

Секция «Современные исследования популярной культуры»

**Гуссерль, Windows 95, торговый центр, пассивные синтезы: к темпоральности  
вапорвейва**

**Научный руководитель – Резвых Петр Владиславович**

*Волков Данила Андреевич*

*Студент (магистр)*

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Факультет гуманитарных наук, Москва, Россия

*E-mail: akler300@gmail.com*

Время является одной из центральных тем гуссерлианской феноменологии. Не ссылаясь на огромный массив рукописных рефлексий самого Гуссерля на тему времени, можно привести цитату из одних из главных гуссерлеведов нашего времени: Дэн Захави в своей книге "Гуссерлианская феноменология" и Александр Шнелль в своей работе "Время и феномен", оба ссылаясь на 10й том "Гуссерлианы", соглашаются, что время - одна из сложнейших и, в то же время, важнейших тем феноменологии как таковой. Гуссерль в заметках к "Идеям-I" прямо связывает исследование и доступ к истинному абсолюту, частью которого является трансцендентальный абсолют, открываемый редукциями, с феноменологией времени - операцией, которую он очень долго откладывал из-за, как он сам признается, ее трудности. Совершенно очевидно и гигантское влияние, оказанное Гуссерлем на философию времени XX века - от своих прямых учеников Хайдеггера и Финка, через отвергнувшего феноменологию Деррида и до совсем не феноменологически настроенного Делеза мы находим огромный гуссерлианский импульс в рассуждениях о времени. Здесь мы хотели бы сделать своего рода монтажную склейку - прием из кино, в котором Гуссерль, кажется, никогда не бывал.

Электронная музыка рубежа 90х-00х годов в какой-то момент произвела внутри себя отдельную область, типичные тэги которой - experimental и ambient - не говорят, по существу, вообще ничего. Мы бы хотели выделить эту область через ее фундаментальную озабоченность - озабоченность темой времени, исследованием которой являются многие культовые альбомы культовых же музыкантов. Когда это началось? Быть может, с Burial'a и его дебютного альбома, тематизирующего психогеографическую ностальгию по времени лондонских рейвов 90х? Но первый альбом Burial'a вышел в 2006 - это невероятно поздно. Раньше него был, как минимум, Уильям Басински - кажется, что его The Disintegration Loops (записанные в 2001) были созданы как трактат (о) времени с попыткой уловить его физическое действие в нефизическую запись. Впрочем, не работал ли параллельно Басински Тим Хекер, дебютный haunt me, haunt me, haunt me которого (вышедший также в 2001 году) совершенно открыто говорит о своих около-философских намерениях плодить темпоральных призраков (зарисовка с названием The work of art in the age of cultural overproduction говорит внимательному слушателю достаточно). Найти начало тяжело - но как не вспомнить ставшего мемом The Caretaker'a, изначальная идея которого с сэмплингом поп-музыки из дэнсхоллов 1920х годов и составления из нее "призрачных" хоррор-пространств (вдохновленных "Сиянием") постепенно осознала себя в качестве концептуальной работы с темпоральностью и стала самой, возможно, известной на сегодняшний день концептуальной работой с памятью, временем и их разрушением в музыке - 28 миллионов просмотров на YouTube на 6,5 часовом Everywhere at the end of time говорят сами за себя. Чтобы привнести память и время в музыку, больше не нужно, подобно Дугласу Пирсу из Death in June, интериоризировать и принимать-как-личные исторические катастрофы (и даже, подобно ему же, выступать на Балканских войнах) - достаточно сэмплера, фантазии и чувства эмбиентовой красоты.

Еще одна склейка.

В заметке за конец 1911-начало 1912 годов Гуссерль пишет:

За этим следует ретенциональная серия, угасание акта ре-презентации, в которой угасание более ранней перцепции также ре-презентированно. И если даже вся память прошла, то ретенция все еще остается; то есть, выражаясь точнее, репродукция ретенции, которая следует за "прошедшей" перцепцией. Мы должны различать: пустая ре-презентация со своим течением и своей ретенцией, и воспроизведенная пустая ретенция, и так далее.

Память уходит волнами: за приливом перцепций следует омовение памятью, которая, исчезая, оставляет никогда до конца не высыхающие следы ретенций, их репродукций и их пустых форм, которые, в свою очередь, также исчезают волнами. Гуссерль, не бывший, кажется, чувствительным к музыке и часто мыслящий себе мелодию как последовательность фоновых точек, которые можно, при помощи лучей, источаемых чистым актуальным Эго (говоря в терминах Идей-II), собрать в единый поток, описывает целую парадигму для дроуна и эмбиента 00х: суметь заставить звучать пустую ретенцию и "угасания", максимально истончая перцептивное содержание (кажется, что Басински стал здесь чемпионом: головка магнитофона, постепенно уничтожающая магнитную пленку, ходящую через нее кругами, и записывающая звук этого разложения создает ретенциональные серии угасания из простейшего материального объекта). Создать призрака - значит создавать музыку, которая будет восприниматься именно как ретенциональная серия, которая будет перцепцией настолько, насколько будет нести в себе угасание и его ре-презентацию

Склейка.

Витгенштейн пишет:

Апокалиптическое видение мира состоит, собственно, в том, что все вещи *не* повторяются.

О чем бы тогда сказало производства музыки, нацеленной на повторение? Ну, а если мы скажем о повторении обещания - не того, что действительно было перцепцией, а что лишь обещало ей стать, повторение ощущения протенции-как-протенции в ретенциональной серии? Вопреки первому ответу, который хочется дать - кажется, что именно на подтверждение апокалиптичности. Почувствовать себя внутри звуковой утопии, повторяющей те самые ретенциональные серии означало бы здесь понять, что повторяться, собственно, нечему.

Этот текст тяжело назвать тезисами в классическом их понимании. Скорее, это нарезка кадров, в которой даже не фигурирует главный предмет доклада - varogwave как специфический способ работы с темпоральностью и роль Гуссерля в его возможном описании. С помощью нескольких сцен мы попытались обрисовать разные биения темпоральности в связи с электронной музыкой начала 00х, темпоральность исследующей. Разумеется, цитаты, как и факты, сами по себе не говорят вообще ничего, но их композиция, нами составленная, может, как нам хотелось бы верить, дать некоторый намек на попытку описания такого "низкого" и, с первого взгляда, "анти-интеллектуального" жанра, как валпорвейв -

жанра, который активно водружает на стяг свою поверхностность, отсутствие глубины, чистый потребительски-серийный блеск. Однажды Джеймс Ферраро сказал, что под его ставший позже образцово-культовым Far Side Virtual нужно ходить по торговым центрам, покупать новые iPhone'ы и пить кофе подороже из Starbucks. Это альбом, сделанный из пластмассы - и жанр, кажется, очень серьезно воспринял слова одного из своих отцов. В своем докладе мы попытаемся разобраться, так ли все просто с вапорвейвом, с режимами темпоральности, которыми он пользуется, с утопией из торговых центров, неона, интерфейса Windows 95 и виртуальных пространств первого "ТРОН'а". А также постараемся показать, почему Гуссерлю очень понравился бы концепт вапорвейва - даже если бы не понравилось его звучание.