23]), утверждая, например, что звуковые исследования отягощены методами, принадлежащими «лингвистическому повороту» (подробнее о «звуковой эпистеме» см. [7, с. 52–55; 30]).

Джеймс сформулировала тенденцию нового материализма к универсализации и абстрагированию как пример «идеальной теории» (по Ч. Миллзу [37]), когда описание предмета соответствует не состоянию дел и даже не абстракции, а тому, как он видится в идеале, каким он должен быть. Действительно, у Кокса анализ звукового искусства не учитывает ни художественные институции, ни сложившиеся практики; у него идеальны и образ Кейджа, и теории Делёза и даже нарушена логика развития искусств от модернизма к постмодернизму, как мы уже указали выше.

Композитор Т. Темлитц критикует как Кокса, так и Ж. Аттали за то, что они представляют музыку как информационные потоки (освобожденные от наносного смысла), видя в этом продолжение традиций так называемого высокого модернизма. По его мнению, Кокс «внушает, что “сырой звук” как феномен, лишенный общественной или персональной интерпретации, несет некую форму внутренне присущей информационной ценности до нашего рассмотрения этого звука, или что физиологический опыт слушателя может быть отделен от интерпретативных процессов, ассоциируемых с телесной рецепцией, и оценен в докогнитивном состоянии – хотя оценка есть когнитивный акт. Это является конвенциональной позицией высокого модернизма ... Это понятие материализма ... исключает и предаёт само понятие восприятия, которое оно претендует принести в фокус. ... этот идеологический труп всегда, всегда прислонен в углу, его вонь тянется как обволакивающий светящийся зелёный туман. Я говорю “труп”, потому что он был похоронен век назад такими, как Грош, Герцфельде, Хартфилд, Дюшан, и бесчисленными другими каноническими фигурами, у которых мы (как считаем) научились. Всё же в 2008 году мы остаемся так переполнены его смрадом, что он стал перемешан с нашим собственным культурным запахом» [43].

Диагноз Темлитца звучит как конспект будущей книги Кокса за 10 лет до ее публикации (включая то, что Кокс возьмет идеи Аттали за основу своей аргументации). И вслед за Темлитцем мы можем воскликнуть: неужели и в 2023 году мы всё еще наблюдаем расцвет модернизма вопреки тому, что такие критики, как М. Лифшиц [13], Р. Будагов [3], Ю. Барабаш [2], Л. Андреев [1], еще в 1970-х считали его если не похороненным, то преодоленным прошлым?!

### Антигуманизм

Темлитц, пожалуй, единственный, кто обратился к антигуманизму Кокса напрямую. Между тем задача по расчеловечиванию структуралистских проектов предыдущего, «лингвистического» периода философии является одной из центральных для Кокса.

Расчеловечить старые, излишне антропоцентричные подходы философии Кокс предлагает, обратившись к таким теориям, как «теория пассивного синтеза, согласно которой человек – это результат бесчисленного количества досубъективных, спонтанных сжатий, которые тем не менее являются творческими – «интерпретативными» в расширенном смысле (как у Ницше)». По мнению Кокса, эта теория подрывает разделение между психологическим и физиологическим, сознанием и материей, а также между человеком и животным, «размещая перцептивные и интерпретативные способности людей на одном уровне со способностями животных, растений, камней и машин» [10, с. 130].

Поскольку Делёз и Гваттари «полагают тело как записывающую поверхность» [10, с. 131], Кокс обращается к другим источникам, подтверждающим эту мысль. Он старательно подбирает цитаты из трудов тех авторов, которые когда-либо отходили от антропоцентричной установки, часто в контексте истории музыки. Например, у К. Катлера: «система биологического и социального захвата размещается в индивидуальном человеческом теле или в социальном теле культурного единства. Исполнитель не является создателем, он – всего лишь узловая точка, через которую проходит звуковой поток» [10, с. 81]. Или у Берроуза, назвавшего человека «мягкой машиной», механически записывающей события, тогда как даже магнитофон обладает большей агентностью [10, с. 137].

Но если деантропоцентричность является для теоретиков музыки общим местом, по крайней мере начиная с Э. Ганслика<sup>3</sup> (середина XIX века), растворение человеческого в нечеловеческом усматривается Коксом не только на примерах произведений звукового искусства, но и с их помощью.

Мы не согласны с Кэмпбеллом, который считает, что Кокс не отвечает на вопрос, как именно конечному человеку дается доступ к бесконечному. Напротив, Кокс пытается ответить на этот вопрос на протяжении всей своей книги. Он основывается на мнении Делёза, что недоступные нашему восприятию морфогенетические процессы можно воспринять и прочувствовать с помощью «уникальных физических и ментальных состояний, вызванных головокружением, бредом и психоделическими веществами» и что «современное искусство, кино и музыка исследуют эти интенсивные процессы, выводя их на уровень чувственной осознанности» [10, с. 50].

Такой метод поиска истины «с красными глазами» особенно критикует Шримшоу в своем анализе предрасположенности современного искусства к иммерсивности<sup>4</sup> [41]. Но Кокс из всех «уникальных состояний» де-

<sup>3</sup> См. критику этого аспекта у МакКлари: «Склонность музыки заявлять, что она результат не человеческих усилий, а правил (либо физических, либо метафизических), существующих независимо от человечества» [35].

<sup>4</sup> См. также [12] о философии Ж. Делёза как пропаганде нездорового образа жизни.

лает акцент на цифровом искусстве, и исключительно звуковым. Именно звуковое искусство «вытаскивает нас за пределы объектов распознавания и репрезентации, навстречу материальным силам, которые их порождают» [10, с. 206].

Хотя, как справедливо отмечает М. Томпсон, для Кокса наибольшим авторитетом в звуковом искусстве является Кейдж, но всё же для построения своей имманентной метафизики Кокс предпочитает произведения другого известного автора – Альвина Люсье. Люсье создал несколько произведений, в которых человеческий голос растворяется, распыляется с помощью технических средств, например вокодера. Известна модель философии в виде синтезатора у Делёза и Гваттари в «Тысяче плато». Для Кокса такая модель – вокодер, поскольку он «берет любые два акустических потока вне зависимости от их источника и связывает их друг с другом. Вокодер отбрасывает смысл и значение, оставляя только материальное течение вибрации, частоты и звука» [10, с. 156].

Хотя наиболее известное произведение Люсье – это «Я сижу в комнате», Кокс предпочитает подробно проанализировать его «Капсулы времени», в которых он использует вокодер не для воспроизводства человеческого голоса электронными средствами (как это делали другие музыканты или С. Кубрик в «Одиссее 2000»), а для изменения слов речи говорящего вплоть до полного размывания их смысла: «Это произведение запускает проект по растворению голоса в звуковой материи, утверждает его приверженность натурализму и материализму, идущим до конца, и предлагает концепцию времени и памяти, согласующуюся с натурализмом, согласно которому материя и темпоральность составляют единое целое» [10, с. 163].

Другой проект, посвященный памяти жены, в котором коллекция ее любимой музыки превращается в такую же неразборчивую композицию, Кокс сравнивает с теорией памяти Бергсона. И действительно, сам Люсье говорит об этом произведении вполне как бергсонист: «Теоретически можно представить, что нужно что-то обязательно сделать со всеми голосовыми выражениями, которые когда-либо были сделаны, и что можно вернуть себя во времени в состояние маленького животного» [10, с. 162].

В самом конце книги (а значит, в качестве финального аккорда) Кокс приводит в пример фильм о рыболовецком судне, в котором стараниями операторской работы и закадрового звукового фона создается впечатление слияния людей с окружающей их стихией, где они даже неразличимы с рыбой, которую они вываливают из сетей. Описание этих кадров напоминает картины Л. Кремонини, в которых видит «выражение своей философии» Альтюссер: «...святые мясники, сливающиеся с огромной освежеванной тушей быка, в которой они копаются» [16, с. 72]. Кремонини, указывает Ростова, «следуя за философами-материалистами, живопис-

ными средствами аннулирует антропологические категории. Лицо в своей анонимности отныне не предполагает местопребывания души. Лицо становится пространством детерминирующих структур мира» [16, с. 73–74]. Кокс же настаивает, что эффективнее живописных средств – звуковые.

### Рекуперативность и ресентимент

Описание проекта «Звуковой поток» не будет полным без выделения еще двух взаимосвязанных аспектов. Это рекуперативный аспект звукового материализма по отношению к старой философии и ресентимент по отношению как к старому, так и текущему положению дел.

Стало уже традицией считать, что «звук придет и вылечит всё». Но если рекуперативность звука (для философии, да и для других гуманитарных сфер) была отдельно отмечена Робин Джеймс [30] (что в другом месте было обозначено как «звуковой поворот» в гуманитарных науках [36]), а звуковые метафоры служили утопическими образами утраченного прошлого [27], то в проекте Кокса сам звук нуждается в избавлении, поскольку «гегемония визуального ... рассматривает звуки как аномальные сущности, сведенные к качествам, зависимым от сознания» [10, с. 58].

Нечто подобное ресентименту (и связанной с ним рекуперативности) у Делёза подробно рассматривает Й. Регев [14]. Питер Гэй обозначает ресентимент как характерную, даже основную черту модерна, в основе которой лежит традиция, начатая антибуржуазностью на грани болезненности у Флобера [5]. Эту точку зрения развивает Р. Скрутон, анализируя философов левого направления XX века [20]. Впрочем, Н. Гесс обнаруживает ресентимент, и тоже снабженный звуковыми метафорами, у мыслителей противоположного, правого направления [27].

Главным источником ресентимента для Кокса является символическое, скрывающее за собой саму реальность. Слова Кокса о целях проекта композитора Э. Люсье могут быть отнесены к целям его собственного проекта: «Этот подрыв символического порядка (области языка, смысла, значения и коммуникации) не является чем-то беспричинным или нигилистическим. Его цель в большей степени – открытие, которое следует за подрывом, нежели само разрушение. Основная задача проекта Люсье – обнажить то, что лежит в основе символического порядка, но исключается им: реальное» [10, с. 156].

Подрыв этого символического порядка даже вызывает у Кокса аллюзию с «Манифестом» Маркса («подбираясь к абсолютному пределу, от которого можно оттолкнуться и запустить процесс собственного восстановления» [10, с. 114]). Борьба с символическим порядком перерастает в политическую, если не в военные действия. Так, когда вокодер «отбрасывает смысл и значение, оставляя только материальное течение вибрации, ча-

стоты и звука, ... он утверждает окончательное возвращение репрессированного – ведь символический порядок (и культура в общем) основывается на природе, материальности и чувствительности, всё том, что он безжалостно исключает» [10, с. 156], а Берроуз «противодействует “словарному вирусу” [т. е. языку] ... разрушая предзаписи, заражающие человеческую нервную систему» [10, с. 138], разработав ряд процедур манипулирования и изменения аудиозаписей, позволяющих одолеть вирусный код, «изолировать и отрезать ассоциативные линии машины контроля» [10, с. 139]<sup>5</sup>.

А вот Барт и Фрейд «отступают назад», пытаясь «оградить всё принадлежащее языку и символическому порядку от того, что атакует его извне, – от слышимого реального, от самой материальности звука, которую Соссюр выбросил из языка и семиотики», и «психоанализ остается окольцованным с означающим» [10, с. 143].

Апогеем ресентимента является цитата из Хуго Балля, изобретателя звуковых поэм: «Особого типа сжатость поэмы указывает на конфликт *vox humana* с миром, который угрожает, заманивает в свои сети и разрушает его, миром, чей ритм и шум неотвратимы» [10, с. 144]. Но в случае с самим Коксом ресентимент распространяется даже на наши органы чувств, из-за которых мы в своем обыденном опыте «видим цыпленка, а не его эмбриогенетическую дифференциацию по химическим градиентам, порогам и поляриностям», поскольку «хотя различие или интенсивность и являются условиями всего, что существует, а также всякого изменения, их стремятся исключить, скрыть или накрыть их собственными продуктами, т. е. вписанными в классификации расширенными сущностями, которые составляют область обыденных эмпирических переживаний» [10, с. 203].

Сравните у Н. Сафонова (переводчика книги Кокса на русский): «Шизоанализ нацелен на возможности раскартирования реального – отдирания существующей средовой-агентной ткани, покрывающей материальные-информационные потоки» [17, с. 470]. Слова Сафонова также можно отнести к традиции ресентимента. Но если принять ресентимент за один из возможных модусов мышления, то обнаружение его в высказывании придает этому высказыванию гипотетический характер. Так, вполне допустимо при другом модусе представить шизоанализ не «отдиранием ткани, покрывающей потоки», а, напротив, накладыванием еще одного слоя ткани на них.

Нечто подобное ресентименту подвергает критике Ким-Коэн, обращаясь к эссенциализму – важной черте рассуждений Кокса (не называя при этом его самого): «если ... есть ощущения, которые могли бы быть охарак-

<sup>5</sup> Кокс предпочитает не замечать, что источником вдохновения для Берроуза был не столько З. Фрейд, сколько Р. Хаббард, борющийся с «дианетическим демоном» в человеке (см. [31, р. 296, 312–321]).

теризованы как прелингвистические, то как только мы думаем или проговариваем их, мы срываем с них это “чистое” состояние, портя их языком ... эта идея неизбежной лингвистической порчи, аналогичная христианскому понятию первородного греха, поместила бы большинство человеческого опыта в ошибочность или нечистоту. Конкретизация идей, ощущений или опыта была бы трагически отравлена. ...Порядок, природный или другой, пронизывает человеческие понятия материального... Когда частичка материи выпадает из этого порядка или находится не в том положении или месте внутри этого порядка, она рассматривается как чуждое, неправильное: грязь или шум. Поскольку быть человеком есть состояние, неизбежно связанное с языком ... то, по-видимому, лингвистичность есть порядок, который получается. Называть исходное состояние человеческого опыта нечистым – грязным или шумным – просто нелепо» [33, р. 111–112].

В ответ Кокс и на Ким-Коэна распространяет свой ресентимент, обвиняя его в том, что «Ким-Коэн делает вывод, что для осмысленного изучения звуковых искусств нам необходимо удерживать их в царстве репрезентации и означивания» [10, с. 33]. Ирония в том, что, например, Ким-Коэн вслед за Д. Каном напоминает, что для возникновения и дальнейшего распространения такого важного для звукового материализма понятия, как «звук как таковой» Дж. Кейджа, важную роль сыграла история, распространяемая самим Кейджем о посещении им безэховой камеры, в которой он был поражен, услышав звуки собственных кровяной и нервной систем, которые «всегда будут с ним вплоть до смерти». Но, говорит Кан, был и третий звук, и он сыграл в этом «мифе начала» более важную роль: это «Ага!» в голове Кейджа [31, р. 90; 33, р. 222]. Таким образом, мы видим, что в самом центре звукового материализма расположен ненавистный Коксу «текст».

### Структурализм, идущий до конца

Какую альтернативу предлагает Кокс, объявляя своим главным врагом «символический порядок»?

Как мы отметили выше, Кокс в полном соответствии с уже сложившейся традицией обращается к звуку как средству исправления накопившихся проблем в гуманитарных науках: «Гегемония визуального (и онтология объектов, которую они обеспечивают привилегиями) рассматривает звуки как аномальные сущности, сведенные к качествам, зависимым от сознания. Но стоит только начать говорить о звуке, как появляется другая онтологическая концепция событий и становлений – она во многом напоминает разработки Делёза» [10, с. 58].

Но как именно говорить? Сделаем предположение: Кокс предлагает говорить о звуке, как структурализм говорит о языке. Действительно, про-

анализируем еще раз генеалогию «звукового потока» Кокса: «Структурализм, психоанализ и марксизм<sup>6</sup> приучили нас думать о языке, текстуальности, желании и идеологии как общих структурах, которые проходят сквозь субъектов и формируют их (а не формируются ими). Но эти теоретические программы оставались на уровне человеческого. Ницше, Делёз и Деланда натурализуют эти открытия, помещая человеческое в более общее поле потоков, которые составляют природный мир» [10, с. 54–55].

Таким образом, Кокс не столько порывает с предыдущими теоретическими программами, сколько натурализует их открытия. Когда обе задачи – натурализовать проект структурализма и обесчеловечить его – Кокс берется решить, прибегнув к звуковому искусству, то это не звук становится символом преворачивания нашей онтологии, а, наоборот, методы структурализма применяются к новой для них области звука: «Стоит только ... изучать звук сам по себе, как перед нами откроется другая онтологическая концепция. ...Звуки не привязаны к источникам как их качества, хоть источники и производят звуки или являются причиной их возникновения. Звуки, скорее, – это отдельные индивиды или частности, как и объекты» [10, с. 57]. Поэтому в рамках проекта Кокса не только «оковы» лингвистического поворота не спадают со звуковой материи (следуя его метафорам царств, изгнаний и репрессий), но, напротив, ещё крепче сжимаются, поскольку теперь к звуку примеряется идея автономности, имманентности, приписываемая языку («язык в себе и для себя» Соссюра).

Кокс любит повторять, что «Соссюр изгнал материальность звука» из языка, тогда как отечественная наука всегда прежде всего подчеркивала, что Соссюр «изгнал из языка категорию значения» [3]. С другой стороны, зарубежные авторы акцентируют у Соссюра различия, и Кокс не составляет исключение: «Учредительный характер различия позволяет связать делезовскую теорию с теориями Соссюра, Деррида, Лакана, Иригарей и Левинаса. Но различия Делёза – не лингвистические, концептуальные или культурные по сути. Работая ниже уровня репрезентации и означивания, эти различия живут в самой материи» [10, с. 51]. Таким образом, тот факт, что различия не лингвистические, позволяет Коксу считать, что он избежал «панлингвизма» (термин Делёза). Но ведь важнее то, что сам этот подход заимствован из лингвистики. Таким образом, продолжая проект Делёза, Кокс наследует и его затруднения. О непростом взаимоотношении Делёза со структурализмом см. [25].

В поисках подтверждающих аргументов Кокс обращается не только к Делёзу, который «предлагает мыслить звук как непрерывный анонимный поток, в который человеческие существа что-то привносят, но который

<sup>6</sup> То, что марксизм оказался в этом списке, ранее воспринималось более проблематичным (см. [2, с. 22]).

предшествует им и превышает их», но и к другим теориям: эволюционной биологии, исследующей «генетические течения независимо от органических существ, через которые они проходят», или эволюционной лингвистике, изучающей «лингвистические течения независимо от индивидов и сообществ, которые на них говорят» [10, с. 54]. Вспоминает Кокс и П. Леви с его идеей текучести и виртуализации всех аспектов современной жизни [34], и идею репликации мемов Р. Докинза<sup>7</sup>.

Это важные параллели, но всё, что они подтверждают, – это то, что методы структурализма могут быть распространены на самые разные области изучения. Даже на саму жизнь, которую Делёз описывает как «чисто имманентное, а-субъективное, безличное трансцендентальное поле, “жизнь” как нескончаемый поток, отделенный от определенных тел, сквозь которые он протекает и в которых он выражается» [10, с. 55].

Всё можно отцепить, «отодрать» (Сафонов) от человека: его язык, гены, аффекты, его жизнь, «и сразу всё придет в движение», по словам еще одного звукового материалиста<sup>8</sup>. Движение будет происходить в виде проносющихся по человеческим телам потоков, а сам человек будет «выброшен навстречу материи». Человек должен стать безразличным, превратиться в пассивное записывающее устройство, уподобиться фонографу, который «не проводит различий» [10, с. 180]. Таким образом, чтобы «быть выброшенным навстречу материи», человек сам должен превратиться в материю (в «равнодушную природу» А.С. Пушкина).

Зачем? Во-первых, так он будет двигаться «к абсолютному пределу», от которого затем оттолкнется. Во-вторых, вслед за Лейбницем Кокс говорит о Боге: «Для Лейбница только Бог знает и слышит всё четко» [10, с. 176]. Подтверждение мысли Лейбница Кокс обнаруживает у современного ученого в области информатики Б. Коско: «Для искренне верующего пантеиста вселенная не является шумом – это всего лишь один большой желанный сигнал; «то, что мы ограничили понятием “шума” для людей (т. е. смутные восприятия), будет воспринято более совершенным интеллектом как чистый сигнал. Для Бога не существует смутных идей, не существует шума» [10, с. 177].

Не совсем ясно, впрочем, становимся ли мы у Кокса только пантеистами или уподобляемся самому Богу, когда избавляемся от нашего эпистемологического ограничения разделять сигналы от шума<sup>9</sup> [10, с. 177], устранив

<sup>7</sup> Как, впрочем, согласуется с теорией Кокса вторая часть следующей фразы Докинза: «Мы построены как машины для генов и вращены как машины для мемов, но мы в силах обратиться против наших создателей. Мы – единственные существа на земле, способные встать против тирании эгонистичных репликаторов» [6, с.114]?

<sup>8</sup> Слова Стивена Гудмана «если мы отделим человеческое восприятие, всё придет в движение» приводит Сафонов [17, с. 471].

<sup>9</sup> Считать это ограничением, а не преимуществом, также можно рассматривать как resentment.

«порог между сознательным восприятием и аудиальным бессознательным» [10, с. 178]. «Более совершенный интеллект» у Кокса напоминает всезнающий искусственный интеллект у Ю. Харарри [22], забирающий власть у человечества, но Кокс не уточняет его обладателя.

Для него важнее, что бытие самого чувствования «раскрывается, только если общее чувство сбито с толку и ощущение движется к собственным пределам, где единство субъекта и единство объекта более не даны. ...Неумолимый материализм, таким образом, будет работать не на эмпирическом уровне общего чувства, а на уровне трансцендентальном, где способности сорваны с петель, и мы становимся свидетелями дифференциальных процессов, которые составляют мир повседневного опыта» [10, с. 295]. Это заключительная фраза книги, и нам остается только гадать о целях всех этих «осторожных экспериментов», а главное, вслед за Кэмпбеллом задаваться вопросом: «каким способом, через какие механизмы эти биологические эволюции и культурные артефакты затем действуют назад на звуковой поток так, что они суть больше, чем просто эпифеноменальное», ведь сам Кокс утверждает, что «звуковой поток глубинно сформирован культурами, обществами, языками и политикой» [24, с. 626]?

Продвигаясь вслед за Коксом всё дальше «к абсолютному пределу» «материализма, идущего до конца», нельзя не вспомнить остроумное выражение Н. Ростовской об «апокалипсическом энтузиазме» современной европейской философии [16, с. 56].

Само отсутствие каких-либо объяснений того, зачем нам следует «становиться свидетелями дифференциальных процессов», заставляет рассматривать проект Кокса как мысленный эксперимент по доведению идей структурализма до предела (слово, которое он сам неоднократно применяет), что в его терминологии означает «натурализовать и расчеловечить». А это означает, что звуковое искусство взято Коксом просто как инструмент достижения его цели. Это совсем не способ «мыслить, начиная со звука», но перенос на звуки идей структурализма (в первую очередь имманентности языка). То, как мыслятся звуки в философии Кокса, совсем не обязательно соответствует звуковым исследованиям. Поэтому важно рассматривать проект Кокса и ему подобные как набор допущений, на которых они строятся.

### Развернуть поток вспять

Сам Кокс обозначил главное допущение проекта «Звуковой поток». Так, в одном месте он откровенно указывает: «Такие представления об извечном звуковом потоке легко поставить под сомнение: достаточно допустить, что звук относится только к (человеческому или животному) слуша-

нию – это исключит всякую возможность его автономного существования» [10, с. 56].

Позиция, принятая К. Коксом, получила обоснование только после публикации книги О’Каллагана, предложившего философию звука как автономного события [39]. Но в другой своей публикации О’Каллаган собрал работы разных философов, содержащих самые разные взгляды на природу звука, в том числе и не согласных с его концепцией [38]. Стоит ли говорить, что при внимательном рассмотрении мысль О’Каллагана также оказывается переносом идей Соссюра на звук.

Планируя будущее развитие своего проекта, Кокс перечисляет ресурсы для него, которые также включают ряд допущений. Он так и говорит: «Ресурсы он найдет в разных областях знания ... в истории языка, понятой как извлечение фонем из звучащего континуума; в истории музыки, понимаемой вне перспективы великих композиторов или музыкантов» [10, с. 55]. Сами слова «понятой», «понимаемой» указывают на существование альтернативы. То же подтверждают и его формулировки «начать говорить о звуке», «стоит только изучить звук сам по себе».

Избранный Коксом способ достижения целей по натурализации и расчеловечиванию структурализма – произведения звукового искусства – оголяет хрупкость и шаткость его допущений, а значит, и шаткость всего его проекта. Все выделенные Коксом произведения звукового искусства так или иначе стремятся к воспитанию у слушателя безразличия к слышимому. Но эти же произведения могут предстать доказательством того, как нелегко слушателю дается такое безразличие (наиболее известны жалобы по этому поводу пионера такого подхода П. Шеффера). Поэтому обращение за «помощью» к звуку, якобы обладающему природной «несхватываемостью» разумом, а также такой очевидной, казалось бы, способностью отрываться от своего источника, играет со «звуковыми материалистами» злую шутку.

Рассмотрение утверждений Кокса как допущений позволит нам определить точки бифуркаций, которые дают возможность не просто опровергнуть, но при желании развернуть его проект в другую, даже противоположную сторону. Здесь обнаруживается и потенциал для развития российских звуковых исследований.

### Заключение

Наш анализ показал, что проект «Звуковой поток» не может обеспечить адекватную теорию звукового искусства либо внести вклад в звуковые исследования, поскольку он вобрал худшие черты модернизма и структурализма. Такие важные для звукового материализма понятия, как автономия звуков и их анонимность, вполне вписываются в традицию модернизма, но для звуковых исследований являются чужеродными.

Зарождающиеся отечественные звуковые исследования должны осознать гипотетический характер многих утверждений звукового материализма и уметь различать «точки бифуркации», указывающие на возможность поиска альтернативных подходов. Как и у Кокса, «ресурсы найдутся в разных областях знания», например в языке, понимаемом как «языковое существование» по Б. Гаспарову [4] или в музыке, понимаемой как «музыкальное существование» по И. Земцовскому [8].

### Литература

1. *Андреев Л.* Порывы и поиски двадцатого века // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / под общ. ред. и с предисл. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С. 3–18.
2. *Барабаш Ю.Я.* Вопросы эстетики и поэтики. – Изд. 3-е. – М.: Советская Россия, 1978. – 384 с.
3. *Будагов Р.А.* Человек и его язык. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 429 с.
4. *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
5. *Гэй П.* Модернизм: соблазн ереси: от Бодлера до Беккета и далее. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. – 492 с.
6. *Доккинз Р.* Эгоистичный ген / пер. с англ. Н. Фомина. – М.: АСТ, 2013. – 510 с.
7. *Дроняева П.Б.* Никуда не поворачивая. Особенности восприятия нового материализма в звуковых исследованиях (sound studies) // Вестник Московского университета. Серия 7, Философия. – 2023. – Т. 47, № 2. – С. 50–68.
8. *Земцовский П.П.* Антропология музыкального существования: книга об универсалии. – СПб.: Композитор, 2023. – 528 с. – ISBN 978-5-7379-1031-0.
9. *Кейн Б.* Саунд-стадиз в обход аудиальной культуры: критика онтологического поворота // Городские исследования и практики. – 2017. – № 4. – С. 20–38.
10. *Кокс К.* Звуковой поток: звук, искусство и метафизика / пер. с англ. Н. Сафонова. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 304 с.
11. *Колленберг-Плотников Б.* Клемент Гринберг и Арнольд Гелен о современности искусства // Логос. – 2015. – Т. 25, № 4. – С. 58–74.
12. *Кузнецов В.Н.* Историко-философский балаган постмодернизма («Театр масок» Жиль Делёза) // Философия и общество. – 2000. – № 4 (21). – С. 114–134.
13. *Лифшиц М.* Почему я не модернист? – М.: Искусство – XXI век, 2009. – 606 с.
14. *Регев Г.* Исток сосудов выше, чем исток света (Жиль Делёз и материалистическая диалектика) // Стасис. – 2019. – Т. 7, № 1. – С. 318–342.
15. *Ростова Н.Н.* О двух тенденциях в искусстве: от эстетики к онтоэстетике // Российский гуманитарный журнал. – 2021. – Т. 10, № 4. – С. 249–253.

16. *Ростова Н.Н.* Мягкая сила постгуманизма. Что нам мешает мыслить по-русски? – М.: Проспект, 2022. – 184 с.
17. *Сафонов Н.* Звучащие пустыни: психоанализ, исследования звука и ингуманистическая экология // Стасис. – 2019. – Т. 7, № 1. – С. 468–493.
18. *Свицкий Я.И.* Делез и Симондон: индивидуация невидимых сил // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С. 30–39.
19. *Сироткин Н.* О методологии исследования авангардизма, или Семиотические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и авангард: антология / под общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический проект, 2006. – С. 33.
20. *Скфутон Р.* Дураки, мошенники и поджигатели: мыслители новых левых / пер. с англ. Н. Глазкова. – М.: Изд. дом ВШЭ, 2021. – 440 с.
21. *Сюткин А.* Жиль Делёз среди новых материалистов: материалистическая диалектика против неовитализма // Стасис. – 2019. – Т. 7, № 1. – С. 420–447.
22. *Харафи Ю.Н.* Homo Deus. Краткая история будущего / пер. с англ. А. Андреева. – М.: Синдбад, 2018. – 496 с.
23. *Bruining D.* Interrogating the Founding Gestures of the New Materialism // Cultural Studies Review. – 2016. – Vol. 22 (2). – P. 21–40.
24. *Campbell I.* Sound's Matter: “Deleuzian Sound Studies” and the Problems of Sonic Materialism // Contemporary Music Review. – 2020. – Vol. 39 (5). – P. 618–637.
25. *Campbell I.* Structuralist heroes and points of heresy: recognizing Gilles Deleuze’s (anti-)structuralism // Continental Philosophy Review. – 2021 – Vol. 55 (2). – P. 215–234.
26. *Döbereiner L.* How to Think Sound in Itself? Towards a Materialist Dialectic of Sound // Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic Music Beyond Performance. – Berlin, 2014.
27. *Gess N.* Ideologies of Sound: Longing for presence from the eighteenth century until today // Journal of Sonic Studies. – 2015. – Vol. 10. – URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/220291/220292/0/0> (accessed: 16.02.2024).
28. *Gob A.* Sounding situated knowledges. Echo in archaeoacoustics // Parallax. – 2017. – Vol. 23 (3). – P. 283–304.
29. *James R.* Some thoughts on Cox’s apologia for “Sonic Materialism. – 2018, May 3. – URL: <https://www.its-her-factory.com/2018/05/some-thoughts-on-coxs-apologia-for-sonic-materialism/> (accessed: 16.02.2024).
30. *James R.* The sonic episteme: acoustic resonance, neoliberalism, and biopolitics. – Durham; London: Duke University Press, 2019. – 245 p.
31. *Kahn D.* Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. – Cambridge, MA: MIT Press, 1999. – 455 p.
32. *Kane B.* Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice. – New York, NY: Oxford University Press, 2014. – 318 p.
33. *Kim-Cohen S.* In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art. – New York; London: Continuum, 2009. – 260 p.

34. *Levy P.* Becoming virtual – reality in the Digital Age / transl. from the French by R. Bononno. – New York: Plenum Trade, 1998. – 207 p.
35. *McClary S.* The Politics of Silence and Sound. Afterword // Attali, Jacques. Noise: The Political Economy of Music. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. – P. 149–158.
36. *McEnaney T.* The Sonic Turn // *Diacritics*. – 2019. – Vol. 47 (4). – P. 80–109.
37. *Mills Charles W.* Ideal Theory as Ideology // *Hypatia*. – 2005. – Vol. 20 (3). – P. 165–183.
38. *O’Callaghan C., Nudds M.* Introduction: The Philosophy of Sounds and Auditory Perception // *Sounds and Perception: New Philosophical Essays* / ed. by M. Nudds, C. O’Callaghan. – Oxford, 2009. – P. 1–25.
39. *O’Callaghan C.* Sounds: A Philosophical Theory. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 193 p.
40. *Scherzinger M.* Enforced Deterritorialization, or the Trouble with Musical Politics // *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the theory and philosophy of music* / ed. by B. Hulse, N. Nesbitt. – Ashgate, 2010. – P. 103–128.
41. *Schrimshaw W.* Exit immersion // *Sound Studies*. – 2015. – Vol. 1 (1). – P. 155–170.
42. *Sterne J.* Sonic Imaginations // *The Sound Studies Reader* / ed. by J. Sterne. – New York: Routledge, 2012. – P. 1–17.
43. *Thaemlitz T.* Please tell my landlord not to expect future payments because Attali’s theory of surplus-value-generating information economics only works if my home studio’s rent and other use-values are zero // *Immediacy and Non-Simultaneity: Utopia of Sound* / ed. by D. Diederichsen, C. Ruhm. – Vienna, 2010.
44. *Thompson M.* Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies // *Parallax*. – 2017. – Vol. 23 (3). – P. 266–282.
45. *Understanding Deleuze, Understanding Modernism* / ed. by S.E. Gontarski, P. Ardoin, L. Mattison. – New York; London: Bloomsbury, 2014. – 305 p.

### References

1. Andreev L. Poryvy i poiski dvadtsatogo veka [Impulses and searches of the twentieth century]. *Nazyvat’ veshchi svoimi imenami: programnye vystupleniya masterov zapadnoevropeiskoi literatury XX veka* [Calling a spade a spade: keynote speeches by masters of Western European literature of the 20th century]. Moscow, Progress Publ., 1986, pp. 3–18.
2. Barabash Yu.Ya. *Voprosy estetiki i poetiki* [Issues of aesthetics and poetics]. 3rd ed. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1978. 384 p.
3. Budagov R.A. *Chelovek i ego yazyk* [The man and his language]. Moscow, Moscow University Publ., 1976. 429 p.
4. Gasparov B.M. *Yazyk, pamyat’, obraz: lingvistika yazykovogo sushchestvovaniya* [Language. Memory. Image. Linguistics of the language existence]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 352 p.

5. Gay P. *Modernism: the lure of heresy: from Baudelaire to Beckett and beyond*. New York, W.W. Norton, 2008 (Russ. ed.: Gei P. *Modernizm: soblazn eresi: ot Bodlera do Bekketa i dale*. Moscow, Ad Marginem Press, 2019. 492 p.).
6. Dawkins R. *The selfish gene*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1989 (Russ. ed.: Dokinz R. *Egoistichnyi gen*. Moscow, AST Publ., 2013. 510 p.).
7. Dronyaeva P.B. Nikuda ne povorachivaya. Osobennosti vospriyatiya novogo materializma v zvukovykh issledovaniyakh (sound studies) [Going straight. Specificity of reception of New Materialism in Sound studies]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7, Filosofiya = Lomonosov Philosophy Journal*, 2023, vol. 47, no. 2, pp. 50–68.
8. Zemtsovskii I.I. *Antropologiya muzykal'nogo sushchestvovaniya: kniga ob universalii* [Anthropology of musical existence: a book about universality]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2023. 528 p. ISBN 978-5-7379-1031-09.
9. Kane B. Sound Studies without Auditory Culture: A Critique of the Ontological Turn. *Gorodskie issledovaniya i praktiki = Urban Studies and Practices*, 2017, no. 4, pp. 20–38. (In Russian).
10. Cox Ch. *Sonic flux: sound, art, and metaphysics*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 2018 (Russ. ed.: Koks K. *Zvukovoi potok: zvuk, iskusstvo i metafizika*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 304 p.).
11. Collenberg-Plotnikov B. Klement Grinberg i Arnol'd Gelen o sovremennosti iskusstva [Clement Greenberg and Arnold Gehlen on the Contemporaneity of Art]. *Logos*, 2015, vol. 25, no. 4, pp. 58–74. (In Russian).
12. Kuznetsov V.N. Istoriko-filosofskii balagan postmodernizma («Teatr masok» Zhilya Deleza) [The postmodernist farce of philosophical history]. *Filosofiya i obshchestvo = Philosophy and Society*, 2000, no. 4 (21), pp. 114–134.
13. Lifshits M. *Pochemu ya ne modernist?* [Why am I not a modernist?]. Moscow, Iskusstvo – XXI vek Publ., 2009. 606 p.
14. Regev J. Istok sudov vyshe, chem istok sveta (Zhil' Delyoz i materialisticheskaya dialektika) [The source of vessels is higher than the source of light (Gilles Deleuze and materialistic dialectics)]. *Stasis*, 2019, vol. 7, no. 1, pp. 318–342. (In Russian).
15. Rostova N.N. O dvukh tendentsiyakh v iskusstve: ot estetiki k ontoestetike [About two trends in art: from aesthetics to onto-aesthetics]. *Rossiiskii gumanitarnyi zhurnal = Liberal Arts in Russia*, 2021, vol. 10, no. 4, pp. 249–253.
16. Rostova N.N. *Myagkaya sila postgumanizma. Chto nam meshaet myslit' po-russki?* [The soft power of posthumanism. What prevents us from thinking in Russian?]. Moscow, Prospekt Publ., 2022. 184 p.
17. Safonov N. Zvuchashchie pustyni: shizoanaliz, issledovaniya zvuka i ingumanisticheskaya ekologiya [Sonic deserts: shizoanalysis, sound studies and inhuman ecology]. *Stasis*, 2019, vol. 7, no. 1, pp. 468–493. (In Russian).
18. Svirskii Ya.I. Delez i Simondon: individuatsiya nevidimyykh sil [Deleuze and Simondon: individuation of invisible forces]. *Filosofiya i kul'tura = Philosophy and Culture*, 2018, no. 8, pp. 30–39.
19. Sirotkin N. O metodologii issledovaniya avangardizma, ili Semioticheskie otnosheniya avangardizma k deistvitel'nosti [On methodology of avantgardist research,

or Semiotic relations of avantgardism to the reality]. *Semiotika i avangard: antologiya* [Semiotics and the Avant-Garde: An Anthology]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2006, p. 33.

20. Skruton R. *Duraki, moshenniki i podzhigateli: mysliteli novykh levykh* [Fools, frauds and firebrands. Thinkers of the New Left]. Moscow, HSE Publ., 2021. 440 p. (In Russian).

21. Syutkin A. Zhil' Delez sredi novykh materialistov: materialisticheskaya dialektika protiv neovitalizma [Gilles Deleuze among the new materialists: materialistic dialectics against neovitalism]. *Stasis*, 2019, vol. 7, no. 1, pp. 420–447. (In Russian).

22. Harari Yu.N. Homo Deus. Kratkaya istoriya buduschego [Homo Deus. A brief history of tomorrow]. Moscow, Sindbad Publ., 2018. 496 p. (In Russian).

23. Bruining D. Interrogating the Founding Gestures of the New Materialism. *Cultural Studies Review*, 2016, vol. 22 (2), pp. 21–40.

24. Campbell I. Sound's Matter: "Deleuzian Sound Studies" and the Problems of Sonic Materialism. *Contemporary Music Review*, 2020, vol. 39 (5), pp. 618–637.

25. Campbell I. Structuralist heroes and points of heresy: recognizing Gilles Deleuze's (anti-)structuralism. *Continental Philosophy Review*, 2021 vol. 55 (2), pp. 215–234.

26. Döbereiner L. How to Think Sound in Itself? Towards a Materialist Dialectic of Sound. *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic Music Beyond Performance*, Berlin, June 2014.

27. Gess N. Ideologies of Sound: Longing for presence from the eighteenth century until today. *Journal of Sonic Studies*, 2015, vol. 10. Available at: <https://www.researchcatalogue.net/view/220291/220292/0/0> (accessed 16.02.2024).

28. Goh A. Sounding situated knowledges. Echo in archaeoacoustics. *Parallax*, 2017, vol. 23 (3), pp. 283–304.

29. James R. *Some thoughts on Cox's apologia for "Sonic Materialism"*. 2018, May 3. Available at: <https://www.its-her-factory.com/2018/05/some-thoughts-on-coxs-apologia-for-sonic-materialism/> (accessed 16.02.2024).

30. James R. *The sonic episteme: acoustic resonance, neoliberalism, and biopolitics*. Durham, London, Duke University Press, 2019. 245 p.

31. Kahn D. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA, MIT Press, 1999. 455 p.

32. Kane B. *Sound Unseen: Aconsmatic Sound in Theory and Practice*. New York, NY, Oxford University Press, 2014. 318 p.

33. Kim-Cohen S. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York, London, Continuum, 2009. 260 p.

34. Levy P. *Becoming virtual – reality in the Digital Age*. Transl. from the French by R. Bononno. New York, Plenum Trade, 1998. 207 p.

35. McClary S. The Politics of Silence and Sound. Afterword. *Attali, Jacques. Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, pp. 149–158.

36. McEnaney T. The Sonic Turn. *Diacritics*, 2019, vol. 47 (4), pp. 80–109.

37. Mills Charles W. Ideal Theory as Ideology. *Hypatia*, 2005, vol. 20 (3), pp. 165–183.
38. O’Callaghan C., Nudds M. Introduction: The Philosophy of Sounds and Auditory Perception. *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. Ed. by M. Nudds, C. O’Callaghan. Oxford, 2009, pp. 1–25.
39. O’Callaghan C. *Sounds: A Philosophical Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2007. 193 p.
40. Scherzinger M. Enforced Deterritorialization, or the Trouble with Musical Politics. *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the theory and philosophy of music*. Ed. by B. Hulse, N. Nesbitt. Ashgate, 2010, pp. 103–128.
41. Schrimshaw W. Exit immersion. *Sound Studies*, 2015, vol. 1 (1), pp. 155–170.
42. Sterne J. Sonic Imaginations. *The Sound Studies Reader*. Ed. by J. Stern. New York, Routledge, 2012, pp. 1–17.
43. Thaemlitz T. Please tell my landlord not to expect future payments because Attali’s theory of surplus-value-generating information economics only works if my home studio’s rent and other use-values are zero. *Immediacy and Non-Simultaneity: Utopia of Sound*. Ed. by D. Diederichsen, C. Ruhm. Vienna, 2010.
44. Thompson M. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies. *Parallax*, 2017, vol. 23 (3), pp. 266–282.
45. Gontarski S.E., Ardoin P., Mattison L., eds. *Understanding Deleuze, Understanding Modernism*. New York, London, Bloomsbury, 2014. 305 p.

Статья поступила в редакцию 16.09.2023.

Статья прошла рецензирование 28.10.2023.

The article was received on 16.09.2023.

The article was reviewed on 28.10.2023.