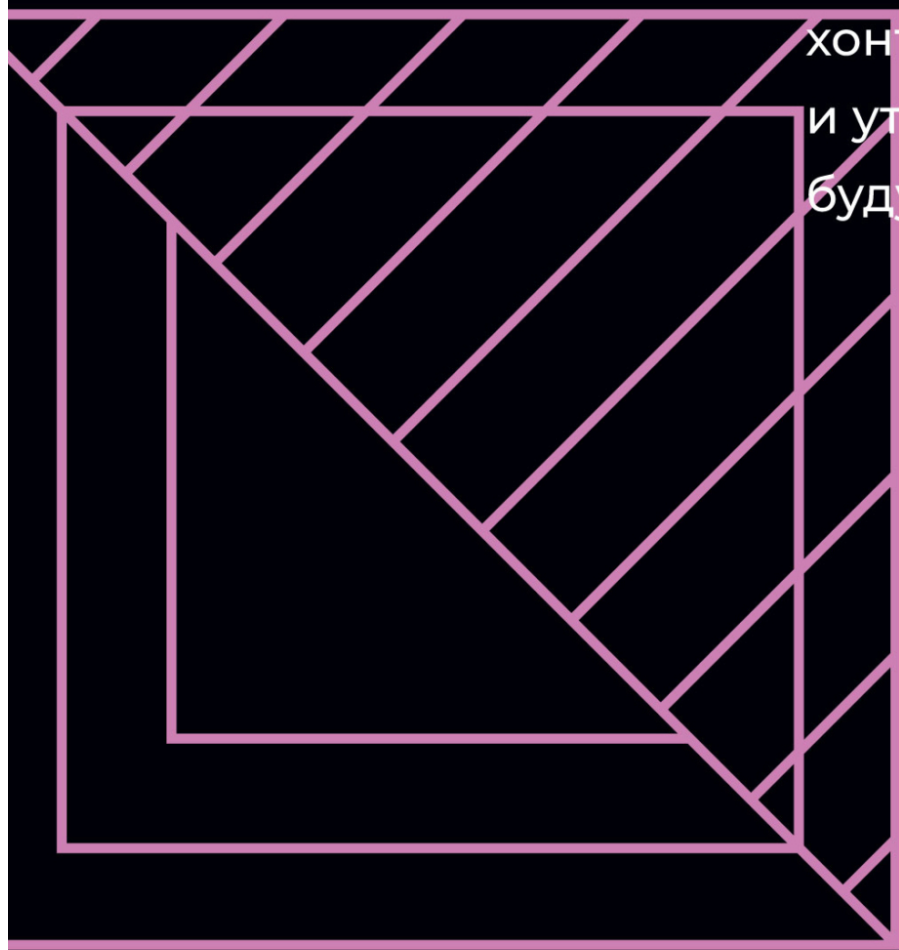


ИСТОРИЯ **ЗВУКА**

МАРК ФИШЕР

Призраки моей жизни

Тексты
о депрессии,
хонтологии
и утраченном
будущем



Новое
Литературное
Обозрение

Марк Фишер

**Призраки моей жизни. Тексты
о депрессии, хонтологии
и утраченном будущем**

«НЛО»

2013

Фишер М.

Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем / М. Фишер — «НЛО», 2013

ISBN 978-5-44-481470-3

Марк Фишер (1968–2017) – известный британский культурный теоретик, эссеист, блогер, музыкальный критик. Известность пришла к нему благодаря работе «Капиталистический реализм», изданной в 2009 году в разгар всемирного финансового кризиса, а также блогу «k-Punk», где он подвергал беспощадной критической рефлексии события культурной, политической и социальной жизни. Помимо политической и культурной публицистики, Фишер сильно повлиял на музыкальную критику 2000-х, будучи постоянным автором главного интеллектуального музыкального журнала Британии «The Wire». Именно он ввел в широкий обиход понятие «хонтология», позаимствованное у Жака Деррида. Книга «Призраки моей жизни» вышла в 2014 году. Этот авторский сборник резюмирует все сюжеты интеллектуальных поисков Фишера: в нем он рассуждает о кризисе историчности, культурной ностальгии по несвершившемуся будущему, а также описывает напряжение между личным и политическим, эпицентром которого оказывается популярная музыка.

ISBN 978-5-44-481470-3

© Фишер М., 2013

© НЛО, 2013

Содержание

00. Утраченное будущее	6
МЕДЛЕННАЯ ОТМЕНА БУДУЩЕГО	6
ПРИЗРАКИ МОЕЙ ЖИЗНИ: ГОЛДИ, JAPAN, ТРИКИ	22
01. Возвращение 70-х	32
БОЛЬШЕ НЕ УДОВОЛЬСТВИЕ: JOY DIVISION	32
Конец ознакомительного фрагмента.	39

Марк Фишер
**Призраки моей жизни Тексты о депрессии,
хонтологии и утраченном будущем**

Моей жене Зоэ и моему сыну Джорджу

00. Утраченное будущее

*В последнее время я чувствую себя как Гай Пирс в фильме «Помни»
– Дрейк*

МЕДЛЕННАЯ ОТМЕНА БУДУЩЕГО

*Здесь больше нет времени.
«Сапфир и Сталь»*

Финальная сцена британского телесериала «Сапфир и Сталь» снята будто нарочно, чтобы тревожить умы подростков того времени. Два главных героя в исполнении Джоанны Ламли и Дэвида Маккаллума оказываются в типичном придорожном кафе 1940-х годов. По радио играет легкий джаз в духе оркестра Гленна Миллера. За соседним столиком сидит еще одна пара: мужчина и женщина, одетые по моде 1940-х. Женщина встает и произносит: «Это ловушка. Это место – нигде, и это навсегда». После этого они со спутником исчезают, оставляя в воздухе лишь свои очертания, а вскоре пропадают и те. Сапфир¹ и Сталь паникуют. Они ищут в кафе хоть что-нибудь, что поможет им выбраться, – но не находят. Отдернув занавески, они видят за окном только звезды в черной пустоте. Похоже, что кафе – это своего рода капсула, плавающая в глубоком космосе.

Сегодня эта удивительная сцена, в которой совмещены кафе и космос, заставит представить что-то вроде сочетания Эдварда Хоппера и Рене Магритта. Ни одна из этих отсылок не была мне доступна в то время. На самом деле, когда я позднее познакомился с работами Хоппера и Магритта, они, несомненно, напомнили мне о «Сапфир и Сталь». В августе 1982-го мне только-только исполнилось 15 лет. Прошло более 20 лет, прежде чем я увидел эти кадры вновь. К тому времени, благодаря видеокассетам, DVD-дискам и YouTube, буквально всё можно было найти и посмотреть заново. В эпоху цифровой памяти потеряна сама возможность что-либо потерять.

По прошествии 30 лет «Сапфир и Сталь» выглядит еще более странно, чем в годы выхода. Это научно-фантастический сериал, лишенный всех традиционных атрибутов жанра: никаких космических кораблей, бластеров или антропоморфных пришельцев – только разворачивающаяся материя коридора времени, по которому ползают злонравные существа, расширяющие трещины и разрывы в темпоральной протяженности. О Сапфир и Сталь нам известно только то, что они какие-то особые «детективы», возможно с другой планеты, и их прислало некое загадочное «агентство», чтобы устранять прорехи во времени.

Идея «Сапфир и Сталь», – объясняет создатель сериала Питер Дж. Хаммонд, – родилась из моего желания написать детективную историю и включить в нее концепцию Времени. Идея Времени всегда интересовала меня, особенно в изложении Джона Бойтона Пристли и Герберта Уэллса, но сам я хотел раскрыть ее по-другому. У меня герои не путешествуют вперед и назад во Времени – вместо этого Время прорывается к ним. Создав такой прецедент, я осознал весь потенциал, заложенный в истории о двоих людях, чьей работой является не допустить временного вторжения.

¹ Сапфир – имя женского персонажа и в русском языке склоняться не будет. – *Примеч. пер.*

Ранее Хаммонд писал сценарии к таким полицейским драмам, как «Мягкое прикосновение» и «Хантерз Уолк» («Hunter's Walk»), а также к детским фэнтезийным шоу «Туз Жезлов» («Ace of Wands») и «Драмарама». Работая над «Сапфир и Сталью», он достиг такой степени авторской свободы, какой уже не сможет добиться в будущем. Условия для появления на ТВ подобных визионерских вещей исчезли уже в 80-х, когда британские СМИ захватило то, что сценарист Деннис Поттер назвал «оккупационными силами» неолиберализма. В результате этой оккупации сейчас трудно поверить, что подобного рода программу когда-то могли показывать в прайм-тайм, да еще и по единственному коммерческому каналу Великобритании, ITV. Тогда в Британии было всего три телеканала: BBC One, BBC Two и ITV²; Channel 4 начнет свое вещание только несколько месяцев спустя.

По сравнению с уровнем, заданным «Звездными войнами», «Сапфир и Сталь» выглядел очень дешево и сердито. Даже для 1982 года спецэффекты в сериале не казались убедительными. Минимализм в декорациях и малое количество актеров («задания» зачастую включали только Ламли, Маккаллума и еще пару человек) создавали впечатление театральной постановки. Тем не менее там не было обыденности, характерной для драматургии кухонной мойки³. Скорее, в «Сапфир и Сталь» было что-то от гнетущей загадочности, присущей пьесам Гарольда Пинтера, которые часто крутили по BBC в 70-х годах.

С точки зрения XXI века некоторые вещи в сериале особенно поражают. Во-первых, это полнейший отказ *идти навстречу публике*, к чему мы так привыкли в наши дни. Отчасти это обусловлено самой идеей сериала: загадочный мир и сюжеты «Сапфир и Сталь» никогда не раскрываются полностью – и тем более не объясняются. У сериала больше общего с экранизациями романов Джона Ле Карре о Джордже Смайли («Шпион, выйди вон!» транслировался на BBC в 1979-м, а его сиквел «Команда Смайли» выйдет в эфир через месяц после окончания «Сапфир и Сталь»), чем со «Звездными войнами». Во-вторых, интересен эмоциональный диапазон: в сериале в целом и в главных героях в частности нет ни грамма тепла и искрометного юмора, которых мы по умолчанию ожидаем от развлекательных медиа. Сталь в исполнении Маккаллума с безразличием технического специалиста относится к людям, с которыми ему приходится иметь дело; будучи человеком долга, он вместе с тем вспыльчив и нетерпелив, его часто раздражает то, как люди «захламляют свою жизнь». Сапфир в исполнении Ламли кажется более отзывчивой, но ее проявления привязанности к людям подозрительно напоминают умиленное отношение хозяина к домашним зверушкам. Эмоциональная сдержанность, присущая сериалу с самого начала, приобретает явственно пессимистичный оттенок именно на последнем задании. Параллели с Ле Карре проступают четче на фоне подозрения, что, прямо как в «Шпион, выйди вон!», здесь главных героев предали их же соратники.

В-третьих, саундтрек Сирила Орнадела. Как Ник Эдвардс объяснил в своем блоге в 2009 году, саундтрек «включал партии для небольшого числа инструментов (в основном деревянных духовых) с добавлением электронных эффектов (кольцевой модуляции, эхо/дилей) для усиления драмы и намек на хоррор. Запоминающиеся, леденящие кровь музыкальные темы Орнадела не похожи на то, что мы привыкли слышать в популярных сериалах сегодня»⁴.

Одной из задач «Сапфир и Сталь» было перенести истории о привидениях из контекста Викторианской эпохи в современные пространства, все еще заселенные или недавно покинутые. Последнее задание приводит Сапфир и Сталь в небольшой придорожный автосервис.

² Здесь и далее названия иностранных медиа даются на языке оригинала во избежание возможной путаницы из-за замены латиницы кириллицей. – *Примеч. ред.*

³ «Kitchen sink realism» – термин из обихода британской литературной и театральной критики конца 1950-х – середины 1960-х годов. Так называли произведения, в основном пьесы, с приземленными, бытовыми сюжетами из повседневной жизни преимущественно рабочего класса. – *Примеч. ред.*

⁴ Edwards N. Sapphire & Steel. URL: <http://gutterbreakz.blogspot.com/2009/05/sapphire-steel.html>.

На окнах и стенах гаража и прилегающего к нему кафе видны логотипы компаний Access, 7 Up, Castrol GTX, Louis Vuitton. Это «промежуточное место» – прототип того, что в 1995 году антрополог Марк Оже назовет в своей книге «не-местами»: общественные проходные зоны (торговые центры, аэропорты), которые все больше доминируют в условиях позднего капитализма. Сказать по правде, скромный автосервис, показанный в «Сапфир и Сталь», – образчик затейливой оригинальности по сравнению с безликими штамповками, которые расплодятся вдоль шоссе в течение следующих 30 лет.

Проблема, которую должны решить Сапфир и Сталь, конечно же связана со временем. Через временную прореху в автосервис просачиваются события прошлого: сцены и образы из 1925-го и 1948-го сменяют друг друга, о чем Серебро, коллега Сапфир и Сталь, говорит так: «Время перепуталось, смешалось в беспорядке и не поддается логике». В течение всего сериала анахронизм, смешение отдельных временных периодов друг с другом было явным симптомом разрушающегося времени. В одном из предыдущих заданий Сталь жаловался, что временные аномалии возникают из-за привычки людей складывать вместе артефакты из разных эпох. В этом последнем задании анахронизм приводит к стазису: время останавливается. Автосервис находится «во временном кармане, в вакууме». На дорогах «все еще есть движение, но машины никуда не едут»: дорожный шум – это закольцованный звуковой фрагмент. Серебро говорит: «Здесь больше нет времени». Вся эта ситуация будто живое воплощение строк из пьесы Пинтера «На безлюдье»: «Вы на безлюдье. Там все недвижно, там нет перемен, и возраста нет, и все пребывает вовеки в оледенелом безмолвии»⁵. Хаммонд говорил, что изначально не собирался завершать историю так, он рассматривал возможность вернуться к сериалу после перерыва. Но возвращения не случилось – по крайней мере, на телевидение. В 2004 году сериал «Сапфир и Сталь» стал выходить в аудиоформате, без участия Хаммонда, Маккаллума и Ламли. К тому моменту аудиторией сериала была уже не широкая телевизионная публика, а узкий круг людей, обслужить интересы которых в цифровую эпоху не составляет труда. Сапфир и Сталь навечно останутся в ловушке; причина их несчастья, равно как и их происхождение, так и останется для нас загадкой. Их заточение в этом кафе из ниоткуда как бы предвещает общее состояние культуры, когда жизнь продолжается, но время остановилось.

Медленная отмена будущего

Основной тезис этой книги состоит в том, что в культуре XXI века прослеживаются тот же анахронизм и та же инертность, с которыми столкнулись Сапфир и Сталь в своем последнем приключении. Но застой этот скрыт под поверхностным слоем остервенелой тяги к «новизне», заслонен иллюзией беспрестанного движения. Никто не обращает внимания на «временную мешанину»; склейка фрагментов прошлых эпох – явление столь повсеместное, что его никто уже не замечает.

В своей книге «После будущего» Франко «Бифо» Берарди пишет о «медленной отмене будущего, которая началась в 1970–1980-х годах». «Но, говоря о „будущем“, – уточняет Берарди, —

я не имею в виду направление времени. Речь скорее о психологическом восприятии, которое сложилось в ситуации культурного развития в эпоху модерна; о культурных ожиданиях, сформированных в период современной цивилизации, в особенности после Второй мировой войны. Эти ожидания возникли на базе концепций бесконечного развития, пусть и посредством различных методологий: гегелевско-марксистской мифологии «снятия»

⁵ Пинтер Г. Коллекция: пьесы. СПб.: Амфора, 2006. С. 410.

и установления новой тотальности коммунизма, буржуазной мифологии линейного развития благосостояния и демократии, технократической мифологии всеобъемлющей власти научного знания и так далее.

Моему поколению, которое выросло в самый разгар этой мифологической темпорализации, очень трудно, или даже невозможно, избавиться от нее и посмотреть на реальность без такого рода временных линз. Я никогда не смогу примириться с новой действительностью, какими бы очевидными, бесспорными или даже бросающимися в глаза ни были ее мировые социальные тенденции»⁶.

Бифо старше меня на одно поколение, но мы с ним находимся по одну сторону этого временного разрыва. Я тоже никогда не смогу приспособиться к парадоксам современности. Велик соблазн интерпретировать мои слова с точки зрения затертого стереотипа: старое не может свыкнуться с новым и утверждает, что раньше было лучше. Но сейчас устарело как раз само представление, что молодые всегда по умолчанию находятся в авангарде культурного развития.

Старое теперь не шарахается от «нового» в страхе и непонимании – тех, чьи культурные ожидания сформировались в более ранние периоды, поражает скорее повсеместное сохранение давно знакомых форм. Нигде это не проявляется более ярко, чем в области популярной музыки. Именно через метаморфозы популярной музыки те из нас, кто вырос в 1960–1970–1980-х годах, научились отмерять развитие культуры во времени. Но, взглянув на музыку XXI века, мы не испытаем шока перед будущим. Это легко подтвердить с помощью простого мысленного эксперимента. Представьте, если бы любой недавно вышедший альбом отправили назад во времени, скажем, в 1995-й и поставили на радио. Вряд ли он произвел бы фурор среди радиослушателей. Напротив, публику 1995 года поразило бы знакомое звучание: неужели музыка так мало изменится за следующие 17 лет? Сравните это со стремительной сменой стилей между 1960-ми и 1990-ми: для человека из 1989-го джангл-альбом 1993 года звучал бы настолько ново и непривычно, что заставил бы его пересмотреть свое понимание музыки, самой ее сути и потенциала. Если культура XX века была охвачена лихорадкой экспериментов с формой, отчего возможности создания нового казались неиссякаемыми, то над XXI веком тяготеет гнетущее чувство конечности и опустошения. В нем не ощущается будущее. Или можно сказать, не чувствуется, что XXI век уже настал. Мы застряли в XX веке так же, как Сапфир и Сталь застряли в своем придорожном кафе.

Медленная отмена будущего сопровождается снижением ожиданий. Вряд ли много кто верит, что в ближайший год выйдет альбом, сопоставимый с «Funhouse» The Stooges или «There's a Riot Goin' On» Слай Стоуна. Еще меньше мы ожидаем прорыва в масштабе The Beatles или музыки диско. Чувство запоздалости, ощущение, что золотая лихорадка завершилась до нас, повсеместно витает в воздухе – и столь же повсеместно отрицается. Если вы станете сравнивать текущий застой с плодovitостью прошлых периодов, вас немедля обвинят в «ностальгии». Но степень зависимости современных артистов от давно сформированных стилей сама свидетельствует о ностальгии по формам, о которой я скажу чуть позднее.

Не так чтобы ничего не происходило с тех пор, как началась медленная отмена будущего. Эти 30 лет были временем огромных, разительных перемен. В Великобритании приход к власти Маргарет Тэтчер положил конец шатким компромиссам так называемого послевоенного консенсуса. Неолиберальная политика Тэтчер подкреплялась транснациональной реструктуризацией капиталистической экономики. Переход к так называемому постфордизму – с глобализацией, всеобщей компьютеризацией и казуализацией рабочей силы – стал причиной тотальной трансформации режима труда и отдыха. Тем временем за последние 10–15 лет интернет

⁶ Berardi F. After the Future. Oakland: AK Press, 2011. P. 18–19.

и мобильные телекоммуникации изменили нашу повседневную жизнь до полной неузнаваемости. Тем не менее, а может быть и благодаря всему этому, нам все сильнее кажется, что культура утратила способность постигать и выражать настоящее. Или возможно, что настоящего, которое можно было бы постигать и выражать, в каком-то смысле больше не существует.

Взгляните, что стало с понятием «футуристической» музыки. «Футуристическая» музыка давно перестала отсылать нас к чему-то новому и неизведанному в будущем; она превратилась в устоявшийся стиль – наподобие заранее определенного типографского шрифта. Пытаясь представить себе такую музыку, мы даже сейчас вспомним звучание Kraftwerk и им подобных, хотя сегодня это такая же древность, каковой казался оркестровый джаз Гленна Миллера в начале 1970-х, когда Kraftwerk начинали экспериментировать с синтезаторами.

Где же Kraftwerk XXI века? Если их музыка возникла как побочный эффект неприятия уже устоявшихся форм, то наше время явно характеризуется необычайным приспособлением к прошлому. Более того, рушатся сами границы между прошлым и настоящим. В 1981 году 60-е казались намного дальше, чем они кажутся сейчас. С тех пор время культуры как бы отогнулось назад, сложившись вдвое, из-за чего представление о линейном развитии сменилось странным ощущением одновременности.

Чтобы проиллюстрировать эту особую темпоральность, будет достаточно двух примеров. Когда я впервые увидел клип Arctic Monkeys на сингл 2005 года «I Bet You Look Good on the Dancefloor», я был искренне убежден, что это какой-то утерянный артефакт из 80-х. Все в этом видео – свет, прически, одежда – стилизовано так, чтобы симитировать выступление на «серьезном рок-шоу» BBC 2 «The Old Grey Whistle Test». Более того, не чувствовалось никакого диссонанса между картинкой и звуком. Если не вслушиваться специально, их легко можно было принять за постпанк-группу начала 80-х. Без сомнений, если провести мысленный эксперимент, который я описал выше, то нетрудно представить, что, транслируйся «I Bet You Look Good on the Dancefloor» в программе «The Old Grey Whistle Test» в 1980-м, у зрителей это не вызвало бы дезориентации. Подобно мне, они могли решить, что слова про 1984-й в припеве – это отсылки к будущему.

Такое положение вещей не может не изумлять. Отмотайте назад 25 лет от 1980-го, и вы окажетесь у истоков рок-н-ролла. Музыка, похожая на Бадди Холли или Элвиса, в 1980-м звучала бы старомодно. Разумеется, в 1980-м такие альбомы выходили, но они преподносились как ретро. Если Arctic Monkeys не назвали себя «ретро»-группой, то отчасти по той причине, что к 2005 году уже не было никакого «сейчас», которому они могли противопоставить свою ретроспекцию. В 1990-х можно было говорить, что брит-поп возрождает звучание 60-х в противовес современному британскому танцевальному андеграунду или ар-н-би в Америке. К 2005 году интенсивность развития обоих этих жанров чрезвычайно ослабла. Британская танцевальная музыка все еще живет рока, но изменения, которые в ней происходят, незначительны, постепенны и заметны в основном только посвященным – тут нельзя говорить о сдвиге восприятия, которым сопровождалась переходы от рейва к джанглу и от джангла к гэриджу в 1990-х. Сейчас, когда я это пишу, один из доминирующих популярных стилей (клубная музыка, вытеснившая ар-н-би) напоминает не что иное, как евротранс – крайне блеклый европейский коктейль 90-х, смешанный из самых пресных компонентов хауса и техно.

Второй пример. Я впервые услышал «Valerie» в исполнении Эми Уайнхаус, находясь в торговом центре – может быть, как раз в идеальном для этого месте. До того дня я был уверен, что «Valerie» изначально была записана инди-трудягами The Zutons. Но на мгновение стилизованное под соул 60-х звучание и вокал (в котором я сперва не узнал Уайнхаус) пошатнули мою уверенность: должно быть, версия The Zutons – кавер на *эту*, более старую песню, которую я не слышал раньше? Конечно, вскоре я понял, что соул-звучание 60-х – на самом деле лишь симуляция; это действительно был кавер на песню The Zutons, сделанный в формированном ретростиле, на котором специализируется продюсер пластинки Марк Ронсон.

Работы Ронсона идеально иллюстрируют то, что Фредрик Джеймисон назвал «модусом ностальгии». Джеймисон предвосхищал и описывал эту тенденцию в своих трудах на тему постмодернизма начиная с 1980-х. «Valerie» и Arctic Monkeys являются типичными образчиками постмодернистского ретро из-за способа, которым в них достигается анахронизм. Они звучат достаточно аутентично, чтобы на первый взгляд сойти за продукт имитируемой эпохи, но все-таки в них чувствуется «что-то не то». Фактурные несоответствия, проистекающие из использования современных технологий аудиозаписи, приводят к тому, что итоговые продукты не принадлежат ни настоящему, ни прошлому – они принадлежат некоему воображаемому «бездременью», вечным 60-м или вечным 80-м. «Классическое» звучание сегодня может мыслиться вне оков его исторического становления и время от времени подкрепляться новыми технологиями.

Необходимо пояснить, что именно Джеймисон имеет в виду под «модусом ностальгии». Он говорит не о психологической ностальгии – даже напротив, по Джеймисону, модус ностальгии делает психологическую ностальгию невозможной, поскольку он непременно предполагает сбой в ощущении последовательности исторического времени. Герой, проявляющий тоску по былому, на деле принадлежит как раз к модернистской парадигме – вспомните хотя бы изобретательные упражнения Пруста и Джойса в обретении утраченного времени. Джеймисоновский модус ностальгии лучше всего рассматривать в терминах *формальной* привязанности к приемам и принципам прошлых эпох, которая есть следствие отступления от модернистского стремления к обновлению культурных форм для адекватного выражения современного опыта. Джеймисон приводит в пример полузабытый сегодня фильм Лоуренса Кэздана «Жар тела» (1981), в котором изображаются 1980-е годы, но ощущение такое, будто это 1930-е. «С технической точки зрения „Жар тела“ – не ностальгический фильм, – пишет Джеймисон, —

поскольку действие в нем разворачивается в современной обстановке, в городке близ Майами во Флориде. С другой стороны, эта формальная современность на самом деле является в высшей степени двусмысленной... Формально предметы в фильме являются продуктами 1980-х (автомобили, например), но все в нем задумано так, чтобы сделать смутной непосредственно современную систему отсылок и создать возможность восприятия фильма как ностальгического произведения – как повествования, помещенного в некое неопределимое ностальгическое прошлое, в вечные 1930-е гг., так сказать, за рамки истории. На мой взгляд, чрезвычайно симптоматично, что сам стиль ностальгического кино сегодня захватывает даже те фильмы, которые содержат современные контексты, как будто по каким-то причинам мы не можем сосредоточиться на нашем настоящем, как будто мы стали не способны создать эстетические репрезентации нашего актуального опыта. Но если так, то это является ужасным обвинением потребительскому капитализму как таковому или, самое меньшее, тревожным и патологическим симптомом общества, которое утратило способность устанавливать связь со временем и историей»⁷.

Что мешает однозначно отнести «Жар тела» к разряду исторического или ностальгического кино, так это его отказ от использования каких-либо явных отсылок к прошлому. В результате образуется анахронизм; парадокс состоит в том, что подобное «затуманивание официальной современности» и «ослабление историчности» становятся все более характерны для потребляемых нами культурных продуктов. Еще один пример модуса ностальгии, который приводит Джеймисон, – это «Звездные войны»:

⁷ Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 296–297.

Одним из самых значительных культурных переживаний поколения, котороеросло в 1930–1950-х гг., были субботние послеполуденные сериалы вроде «Бака Роджерса» – настоящие американские герои, попавшие в беду героини, опасные чужаки, смертоносные лучи или зловещие контейнеры, захватывающий конец, чудесное разрешение которого ожидало вас в ближайший субботний вечер. «Звездные войны» воссоздают этот опыт в форме пастиша, т. е. здесь нет ни малейшего признака пародии на такие сериалы, поскольку они давно уже неактуальны. «Звездные войны», отнюдь не являясь бессмысленной сатирой на такие ныне мертвые формы, удовлетворяют глубокое (можно, наверное, сказать «подавленное») стремление пережить их вновь: это сложный объект, в котором на некотором первом уровне дети и подростки могут воспринимать непосредственно приключения, тогда как взрослая аудитория способна удовлетворить более глубокое и собственно ностальгическое желание вернуться в прежнюю эпоху и снова пережить ее странные старые эстетические продукты⁸.

Дело здесь не в ностальгии по историческому периоду (которая присутствует разве что косвенно): то, о чем пишет Джеймисон, – это тоска по форме. «Звездные войны» – особенно показательный пример постмодернистского анахронизма, потому что они используют современные технологии для маскировки своей архаичной формы. Вопреки происхождению из допотопных приключенческих сериалов, «Звездные войны» казались новыми, благодаря невиданным до тех пор спецэффектам и использованию современных технологий. Если Kraftwerk, в соответствии с идеологией модернизма, с помощью технологий рождали новые формы, то в модусе ностальгии технологии нужны для придания блеска старым. Таким образом, исчезновение будущего можно выдавать за его противоположность.

Будущее исчезло не в один миг. Формулировка Берарди «медленная отмена будущего» очень метко описывает, как постепенно, но неумолимо будущее сходило на него в течение последних 30 лет. В конце 1970-х и начале 1980-х текущий кризис культурной темпоральности стал ощутимым, но только в первой декаде XXI века «дисхрония», о которой писал Саймон Рейнольдс, стала повсеместным явлением. Эта дисхрония, или временной сбой, должна бы нас пугать, но господство «ретромании», как назвал ее Рейнольдс, свидетельствует, что ощущение «жуткого» (нем. *unheimlich*) пропало: ныне анахронизм воспринимается как должное. Постмодернизм с его тягой к ретроспекции и пастишу – как его определил Джеймисон – акклиматизировался в культуре. Возьмем хотя бы громадную популярность Адель: ее музыка не заявлена как ретро, но при этом в ней также нет ничего, что однозначно относил бы ее к XXI веку. Как и большая часть современного культурного производства, музыка Адель пронизана смутным, но навязчивым ощущением прошлого – без четкого указания на какой-либо исторический период.

Джеймисон уравнивает постмодерное «ослабление историчности» с «культурной логикой позднего капитализма», но не объясняет подробно, почему они синонимичны. Почему неолиберализм и постфордистский капитализм породили культуру ретроспекции и пастиша? Попробуем выдвинуть пару рабочих гипотез. Первая из них касается потребления. Возможно ли, что тяга к устойчивому и хорошо знакомому – это попытка компенсировать отсутствие солидарности и защищенности в эпоху неолиберального капитализма? Поль Вирильо писал о «полярной инертности», которая является следствием колоссального ускорения коммуникации – и одновременно его противовесом. Вирильо приводит в пример Говарда Хьюза, который 15 лет жил в одном гостиничном номере, постоянно пересматривая фильм «Полярная стан-

⁸ Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления. С. 295–296.

ция „Зебра“». Некогда пионер авиации, Хьюз стал ранним исследователем экзистенциального ландшафта, который впоследствии откроет нам киберпространство: чтобы иметь доступ ко всей истории культуры, больше не обязательно перемещаться физически. Или, как утверждал Берарди, напряженная и шаткая культура труда при позднем капитализме создает условия, где человек одновременно вымотан и перевозбужден. Сочетание нестабильных условий труда и доступа к цифровым коммуникациям приводит к перегрузке внимания. В таком состоянии пресыщения и бессонницы, утверждает Берарди, происходит дезротизация культуры. Искусство соблазнения требует слишком много времени, и, согласно Берарди, средства вроде «Виагры» восполняют не физический, а культурный дефицит: в ситуации критической нехватки времени, энергии и внимания нам требуются быстрые решения. Подобно еще одному примеру Берарди, порнографии, ретро обещает столь же быстрый и простой способ получить удовольствие, идя по накатанной.

Другое объяснение связи позднего капитализма и ретроспекции затрагивает производство. Несмотря на все разговоры о новшествах и инновациях, неолиберальный капитализм медленно, но верно лишает деятелей искусства ресурсов, необходимых для производства чего-то нового. В Великобритании послевоенное государство всеобщего благосостояния и университетские стипендии являлись косвенными источниками финансирования большинства экспериментов в популярной культуре между 1960-ми и 1980-ми. Пришедшие им на смену идеологические и практические нападки на государственные услуги привели к жесткому ограничению пространств, где творческие люди были свободны от требования создавать что-то мгновенно-успешное. Когда общественное телерадиовещание коммерциализировалось, усилилась тенденция производить культурные продукты, похожие на те, что уже добились успеха ранее. В результате всего этого существенно снизилось время, свободное от работы и доступное для погружения в творческую деятельность. Если выбирать один фактор, наиболее способствующий консерватизму в культуре, то это существенное подорожание аренды жилья и ипотеки. Не случайно расцвет культурных инноваций в Лондоне и Нью-Йорке конца 1970-х и начала 1980-х (панк и постпанк) совпал с доступностью заброшенной и дешевой недвижимости в этих городах. С тех пор сокращение социального жилья, запрет на сквоттинг и непомерный взлет цен на недвижимость привели к значительному снижению временных и энергетических ресурсов, потенциально доступных для культурного производства. Но, пожалуй, только с наступлением цифрового коммуникативного капитализма этот кризис достиг крайней точки. Разумеется, описанная Берарди перегрузка внимания касается производителей так же, как потребителей. Для производства нового необходимо удалиться от некоторых вещей – например, от общественности, равно как и от уже существующих культурных форм, – но сделать это стало как никогда трудно в текущих условиях господствующего киберпространства и социальных сетей с их неиссякаемыми возможностями коммуникации и океаном видео на YouTube. Или, как это емко сформулировал Саймон Рейнольдс, в последние годы повседневная жизнь ускорилась, но культура, напротив, замедлилась.

Каковы бы ни были причины данной временной патологии, очевидно, что ни у каких сфер западной культуры нет к ним иммунитета. В былые оплоты футуризма, такие как электронная музыка, проникла ностальгия по формам. Музыкальная культура во многом отражает судьбу культуры при постфордистском капитализме в целом. На уровне формы музыка ограничена пастишем и повторением. Но в ее инфраструктуре происходят колоссальные и непредвиденные перемены: разрушаются старые парадигмы потребления, продаж и распространения, интернет-загрузки вытесняют физические носители, музыкальные магазины закрываются, а дизайн обложки умирает как творческое направление.

Почему хонтология?

Какое отношение ко всему этому имеет концепция хонтологии? На самом деле электронную музыку прошлого десятилетия начали рассматривать с точки зрения хонтологии довольно неохотно. Вообще, Жак Деррида, автор термина, часто раздражал меня как мыслитель. Основанный Деррида философский проект деконструкции, едва закрепившись в академических кругах, был возведен в своего рода религиозный культ неопределенности – в худших своих проявлениях он всячески поощрял уход от четкого обозначения любых позиций. Деконструкция была сродни патологическому скептицизму, проповедуя среди своих сторонников нерешительность, неопределенность целей и навязчивое сомнение. Некоторые академические подходы – неопределимость у Хайдеггера, невозможность выявить единственно верную интерпретацию в теории литературы – были возведены в ранг чуть ли не Божьего закона. В общем, привычка Деррида говорить околичностями особой пользы не приносила.

Нелишним здесь будет упомянуть, что мое первое знакомство с Деррида состоялось на страницах издания, которого уже больше не существует. В 1980-х самые восхитительные авторы *New Musical Express* упоминали Деррида. (Признаться, частично мое раздражение проистекает из разочарования. Энтузиазм по поводу Деррида, который разделяли такие авторы NME, как Иэн Пенман и Марк Синкер, новизна форм и идей, привнесенная им в их тексты, – все это сформировало у меня ожидания, которые не оправдались, когда я наконец сам прочитал труды Деррида.) Сейчас в это сложно поверить, но NME, наряду с общественным телерадиовещанием, формировали своеобразную неформальную систему дополнительного образования, придавая теоретическим знаниям непривычный гляцевый блеск. Также я видел Деррида в фильме Кена Макмаллена «Призрачный танец», который шел поздно вечером по Channel 4 вскоре после запуска канала; тогда еще не было видеокассет, так что мне пришлось плескать в лицо холодной водой, чтобы не уснуть.

Деррида ввел термин «хонтология» в своей книге «Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал». «Быть привидением не означает быть присутствующим, и призрачное наваждение следует ввести в организацию самого понятия»⁹. «Хонтология» – это игра слов¹⁰. Каламбур здесь основан на философском термине «онтология» – учении о сущностях бытия. Хонтология идейно продолжает более ранние понятия, предложенные Деррида, такие как «след» (фр. *la trace*) и «различание» (фр. *la différence*) – подобно им, хонтология связана с идеей, что исключительно позитивное бытие невозможно. Все сущее зиждется на отсутствии чего-либо в прошлом и вокруг, что как раз и делает сущее таким осязаемым и внятным. Приводя известный пример: любой лингвистический термин обретает значение не из присущих ему характеристик, а из своего различия с другими терминами. Отсюда искусные деконструкции «метафизики присутствия» и «фоноцентризма», в которых Деррида разоблачает, как в прошлом некоторые господствующие формы мышления (необоснованно) приоритизировали фонетическую речь в ущерб письму.

В хонтологии вопрос времени играет существенно большую роль, чем в концепциях следа и различания. В «Призраках Маркса» несколько раз повторяется реплика Гамлета: «Рас-

⁹ Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos-altera; Ecce homo, 2006. С. 226.

¹⁰ «Hauntology» – слово-бумажник, составленное из глагола «to haunt» (преследовать, преследовать кого-то в качестве призрака, быть привидением) и существительного «ontology» («онтология»). Во французском оригинале термины «hantologie» и «ontology» являются омонимами. Языковая игра Жака Деррида отталкивается от французского и английского переводов первого предложения «Манифеста Коммунистической партии»: «Un spectre hante l'Europe: le spectre du communisme / A spectre is haunting Europe – the spectre of communism». В русском переводе «Призраков Маркса» Деррида «hantologie» передано как «призракология», также распространено употребление термина «призракология». – Примеч. ред.

палась связь времен» (англ. *«The time is out of joint»*), а в своей недавно вышедшей книге «Радикальный атеизм: Деррида и время жизни» Мартин Хэгглунд утверждает, что все труды Деррида можно рассматривать сквозь призму идеи сбившегося времени. Хэгглунд пишет: «Деррида стремится сформулировать общую концепцию „хонтологии“ (фр. *hantologie*) в противовес традиционной онтологии, где бытие мыслится с точки зрения самотождественного присутствия. Таким образом, в фигуре призрака важно то, что его присутствие никогда не может быть абсолютным: он не существует в себе, но знаменует связь с чем-то, чего уже или еще нет»¹¹.

Следует ли в таком случае понимать хонтологию как попытку оживить сверхъестественное, или же это просто образное выражение? Ответить на этот затруднительный вопрос можно, осмыслив хонтологию как сферу реального, где призрак – это не что-то сверхъестественное, а нечто, что действует, не существуя физически. Великие мыслители модерности Фрейд и Маркс выявили разные модусы этой призрачной каузальности. Совершенно очевидно, что в мире позднего капитализма, управляемом финансовыми абстракциями, виртуальности имеют реальную силу, и самый зловещий «призрак Маркса» из всех – это, возможно, и есть капитал. Но, как подчеркивает сам Деррида в своих интервью для фильма «Призрачный танец», психоанализ тоже «наука призраков»: изучение того, как события, получившие отклик в нашей душе, становятся призраками.

Возвращаясь к проведенному Хэгглундом различию между *уже* и *еще не* существующим, мы можем предварительно наметить два основных направления хонтологии. Первое относится к тому, чего (фактически) *уже нет*, но что *продолжает* иметь силу в качестве виртуальности (травматичная компульсия, фатальная тяга к повторению). Во втором хонтология имеет дело с тем, что (фактически) *еще не* случилось, но что *уже имеет* силу в виртуальном (сила притяжения, ожидание, формирующее текущее поведение). «Призрак коммунизма», о котором Маркс и Энгельс предупреждали в первых строках своего «Манифеста Коммунистической партии», относился как раз ко второму типу: виртуальность, угроза появления которой уже тогда играла роль в подрыве текущего порядка вещей.

Будучи частью философского проекта деконструкции, осуществляемого Деррида, книга «Призраки Маркса» одновременно была реакцией на актуальный в тот момент исторический контекст, сложившийся на фоне распада Советской империи. Или, скорее, она была реакцией на якобы исчезновение истории, провозглашенное Фрэнсисом Фукуямой в книге «Конец истории и последний человек». Что должно было произойти теперь, когда реально существовавший социализм пал, а капитализм мог доминировать повсеместно и его притязаниям на единоличное господство препятствовало существование уже не целого блока, а маленьких островков сопротивления на Кубе и в Северной Корее? Эру, которую я назвал «капиталистический реализм» – массовую уверенность в том, что нет никакой альтернативы капитализму, – терзало не появление призрака коммунизма, а его исчезновение. Как писал Деррида:

Сегодня в мире господствует или становится господствующим определенный способ высказываться... Этот господствующий дискурс зачастую принимает ту маниакальную форму ликования и заклинания, которую Фрейд приписывал так называемой триумфальной фазе работы скорби. Заклинание повторяется и превращается в ритуал; оно придерживается формул и зависит от них – как и во всякой анимистической магии. В ритме размеренного шага оно скандирует: Маркс мертв, коммунизм мертв, действительно мертв, со всеми его надеждами, речами, со всеми

¹¹ Hägglund M. Radical Atheism: Derrida and the Time of Life. Stanford: Stanford University Press, 2008. P. 82.

его теориями, и практиками, да здравствует капитализм, да здравствует свободный рынок, виват экономическому и политическому либерализму!¹²

«Призраки Маркса» – это, помимо всего прочего, сборник рассуждений о медиа (и пост-медиа) технологиях, установленных капиталом на всей подвластной ему территории. В этом смысле хонтология не была чем-то изолированным – она была неотъемлемой частью эпохи «технотеледискурсивности, технотелеиконичности», «симулякров» и «синтетических изображений». Наличие приставки «теле-» подчеркивает, что хонтология имеет дело с кризисом не только времени, но и пространства. Как теоретики Поль Вирильо и Жан Бодрийяр продемонстрировали достаточно давно – а «Призраки Маркса» можно рассматривать в том числе как ответ Деррида этим философам, – «телетехнологии» вызывают коллапс и пространства, и времени. События, удаленные в пространстве, мгновенно становятся доступны аудитории. Ни Бодрийяр, ни Деррида не дожили до максимальной – но, без сомнений, максимальной лишь на данный момент – манифестации «телетехнологий», наиболее радикально сократившей расстояние и время: киберпространства. Здесь мы приблизились к первой причине, почему концепцию хонтологии надо было применить к популярной культуре первого десятилетия XXI века. Именно в этот период киберпространство получило невиданную ранее власть над восприятием, дистрибуцией и потреблением культуры – особенно музыкальной культуры.

Когда речь шла о музыкальной культуре – в моих собственных статьях и в статьях таких критиков, как Саймон Рейнольдс и Джозеф Стэннارد, – хонтология упоминалась прежде всего применительно к определенному скоплению музыкантов. Слово «скопление» здесь ключевое. Эти музыканты – Уильям Басински, лейбл «Ghost Box», The Caretaker, Burial, лейбл «Mordant Music», Филип Джек и другие – пересеклись в общем пространстве, при этом никак не воздействуя друг на друга. Их объединял не звук, а скорее ощущение, экзистенциальная направленность. Работы музыкантов, которые стали ассоциироваться с хонтологией, были переполнены меланхолией; их также занимали способы материализации памяти через технологии – отсюда увлеченность телевидением, винилом, аудиокассетами и звуками, сопровождающими поломку этих носителей. Эта одержимость овеществлением памяти вылилась в то, что стало, пожалуй, классическим хонтологическим аудиоэффектом: использование звука потрескивания виниловой пластинки. Потрескивание – способ показать нам, что связь времен распалась; оно препятствует нашему погружению в иллюзию присутствия. Потрескивание полностью меняет стандартный процесс прослушивания музыки, при котором, как пишет Иэн Пенман, от нас скрыт тот факт, что звук был записан с помощью технических средств. Здесь факт записи не просто нарочито подчеркнут, нас вдобавок заставляют обратить внимание на носитель, с помощью которого мы получаем к этой записи доступ. Львиная доля музыкальной хонтологии базируется на различии аналоговых и цифровых носителей: множество хонтологических аудиозаписей стремятся воссоздать материальность аналоговых медиа в эпоху цифрового эфира. MP3-файлы, разумеется, тоже материальны, но их материальность от нас скрыта – в отличие от осязаемой телесности виниловых пластинок или даже компакт-дисков.

Без сомнения, тоска по этой оставшейся в прошлом материальности подпитывает меланхолию, которой пронизана хонтологическая музыка. Что касается более глубинных причин этой меланхолии, здесь достаточно будет вспомнить название альбома Лейланда Кирби «Sadly, The Future Is No Longer What It Was» («Увы, будущее теперь не то, что раньше»). В хонтологической музыке красной нитью сквозит не высказанная прямо мысль, что надежды, которые вселяла послевоенная электронная музыка или эйфорическая танцевальная музыка 1990-х, испарились: будущее не просто не наступило – теперь оно уже не кажется возможным. Но в то же время эта музыка знаменует отказ ставить крест на мечте о будущем. Этот отказ придает мелан-

¹² Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. С. 79–80.

холии политическую окраску, так как он означает нежелание примириться с закрытыми горизонтами капиталистического реализма.

Не отпуская призрак

По Фрейду, и скорбь, и меланхолия связаны с утратой. Но если скорбь – это медленное болезненное удаление либидо от утраченного объекта, то в случае с меланхолией либидо остается привязано к тому, что было утрачено. Чтобы вызвать скорбь, как отмечает Деррида в «Призраках Маркса», умершее нужно изгнать: «Заклинание должно убедиться, что мертвец не вернется: следует скорее поместить труп в надежное место, чтобы он разлагался там, где был погребен, или даже забальзамировать его, как это любили делать в Москве»¹³. Некоторые, однако, отказываются упокоить мертвое тело, а другие, напротив, так (пере)усердствуют в стремлении умертвить что-либо, что создают призрак, бесплотную сущность. «Капиталистические общества, – пишет Деррида, – всегда могут облегченно вздохнуть и сказать себе: с коммунизмом покончено, и не просто покончено, а он еще и не имел места, это был всего-навсего призрак. Они могут лишь отрицать самое неоспоримое: призрак никогда не умирает, он всегда остается, чтобы приходить и возвращаться»¹⁴.

Появления призрака, таким образом, можно истолковать как неудавшуюся скорбь. Они вызваны нашим нежеланием отпустить данный призрак или же нежеланием данного призрака отпустить нас – иногда эти два обстоятельства по сути значат одно и то же. Призрак не позволяет нам (у)дов(летвориться)ольствоваться посредственными благами, кои по крупницам разбросаны в мире капиталистического реализма.

В хонтологии XXI века на кону не исчезновение какого-то отдельного объекта. Исчезла целая тенденция, виртуальная траектория. Тенденцию эту можно обозначить как «популярный модернизм». Культурная экосистема, о которой я писал выше, – музыкальная пресса и наиболее интересные пласты общественного телерадиовещания – была частью популярного модернизма в Великобритании, наряду с постпанком, брутализмом в архитектуре, книгами издательства Penguin в мягкой обложке и BBC Radiophonic Workshop¹⁵ (Радиофонной мастерской BBC). Популярный модернизм задним числом реабилитировал элитистский проект модернизма. В то же время он однозначно утверждал, что популярной культуре не обязательно быть популистской. Некоторые модернистские приемы не только распространялись, но и коллективно перерабатывались и расширялись, а задача модернизма по созданию форм, адекватных текущему моменту, снова стала актуальной. Я хочу сказать, что, хотя в то время я этого не осознавал, но большинство моих ранних культурных ожиданий сформировал именно популярный модернизм, и тексты, собранные в «Призраках моей жизни», посвящены моим попыткам примириться с исчезновением условий, способствовавших его существованию.

Здесь имеет смысл сделать остановку, чтобы разграничить хонтологическую меланхолию, которую собственно я имею в виду, и два других типа меланхолии. Первый тип Венди Браун называет «левой меланхолией». На первый взгляд то, о чем я говорил, может показаться меланхоличной обреченностью левого толка: *пусть они были не идеальны, но социал-демократические институты были лучше всего того, на что мы можем надеяться сейчас, а возможно, и когда-либо...* В своем эссе «Сопrotивляясь левой меланхолии» Браун нападет на

¹³ Деррида Ж. Призраки Маркса. С. 145.

¹⁴ Там же. С. 147.

¹⁵ BBC Radiophonic Workshop – студия звукозаписи, архив и редакция, участники которой занимались звуковым оформлением программ для радио и телевидения (среди наиболее известных работ – заглавная тема из научно-фантастического сериала «Доктор Кто»). Подразделение, основанное в 1958 году, стало известно благодаря новаторским способам работы со звуком. Участники коллектива – в особенности Дафна Орам и Делия Дербишир – оказали огромное влияние на саунд-дизайн и дальнейшую историю электронной музыки. – *Примеч. ред.*

«левых, которые не предлагают ни глубинной и радикальной критики статус-кво, ни привлекательной альтернативы текущему положению вещей. Но еще более настораживает левая идеология, которая больше верит в невозможность собственной реализации, нежели в свой потенциальный успех, левая идеология, которой комфортнее фокусироваться не на оптимизме, а на собственной маргинальности и провале, левая идеология, которая, таким образом, поймана в сети меланхолической привязанности к собственному утерянному прошлому, чей дух призрачен и чья структура желаний обращена вспять и изнурительна»¹⁶. Особенно губительным данный тип меланхолии делает его тенденция всё отрицать. Описанный Браун меланхолик левого толка – это пессимист, который считает себя реалистом; он больше не верит, что его стремление к радикальным переменам осуществимо, но и не признает, что он опустил руки. Осмысляя эссе Браун в своей книге «Коммунистический горизонт», Джоди Дин ссылается на лакановскую формулу: «единственное, в чем можно быть виновным, – это уступить в своем желании»¹⁷. Описанный Браун сдвиг в левой идеологии – от уверенности, что будущее принадлежит ей, к любованию собственной неспособностью действовать – превосходно иллюстрирует этот переход от желания (которое, по Лакану, есть желание желать) к влечению (наслаждению недостижением результата). Я же, напротив, говорю о меланхолии, суть которой состоит не в отказе от желания, а в нежелании сдаваться. Иными словами, она состоит в отказе приспособляться к текущим условиям так называемой «реальности» – даже если этот отказ заставит тебя ощущать себя изгоем своего времени...

Второй тип меланхолии, который нужно отличать от хонтологической меланхолии, Пол Гилрой называет «постколониальной меланхолией». Гилрой связывает такую меланхолию с избеганием; это уклонение от «тяжкого обязательства разбираться с неприглядной историей империализма и колониализма и превращать парализующее чувство вины в более продуктивный стыд, что способствовало бы образованию многокультурной нации, где больше не было бы страха перед чужаками или инаковостью»¹⁸. Она происходит из «утраты фантазии о всемогуществе». Подобно левой меланхолии Браун, постколониальная меланхолия также связана с отрицанием: ее «характерное сочетание», как пишет Гилрой, – это смесь «маниакального восторга со страданием, ненавистью к себе и амбивалентностью»¹⁹. Постколониальный меланхолик не (просто) отказывается принять перемены – в некотором смысле он отказывается даже признать, что перемены вообще произошли. Он безотчетно держится за фантазию о всемогуществе, воспринимая перемены исключительно как деградацию и крах, вина за которые, естественно, лежит на иммигрантах (непоследовательность здесь очевидна: если бы постколониальный меланхолик действительно был всемогущ, каким образом ему могли бы навредить иммигранты?). На первый взгляд хонтологическую меланхолию можно было бы рассматривать как вариант постколониальной меланхолии: мол, в очередной раз белый мальчик сегует на потерю привилегий... Но в таком случае потерянное трактовалось бы только в рамках разобужденного ресентимента²⁰ (фр. *ressentiment*) или же через призму того, что Алекс Уильямс назвал негативной солидарностью, – когда нас приглашают торжествовать не по поводу ширящегося освобождения, а в связи с унижением еще одной группы людей; особенно печально, что эта группа людей – главным образом рабочий класс.

¹⁶ Brown W. Resisting Left Melancholy // Boundary 2. 1999. № 26. P. 19–27.

¹⁷ Jodi D. The Communist Horizon. London; New York: Verso, 2012. P. 172.

¹⁸ Gilroy P. Postcolonial Melancholia. New York: Columbia University Press, 2005. P. 99.

¹⁹ Ibid. P. 104.

²⁰ В оригинале – непереводаемая игра слов «resentment ressentiment». – Примеч. пер.

Ностальгия в сравнении с чем?

Здесь снова встает вопрос о ностальгии: может, хонтология, как утверждают многие ее критики, – это просто другое название ностальгии? Может, ее суть – в тоске по социальной демократии и ее институтам? Учитывая повсеместную ностальгию по формам, о которой я писал выше, необходимо задать вопрос: *ностальгия (возникшая) в сравнении с чем?* Кажется странной необходимость *доказывать*, что невыигрышное для настоящего сравнение с прошлым не обязательно всегда вызвано ностальгией, но такова уж сила деисторизации посредством популизма и пиара, что такие вещи необходимо четко проговаривать. Пиар и популизм насаждают релятивистскую иллюзию, будто активность и инновации равномерно распределяются по всем культурным периодам. Тенденция незаслуженно переоценивать прошлое доводит ностальгию до крайности; но в своей книге «Когда свет погас: Британия в семидесятые»²¹ Энди Беккет, среди прочего, делает вывод, что мы во многом недооцениваем период 70-х годов – по факту Беккет показывает, что капиталистический реализм был построен на демонизации этой эпохи. В то же время вездесущие медиа побуждают нас ошибочно переоценивать настоящее, и те, кто не помнит прошлого, обречены потреблять его в новых обертках вновь и вновь.

И если 1970-е во многом были лучше, чем внушает нам неолиберализм, мы также должны признать, что капиталистическая антиутопия культуры XXI века не была просто навязана нам – она в значительной мере выстроена исходя из наших желаний. «Практически все, чего я боялся за последние 30 лет, случилось, – заметил Джереми Гилберт. – Все, о чем предостерегали мои наставники в политике с тех самых пор, как я ребенком в начале 80-х жил в бедном муниципальном доме на севере Англии или когда я в старшей школе читал в левой прессе разоблачения тэтчеризма, – все оказалось ровно настолько плохо, как они и предрекали. Но я все равно не хотел бы жить 40 лет назад. К чему я веду: это мир, которого мы все боялись; но в какой-то мере это и мир, который мы хотели»²². Но мы не обязаны выбирать между, скажем, интернетом и социальным обеспечением. В хонтологии утраченные варианты будущего не принуждают делать подобный ложный выбор; вместо этого мы видим призрак мира, где все блага коммуникационных технологий могли бы соседствовать с чувством сплоченности и братства более сильным, чем смогла обеспечить даже социал-демократия.

Проект популярного модернизма никак нельзя назвать завершенным, достигшим абсолютного апогея и не требующим улучшений. Бесспорно, в 1970-х сфера культуры была открыта для изобретательности рабочего класса настолько, что сегодня нам трудно это даже представить; но в тот же самый период расизм, сексизм и гомофобия были неотъемлемой составляющей мейнстрима. Само собой, борьба с расизмом и (гетеро)сексизмом все еще не окончена, но с тех пор она добилась значительных успехов, став мейнстримом, – однако в то же самое время неолиберализм разрушил социал-демократическую инфраструктуру, которая давала рабочему классу больше возможностей участвовать в культурном производстве. Кстати сказать, отделение класса от расы, гендера и сексуальности сыграло ключевую роль в успехе неолиберализма – из-за чего возникло нелепое убеждение, будто неолиберализм был в каком-то смысле предпосылкой к прогрессу в борьбе с расизмом, сексизмом и гетеросексизмом.

Хонтология – это не тоска по какому-то определенному периоду, это желание возобновить *процессы* демократизации и плюрализма, к которым призывает Гилрой. Возможно, здесь будет нелишним вспомнить, что социал-демократия обрела целостность и завершенность только по прошествии времени; для современников левого толка она была компромиссом, вре-

²¹ Beckett A. When the Lights Went Out: Britain in the Seventies. London: Faber & Faber, 2010.

²² Gilbert J. Moving on from the Market Society: Culture (and Cultural Studies) in a Post-Democratic Age. URL: <https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/moving-on-from-market-society-culture-and-cultural-studies-in-post-democra/>.

менным плацдармом, откуда позднее можно было бы продолжать наступление. Преследовать нас должен не призрак *переставшей* существовать социал-демократии, а *так и не начавшие* существовать варианты будущего, которые популярный модернизм заставил нас ожидать, но так и не материализовавшиеся. Эти призраки утраченного будущего осуждают ностальгию по формам, господствующую в капиталистическом реализме.

Музыкальная культура играла важнейшую роль в создании образов будущего, которое было утрачено. Слово «*культура*» здесь ключевое, потому что связанные с музыкой аспекты культуры (мода, дискурс, оформление обложек) были так же значимы в сотворении манящих неизвестных миров, как непосредственно сама музыка. Произошло *разотчуждение* музыкальной культуры в XXI веке: отвратительное возвращение в популярную музыку бизнес-воротил и артистов типажа «парень с нашего двора»; упор на реалити-шоу в индустрии развлечений; повальная мода среди представителей музыкальной культуры одеваться и выглядеть так, будто их отфотошопили или подвергли пластике; акцент на излишнюю, наигранную эмоциональность в пении. Все это немало способствовало дрессировке общества: посредственность культуры потребительского капитализма теперь воспринимается как норма. Майкл Хардт и Антонио Негри правы, говоря, что революционность борьбы за уравнивание всех рас, гендеров и сексуальных ориентаций состоит не только и не столько в требовании признать разного рода идентичности. В перспективе речь идет о ликвидации идентичности. «Нужно помнить, что революционный процесс упразднения идентичности страшен, жесток и травматичен. Не пытайтесь спасти свое „я“ – напротив, оно будет принесено в жертву! Это не значит, что освобождение низвергнет нас в пучину безразличия без каких-либо опознавательных признаков, просто ныне существующий набор идентичностей перестанет служить якорем»²³. Хардт и Негри справедливо предостерегают о травмирующих аспектах такой трансформации, которые они осознают, но в ней также есть и положительные стороны. На протяжении XX века музыкальная культура служила своеобразным зондом, подготовлявшим почву общественных настроений для нового будущего, где больше не царили бы белые гетеросексуальные мужчины, – блаженно свободного будущего, отказавшегося от идентичностей, которые сами по себе есть всего лишь фикции. В XXI же веке, напротив, – и сплав попсы с телевизионными реалити-шоу тому ярчайшее доказательство, – популярная музыкальная культура сводится к тому, чтобы, подобно зеркалу, отражать субъективность позднего капитализма.

Теперь уже должно быть ясно, что в «Призраках моей жизни» слово «хонтология» употребляется в нескольких разных смыслах. В более узком смысле этот термин используется применительно к музыкальной культуре, а в более широком значении он указывает на навязчивость, повторение, воображаемые образы. Существуют также и более-менее безобидные варианты хонтологии. В «Призраках моей жизни» будут попеременно использоваться все эти различные значения термина.

Эта книга о призраках *моей* жизни, поэтому в ней неизбежно будет присутствовать личный мотив. Но моя интерпретация известной фразы «личное – это политическое» связана с поиском (культурных, структурных, политических) предпосылок субъективности. Наиболее продуктивно фразу «личное – это политическое» можно трактовать как «личное – это безличное». Любому из нас тоскливо быть самим собой (тем паче быть вынужденным подавать себя в таком качестве). Культура и анализ культуры ценны лишь постольку, поскольку они позволяют нам сбежать от самих себя.

Эти выводы дались мне нелегко. Депрессия – самый скверный из призраков, что преследуют меня в жизни; слово «депрессия» я использую, чтобы разграничить это состояние беспроектного солипсизма от более лирического (и коллективного) уныния хонтологической меланхолии. Я начал вести блог в 2003-м, когда находился в такой глубокой депрессии, что день за

²³ Hardt M., Negri A. Commonwealth. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009. P. 339.

днем жизнь казалась невыносимой. Часть собранных здесь текстов писались, когда я пытался справиться с этим состоянием, и не случайно мое (пока успешное) избавление от депрессии совпало с экстернализацией негативности: проблема была не (только) во мне, а в культуре вокруг меня. Сейчас мне ясно, что период примерно с 2003 года и по настоящий момент будет считаться – и не в отдаленном будущем, а очень скоро – худшим периодом для (популярной) культуры с 1950-х годов. Скудность культуры, однако, не означает, что в ней не было следов иных, нереализованных возможностей. «Призраки моей жизни» – это попытка установить связь с некоторыми из этих следов.

ПРИЗРАКИ МОЕЙ ЖИЗНИ: ГОЛДИ, JAPAN, ТРИКИ

На дворе был, наверное, 1994-й, когда я впервые увидел пластинку Rufige Kru «Ghosts of My Life» («Призраки моей жизни») на полке музыкального магазина. Этот мини-альбом из четырех треков вышел в 1993-м, но в те годы – еще до хайпа в интернете и онлайн-дискографий – андеграунду требовалось больше времени, чтобы всплыть на поверхность. Эта пластинка была ярким представителем жанра дарксайд-джангл. Джангл был одним из составных отрезков «хардкорного континуума», названного так позднее Саймоном Рейнольдсом: череды мутаций в британском танцевальном андеграунде, вызванной привнесением брейкбита в рейв и далее перетекшей от хардкор-рейва к джанглу, спид-гэриджу, тустепу.

Я всегда буду предпочитать термин «джангл» более блеклому и неточному «драм-н-бэйс», потому что в значительной мере очарование жанра зиждилось как раз на неиспользовании в нем барабанов и бас-гитары. Вместо симуляции реально существовавших звуков «настоящих» инструментов цифровые технологии были призваны создавать звуки, которых до этого не существовало. Функция тайм-стретчинга – позволявшая растянуть продолжительность звука без изменения его тона – преобразовала брейкбит-сэмплы в ритмы, которые живой человек был не в силах воспроизвести. Продюсеры также использовали странный металлический скрежет, которым программа забивала зазоры, появлявшиеся при чрезмерном замедлении и растяжении сэмплов. В результате получался абстрактный коктейль, который давал в голову не хуже любых синтетических препаратов: ускорял метаболизм, повышал ожидания и перестраивал нашу нервную систему.

Термин «джангл» предпочтителен еще и потому, что он вызывает ассоциации с определенным пейзажем: городскими джунглями или, скорее, изнанкой мегаполиса, находящегося в процессе оцифровки. «Urban music»²⁴ иногда понимается как более вежливый синоним «черной» музыки. Но такое название не обязательно связано с отказом от расовых стереотипов – скорее оно взывает к культуре обыденного космополитизма²⁵. Тем не менее джангл никак нельзя назвать однозначным *воспеванием* городской среды. Если джангл что и воспевал, так это притягательность *тьмы*. В антиутопическом импульсе джангл освобождал подавляемое либидо, выпуская наружу и усиливая наслаждение от предвкушения того, что все существующие определенности будут уничтожены. Как утверждал Кодво Эшун, джангл – это либидизация тревожности, трансформация реакции «бей или беги» в удовольствие.

Ситуация была весьма неоднозначной: в каком-то смысле такая музыка являлась художественно усиленной звуковой экстраполяцией неолиберального стремления к разрушению атмосферы солидарности и защищенности. Джангл отвергал ностальгию по привычной жизни в маленьком городе, но и в цифровых мегаполисах среди незнакомцев расслабиться было невозможно: там никому нельзя было доверять. Много мотивов джангл заимствовал из филь-

²⁴ «Urban music» – зонтичный термин, служащий для обозначения «черных» жанров популярной музыки – соула, ар-н-би, хип-хопа, грайма и др. Своим происхождением обязан тому факту, что мигрантские афродиаспоральные сообщества в США и Британии в подавляющем большинстве являются жителями крупных мегаполисов, представителями городской культуры. Обычно противопоставляется термину *country music* – кодифицированному определенным образом компендиуму музыкальных практик, основанных на фольклорных традициях районов Аппалачей, Техаса и штата Миссисипи, вокруг которого утвердилась репутация музыки для белого населения юга страны. В понимании последнего определения видится горькая ирония, поскольку огромная часть системообразующих традиций кантри представляет собой наследие музыки вывезенных из Африки рабов и переосмысления фольклорной песни нищими чернокожими странствующими певцами начала XX века. – *Примеч. ред.*

²⁵ В оригинале Фишер использует термин «conviviality» британского постколониального исследователя Пола Гилроя. Под ним Гилрой подразумевает горизонтальную и низовую культуру сожительства различных наций и рас. С одной стороны, Гилрой противопоставляет подобный феномен терпимости к многообразию на повседневном уровне имперской меланхолии, а с другой – привилегированному космополитизму «сверху». Подробнее см.: *Gilroy P. After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* London: Routledge, 2004. – *Примеч. ред.*

мов 1980-х годов, затрагивавших «Гоббсову проблему» – таких, как «Бегущий по лезвию», «Терминатор» и «Хищник-2». Не случайно все три этих фильма – про охоту. В мире джангла существа – человеческие и нечеловеческие – преследовали друг друга как ради забавы, так и для пропитания. Но дарксайд-джангл в равной степени отражал и радость несхваченной жертвы, эйфорический ужас побега от безжалостного хищника, как в видеоигре, и восторг охотника, загнавшего добычу.

С другой стороны, дарксайд-джангл рисовал образ будущего, которое капитализм может только отвергнуть. Капитализм никогда открыто не признает, что является системой, основанной на бесчеловечной жадности; Терминатор не может отбросить личину человека. Джангл не только срывал эту маску, он активно ассоциировал себя с неорганической начинкой под ней: отсюда и голова андроида / череп на логотипе Rufige Kru. Такая парадоксальная самоидентификация со смертью и уравнивание смерти с нечеловеческим будущим были больше, чем дешевой нигилистической позой. В какой-то момент скопившийся и не нашедший выхода негативный антиутопический посыл достигает предела и начинает преобразовываться в извращенное подобие утопии, где уничтожение становится необходимой предпосылкой для радикального обновления.

В 1994 году я учился в магистратуре, и у меня не было ни наглости, ни денег, чтобы слоняться по музыкальным магазинам, скупая все новинки. Поэтому я слушал джангл так же хаотично, как в свое время в 70-х читал американские комиксы. Я доставал треки когда и где придется, обычно в виде сборников на CD, выходявших уже после того, как премьерные даб-плейт-тиражи альбомов теряли свою свежесть. По большей части неумолимый поток джангл-музыки невозможно было вписать в какой-либо нарратив. В соответствии с безличным и бесчеловечным звучанием этого жанра, названия исполнителей тяготели к загадочным киберпанк-референсам без привязки к каким-либо реальным событиям или местам. Джангл лучше всего воспринимался как анонимный поток электронного либидо, будто *проходивший через* продюсеров, или как нагромождение искажений и спецэффектов без конкретного авторства. Он звучал как нечто живое, но неодушевленное – словно жестокий и беспощадный искусственный интеллект, грешным делом призванный в студию звукозаписи; брейкбит вызывал ассоциации с гигантскими псами-мутантами, рвущимися с поводка.

Rufige Kru был в числе немногих джангл-проектов, о которых я что-то знал. Благодаря прозелитическим статьям Саймона Рейнольдса в ныне давно не издающемся еженедельнике Melody Maker, мне было известно, что Rufige Kru – один из псевдонимов Голди, который уже тогда становился узнаваем, чего практически не случалось на традиционно анонимной джангл-сцене. Если кто и мог стать лицом этого безликого жанра, то Голди – золотозубый бывший граффитист смешанного расового происхождения, – несомненно, годился на эту роль. Голди вырос на хип-хопе, но коллективное рейв-помешательство необратимо на него повлияло. Его карьера стала притчей во языцех из-за нескольких, казалось безнадежных, затыков. Любого продюсера, вышедшего из культурных недр хардкорного континуума, всегда прельщала перспектива отрицать непременно коллективный характер производства в этом жанре. Голди перед этим искушением не устоял, но, что показательно, качество его записей ухудшилось сразу же, как только он перестал использовать безличные, общие названия для своих проектов и начал издаваться под (пусть и вымышленным) именем Голди. Его первый альбом «Timeless» сгладил неорганическое звучание джангла с помощью аналоговых инструментов и настораживающе-изящного джаз-фанка. Голди стал звездой локальных масштабов, снялся в бибисишном сериале «EastEnders» и только в 2008-м выпустил альбом, который можно было ожидать от Rufige Kru еще 15 лет назад. Урок очевиден: в Британии те, кто играет urban music, могут добиться успеха, только обособившись, покинув общий культурный котел жанра.

Первые релизы под псевдонимами Rufige Kru и Metalheads, которые Голди делал в коллаборации, все еще были наполнены вибрирующей, тусовочной атмосферой. «Terminator»

1992 года был самым эпохальным: будоражащие пульсации электронных ритмов и обработанные фэйзером, растянутые биты вызвали ассоциации с искаженными, нереальными геометрическими формами, а в вокальных сэмплах Линда Хэмилтон из «Терминатора» говорила о временных парадоксах и фатальных стратегиях. Трек будто комментировал сам себя: словно временные аномалии, описанные Линдой Хэмилтон («Ты говоришь в прошедшем времени о вещах, которые я еще не сделала»), воплотились в головокружительно сконцентрированном саунде.

Со временем звучание Rufige Kru становилось изящнее. Если ранние записи навевали ассоциации с небрежно и наспех сшитыми вместе разрозненными частями тела, то более поздние релизы напоминали скорее генно-модифицированных монстров. На смену хаотичным и нестабильным рейв-элементам постепенно пришли структуры более четкие и мрачные. Названия композиций говорили сами за себя: «Dark Rider», «Fury», «Manslaughter» («Темный всадник», «Ярость», «Резня»). У слушателя возникало ощущение, что он, спасаясь от преследования, бежит под футуристичными сводами бруталистской аркады. Вокальных сэмплов стало меньше, они стали звучать глуше и более зловеще. На треке «Manslaughter» мы слышим одну из самых потрясающих реплик из «Бегущего по лезвию»; репликант Рой Батти говорит: «Если бы ты только видел то, что я видел твоими глазами» – идеальный девиз для новых мутантов, которых уличная наука джангла при создании наделила обостренным чувственным восприятием, но укороченным сроком жизни.

Я скупал все релизы Rufige Kru, какие мог найти, но название «Ghosts of My Life» выглядело особенно интригующе из-за отсылки к арт-поп-шедевру группы Japan 1981 года, «Ghosts» («Призраки»). Включив «Ghosts of My Life» на виниле, я сразу с восторгом узнал в вокальном сэмпле измененный голос Дэвида Сильвиана из Japan, повторявший название трека. Но это была не единственная отсылка к «Ghosts». После атонального фрагмента и дерганного брейкбита трек внезапно замирал, и – при прослушивании у меня до сих пор от этого дыхание перехватывает – в образовавшуюся брешь на краткий миг выплескивалась с ходу узнаваемая абстрактная электронщина Japan, которую тут же поглощала густая топь басов и синтетический скрежет, характерные для звучания дарксайд-джангла.

Время схлопнулось. Одни из первейших моих поп-идолов вернулись, получив новую жизнь и признание в неожиданном контексте. Синти-поп новой романтики начала 80-х, презираемый и осмеянный в Британии, но почитаемый в клубах Детройта, Нью-Йорка и Чикаго, наконец-то возвращался в родные пенаты британского андеграунда. Кодво Эшун, который в то время работал над книгой «Ослепительней солнца: приключения в соник-фикшене»²⁶, сказал бы, что синти-поп был предтечей техно, хип-хопа и джангла так же, как дельта-блюз лежал в основе рока; я тогда чувствовал, будто утраченная часть меня – призрак из моего прошлого – была обретена вновь, пусть она и изменилась навсегда.

«Когда я уже было выиграл»²⁷

В 1982-м я записал песню «Ghosts» с радио и слушал ее по кругу: нажимал «play», перематывал кассету – и опять с начала. «Ghosts» – запись, которую даже сейчас хочется слушать снова и снова. Отчасти причина кроется в обилии там мелких деталей – ты никогда не чувствуешь, что объедаешь песню целиком.

Japan больше не записали ничего уровня «Ghosts». Эта вещь – аномалия, не только из-за явно исповедального тона, обычно не свойственного группе, ценившей эстетическое выше эмоционального, но также из-за аранжировки песни, самой ее структуры. Остальные треки с «Tin

²⁶ Eshun K. More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction. Northampton: Interlink Pub Group Inc., 1999.

²⁷ «Just when I think I'm winning» – строка из песни Japan «Ghosts». – *Примеч. пер.*

Drum» – альбома 1981 года, где вышла «Ghosts», – имели пластиковое этно-фанк-звучание, где электронные потоки проносились через эластичную ритмическую архитектуру, созданную басом и ударными. На «Ghosts», однако же, нет ни барабанов, ни баса. Единственная перкуссия там звучит так, будто кто-то постукивает по металлическим позвонкам, остальное же пространство занимают звуки настолько неестественные, что их мог бы записать Штокхаузен.

От перезвона в начале «Ghosts» создается впечатление, что ты заперт внутри часового механизма. Воздух заряжен, и сквозь электрическое поле вокруг пролетают нечленораздельно щебечущие радиоволны. В то же время трек до краев заполняет спокойствие, он словно замер в равновесии. Посмотрите прекрасное живое выступление группы на передаче «The Old Grey Whistle Test», где они исполняют «Ghosts». Они там будто настраивают свои инструменты, а не играют на них.

Только Сильвиан выглядит оживленным, и то подвижно одно его лицо, наполовину скрытое густой челкой. Его вычурно тоскливый вокал идет вразрез с аскетичным электронным звучанием. Вялая тревожность музыкального ряда прерывается единственным драматическим всплеском: перед самым припевом вступает синтезатор с партией струнных, которая вписалась бы в саундтрек к какому-нибудь триллеру. «Когда я уже было выиграл / Когда я взломал все замки / Призраки моей жизни / Лютуют сильнее ветра...»²⁸

Что за призраки преследуют Сильвиана? Песня не дает четкого ответа, и это лишь усиливает производимый на слушателя эффект: мы вольны заполнить пробелы своими собственными фантомами. Ясно одно: Сильвиану портят жизнь не внешние факторы. Его преследует нечто из прошлого – нечто такое, что он хотел бы оставить позади. У него не выходит, потому что это нечто он носит в себе. Ожидает ли он разрушения своего счастья, или, может, оно уже разрушено? Настоящее время в тексте – а точнее, колебание между настоящим и прошедшим – вносит неопределенность, намекает на неизбежную цикличность, на необъяснимую тягу к повторению, которая может накликать беду на самоё себя. Призраки возвращаются, потому что он боится их возвращения...

Трудно не рассматривать «Ghosts» как своего рода рефлексии о том, как Япония видели себя на тот момент. Группа была кульминацией определенного английского представления об арт-попе, которое брало начало от Боуи и Roxy Music в начале 70-х. Члены группы были родом из Бекенхема, Кэтфорда, Луишема – неприглядных районов на границе Южного Лондона и Кента; в таких же захолустных пригородах родились Дэвид Боуи, Билли Айдол и Сьюзи Сью. Как и большинство английского арт-попа, Япония находили в окружающей жизни источник лишь негативного вдохновения, им просто хотелось сбежать. «Все, связанное с детством, вызывало сознательное отторжение», – говорил Сильвиан. Поп-культура была спасением от прозы жизни. Музыка составляла лишь одну ее часть. Арт-поп был культурной школой для самоучек из рабочего класса; собирая намеки, оставленные тут и там первопроходцами (аллюзии в текстах и названиях песен или отсылки из интервью), можно было получить знания об областях, не входивших в обычную школьную программу: искусстве, европейском кинематографе, авангардной литературе... Первым делом нужно было сменить имя, и Сильвиан (урожденный Бэтт) выбрал свое в честь Сильвена Сильвена из The New York Dolls – группы, которой Япония подражали в начале своего пути.

К моменту выхода «Ghosts» от поддельной американщины в духе Dolls не осталось и следа, а Сильвиан уже отточил свой образ растиражированной пластмассовой копии Брайана Ферри. Анализируя вокал Брайана Ферри, Иэн Пенман утверждает, что его особенное звучание родилось из не вполне удачной попытки замаскировать родной северо-восточный акцент под классический, эталонный английский выговор. Вокал Сильвиана – это копия подделки. В нем сохранилась дребезжащая тоска, присущая Ферри, но она стала чистой стилизацией без

²⁸ «Just when I think I'm winning / when I've broken every door / the ghosts of my life / blow wilder / than the wind».

какой-либо эмоциональной глубины. Это деланный вокал, совершенно неестественный; вычурный, сверхстарательно вылепленный и потому не несущий в себе эмоционального заряда. Он максимально далек от разговорного голоса Сильвиана в те годы, неловкого и робкого, с заметной печатью классовой принадлежности и южным лондонским акцентом, которые вокал старелся стереть. «Сыны первопроходцев —/ алчущие люди»²⁹.

Песня «Ghosts» исполнена чисто английских тревог — ее мог бы петь Пип из диккенсовских «Больших надежд». Выход за пределы рабочего класса в Англии всегда сопровождается страхом, что тебя разоблачат, что твои истинные корни вылезут на поверхность. Ты проколешься на незнании какого-то общепринятого правила этикета. Ты сделаешь ошибку в произношении; произношение для самоучки — постоянный источник стресса, потому что из книг не всегда понятно, как *звучат* слова. Быть может, «Ghosts» — пространство, где арт-поп смотрит в лицо этому страху? Страху, что твою классовую принадлежность раскроют, что происхождение невозможно спрятать, что призраки провинциального Луишема настигнут тебя, как бы далеко на восток ты ни забрался?

Япан возвели арт-поп в столь абсолютную степень поверхностности, что в пустом эстетстве они даже превосшли источники собственного вдохновения. «Tin Drum» — это даже не арт-поп, а роланбарт-поп: очевидная игра со знаками, устроенная ради их очарования. Обложка альбома сразу же вводит в этот искусственный мир: залаченная, пергидрольная челка Сильвиана красиво падает на очки в оправе как у Тренора Хорна, сам он сидит в комнате, изображающей жилище простого китайца, ест что-то палочками, сзади него от стены отклеивается плакат с Мао. Все это постановка, каждый Знак был подобран с тщанием сродни фетишизму. Тени на веках придают его взгляду почти опиумную тяжесть — и в то же время он весь неимоверно хрупкий; его лицо словно маска номэн, анемично бледное; тело безвольное, как у тряпичной куклы. Вот он один из последних глэм-принцев и, возможно, самый восхитительный из них. Его лицо и тело — изысканные, редкие произведения искусства; не внешние дополнения к музыке, а равнозначные, неотъемлемые компоненты, формирующие общую концепцию. Любой смысл — социальный, политический, культурный — из всех отсылок будто бы выкачали. Даже когда на заключительном треке «Cantonese Boy» Сильвиан поет: «Ты нужен Красной армии»³⁰, это всего лишь дань семиотике Востока: китайские и японские империи знаков низведены до образов, используемых и вождельных лишь для того, чтобы вызывать нервную дрожь.

К выходу «Tin Drum» Япан уже превратились из неотесанных подражателей New York Dolls в джентльменов-знатоков, из бекенхемских паренчиков — в жуиров-космополитов. (Во всяком случае, они сделали все, что могли. Текст песни «Ghosts» напоминает, что трансформация не может быть абсолютной и чувство тревоги неистребимо: чем тщательнее скрываешь свое происхождение, тем больше будет разоблачение.) «Tin Drum» поверхностен поверхностностью глянцевого снимка, отстраненность самих музыкантов сродни отстраненности профессионального фотографа. Деконтекстуализированные образы составлены в клишированно, странно абстрактную «ориентальную» панораму: Дальний Восток, каким мог бы его описать сюрреалист Реймон Руссель. Подобно Ферри, Сильвиан является и Субъектом, и Объектом: он не только застывший Образ, но и тот, кто сам собирает и комбинирует образы — не как вуайерист, а как бесстрастный художник. Бесстрастность эта, разумеется, напускная — она маскирует волнение, которое сама же и сублимирует. Слова — как маленькие лабиринты, как загадки без правильных ответов (или, может, только видимость загадок); бессмыслица за лжефасадом, украшенным китайскими и японскими мотивами.

²⁹ «Sons of pioneers / are hungry men».

³⁰ «Red Army needs you».

Вокал Сильвиана – часть этого маскарада. Даже на «Ghosts» его голос нельзя принимать за чистую монету. Этот голос ничего не раскрывает (и на это не претендует) – это голос, за которым можно спрятаться, как за гримом, как за броскими ориентальными мотивами. Сильвиан кажется туристом не только в географическом смысле – он сторонний наблюдатель даже своего внутреннего мира. Его голос будто бы не исходит из тела, а льется напрямую из разума.

А что же дальше? Japan распадается, когда Duran Duran уже почти стали суперзвездами, состряпав свою версию Japan «для бедных». Сильвиан же устремился на поиски «подлинности», которые ознаменовались двумя вещами: отказом от ритма и увлечением «настоящими» инструментами. Он смыл косметику и отправился на поиски Смысла, устремился к познанию Подлинного Себя. Но до альбома «Blemish» в 2003-м все сольные релизы Сильвиана звучали так, будто он тщился достичь эмоциональной искренности, на которую его вокал был просто не способен, только теперь он уже не мог оправдать это эстетством.

«Tin Drum» был финальным студийным альбомом Japan, и вместе с тем он был одним из последних достижений английского арт-попа. Одно будущее тихо почило, но другим было суждено появиться.

«У тебя мои глаза...»

Четырнадцать лет спустя фрагмент песни «Ghosts» группы Japan появился на первом сингле Трики «Aftermath», но не в виде сэмпла, а как цитата в исполнении наставника Трики и его земляка из Бристоля, Марка Стюарта. На фоне пульсирующего напевного ритма Стюарт то ли поет, то ли говорит: «Когда я уже было выиграл, когда я думал, что непобедим...» Отсылка к Japan и присутствие на треке Стюарта, который еще со времен The Pop Group конца 1970-х был влиятельной фигурой на бристольской постпанк-сцене, – все это недвусмысленно намекало, что считать Трики просто трип-хоп-музыкантом было упрощением и заблуждением. Слишком часто трип-хопом называли просто музыку черных, в которой «чернота» приглушалась или изымалась совсем (хип-хоп без рэпа). В музыке Трики корень «трип» относился не столько к галлюциногенам, сколько к тягучему дурману марихуаны. Но Трики вывел вялость от травы за пределы накуренной истомы, на уровень провидения, где характерные для рэпа агрессия и позерство не то чтобы исчезали, но преломлялись в сонном мареве влажного гидропонного пара.

Чисто формально рэп (или, скорее, *скаунт*) Трики можно было назвать британским ответом хип-хопу, но, если копнуть глубже, он также обращался к мотивам постпанка и арт-попа, давая им новую жизнь. Своими предшественниками Трики называет такие постпанк-группы, как Blondie, The Banshees, The Cure («На мой взгляд, последняя великая поп-группа», – сказал он). Нельзя просто взять и противопоставить это наследие отсылкам к соулу, фанку и дабу, которыми изобиловала ранняя музыка Трики. Постпанк и арт-поп и сами много почерпнули из фанка и даба. «Я вырос в белом гетто, – сказал мне Трики в интервью в 2008 году. – Мой отец – ямаец, а бабушка – белая. В детстве, лет до шестнадцати, все было нормально. Когда я переехал в другое этническое гетто и завел там друзей, они спрашивали: „Почему ты тусуешься с белыми парнями, скинхедами?“ А мои друзья-скинхеды типа: „А чё ты тусуешься с черными?“ А я не врубался, мне это было непонятно. Мне всегда были открыты оба мира, я мог пойти в регги-клуб, а потом в клуб белых и даже не заметить разницы, потому что моя семья очень пестрая, у всех разный оттенок кожи. На Рождество в доме собирались белые, черные, эти похожи на африканцев, те – на азиатов... Мы не видели разницы, у нас семья без предрассудков. Но вдруг все стало меняться, возникли дурные привычки, типа шептать: „Зачем шляешься с белыми пацанами?“ Мои друзья с пятилетнего возраста, те, с кем я вырос, говорили: „Зачем ты дружишь с черными пацанами?“ А потом я смотрел клипы The Specials по телевизору – там белые и черные тусовались вместе».

Трики появился как раз в тот момент, когда реакционная клоунада брит-попа – направления в роке, которое «выбелило» из жанра все современные черные влияния, – начала занимать лидирующие позиции. Дутая схватка Blur и Oasis, приковавшая к себе прессу, отвлекала внимание от настоящего раскола в британской музыкальной культуре того времени. Действительно важный конфликт назрел между музыкой, которая признавала и продвигала новые ценности 90-х (технологии, культурный плюрализм, жанровые инновации), и музыкой, которая нашла убежище в монокультурной версии британскости: рок-музыкой самодовольных белых мальчиков, состоящей почти целиком из форм, сложившихся в 60-х и 70-х. Эта музыка была призвана успокоить белых мужчин в тот самый момент, когда привычный для них порядок вещей – во всем том, что касается работы, секса, этнической идентичности, – все больше оказывался под давлением. Как мы теперь знаем, брит-поп выиграет эту битву. Трики уйдет в тень, чтобы стать глашатаем будущего, которое для британской музыки так и не наступило. (Какого-либо сближения Трики с брит-попом, к счастью, так и не состоялось. Вокалист Blur Деймон Албарн был – наряду с Терри Холлом из The Specials и другими – приглашен на альбом Трики, который тот записывал под псевдонимом Nearly God, но их совместный трек был удален с альбома еще до его релиза.)

После выхода «Maxinquaye» в 1995 году Трики немедленно провозгласили рупором немого аполитичного поколения, израненным пророком, который впитал и транслировал душевную скверну десятилетия. О степени общественного преклонения можно судить по возникновению псевдонима Nearly God (Почти Бог): немецкий журналист спросил: «Каково это – быть Богом? Ну хорошо, почти Богом?» Однако вместо того, чтобы послушно играть отведенную ему роль беса противоречий мейнстримному попу 1990-х, Трики отошел на второй план, став полузабытым персонажем. Настолько, что, когда в 2011-м в Гластонбери он вышел на сцену вместе с Бейонсе, толпа дружно ахнула – будто мы на секунду перенеслись в параллельную реальность, где Трики на своем заслуженном месте: пленительной горгульей восседает на крыше поп-музыки XXI века. Что весьма символично, микрофон Трики тогда, кажется, не включился, и его было едва слышно.

«На „Maxinquaye“, – писал Иэн Пенман в своем знаменитом эссе 1995 года для журнала The Wire, – Трики звучит будто призраки из другой солнечной системы»³¹. Призрачная музыка Трики, которая отказывалась *проступать четче* или что-то *олицетворять*, которая дрейфовала между ясностью и туманностью, резко контрастировала с тем дерзким многоцветием, что Пенман окрестил «троицей на балдежном вайбе из передачи „One World“: Facelover/Talkin’ Loud/Jazzie B»³². Что примечательно в разновидности мультикультурализма, продвигаемой Трики и Голди, так это их отказ подходить к нему серьезно и высоко оценивать. Их музыка не призывала приобщаться ни к какому усредненному стандарту. Напротив, их музыка упивалась собственной загадочностью, *потусторонностью*, научно-фантастическим флером. Подобно творчеству родоначальника арт-попа Боуи, эта музыка ассоциировалась с чем-то чуждым, например с новыми технологиями, непостижимыми идеями – и прежде всего, с моделями общественных отношений, которые в то время трудно было даже представить. Боуи, конечно, не первый провел эту параллель: возлюбить чужого – этот прием задолго до Боуи практиковали самопровозглашенные темные маги («жрецы соник-фикшна»³³ Кодво Эшуна: Ли Перри,

³¹ Penman I. Black Secret Trickology // The Wire. 1995. № 133. URL: <http://www.moon-palace.de/tricky/wire95.html>.

³² Музыкальная радиопередача на BBC, в которой звучала продвинутая поп-музыка. Сейчас прекратила свое существование. – Примеч. ред.

³³ Sonic fiction – термин британского теоретика ганского происхождения Кодво Эшуна. Рассматривая тесную связь «черной музыки» и научно-фантастических нарративов, которые оформлялись вокруг нее («афрофутуризм»), Эшун настаивает на том, что sonic fiction (по аналогии с science fiction) – это особая форма повествования и организации отношений между звуковым материалом и его визуальным, текстовальным и иным оформлением (обложки альбомов, названия треков, буклеты и т. д.). Подобные «звуковые вымыслы», по мнению Эшуна, обладают перформативным измерением и влияют на восприятие прошлого, настоящего и будущего. См.: Eshun K. More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction. – Примеч. ред.

Джордж Клинтон, Sun Ra). Отождествлять себя с чужим – не столько говорить за чужого, сколько позволять чужому говорить посредством тебя, – вот что во многом политически заряжало поп-музыку XX века. Отождествление с чужим давало шанс вырваться из оков собственной идентичности в другие субъективности, другие миры.

Еще одним вариантом было отождествление себя с андроидом. На треке «Aftermath» есть сэмпл реплики из «Бегущего по лезвию»: «Я расскажу тебе о моей матери» – такую антиэдипову подначку бросает репликант Леон своему допросчику и мучителю, прежде чем убить. «Чистое ли это совпадение, что строка из песни Сильвиана и реплика из „Бегущего по лезвию“ сошлись на одном треке?» – спрашивает Пенман. —

«Призраки»... Репликанты? Электричество всех нас сделало ангелами. Технологии (от психоанализа до видеонаблюдения) сделали всех нас призраками. Репликант («У ТЕБЯ МОИ ГЛАЗА...») – это говорящая пустота. «Aftermath» пугает именно намеком на то, что теперь МЫ ВСЕ ТАКИЕ. Говорящие пустоты, состоящие из обрывков и цитат... зараженные воспоминаниями других людей... неприкаянные...

Когда я встретился с Трики в 2008-м, он вдруг сам упомянул строку из «Aftermath», о которой говорит Пенман. «Первые слова для песни, которые я написал в жизни, были: „У тебя мои глаза, ты сможешь видеть, как никто другой“³⁴. У меня тогда не было детей, так о чем же я писал? О ком я писал? [Моя дочь] Мэйси еще не родилась. Моя мать писала стихи, но в те годы она никак не смогла бы сделать себе имя, не было таких возможностей. Она словно бы убила себя, чтобы дать мне шанс, дать мне мои тексты. Сам не знаю, почему пишу их от лица женщины; мне кажется, у меня мамин талант, я ее воплощение. Поэтому мне нужен женский вокал».

Такая вот хонтология, телепатия, остаточное влияние того, чего *больше нет*... Не обязательно верить в сверхъестественное, чтобы понимать, что семья – это структура, булвевская призраками; отель «Оверлук», полный дурных предчувствий и невероятных совпадений; нечто, говорящее до нас, вместо нас... Как и всех нас, Трики с самого начала одолевали призраки, и потрескивание, характерное для хонтологии XXI века, у Трики присутствует уже на самых ранних релизах. Через 10 лет я услышал «Burial» и сразу же захотел переслушать первый альбом Трики «Maxinquaye», чтобы их сравнить. Их роднил не только эффект потрескивания винила, столь явный и на «Maxinquaye», и на «Burial». Схожим было также общее настроение: удушающая грусть и невнятная меланхолия вкупе с эротизмом безответной любви и разговорами во сне. Эмоциональный фон обоих альбомов выстраивается в пейзаж, но для «Burial» это вечно дождливый мегаполис из «Бегущего по лезвию», а «Maxinquaye» окружен психоделичной пустыней в духе Дали – вроде той, что пересекают герои в начале фильма «Обход» Николаса Роуга: выжженная, голая, иссушенная земля изредка перемежается островками пышной зелени (так, например, до тошноты эротичная «Abbaon Fat Tracks» увлекает нас в искаженную пастораль сродни «Spirit of Eden» («Духу Эдема») группы Talk Talk).

«У тебя мои глаза...» Трики говорит голосом своей умершей матери, этакий безобидный Норман Бейтс – он с самого начала осознавал, что в него вселился женский дух. Его любовь к макияжу и женской одежде делала его одним из последних отголосков глэма в британской популярной музыке, а его расплывчатая гендерная идентичность составляла приятный контраст пацанскому имиджу брит-попа. Очевидно, что для Трики гендерная неопределенность – не игра и не шутка, она проникает в самое сердце его музыки. Нельзя просто сказать, что Трики «пишет от лица женщины», и игнорировать всю полноту уникальности его творчества; женские голоса у Трики также поют от лица мужчины. «Мне нравится давать женщине

³⁴ «Your eyes resemble mine, you'll see as no others can».

мужскую роль, чтобы она играла сильную сторону, а мужчина – слабую. Когда я был маленьким, одного моего дядю посадили на 30 лет, а другого на 15. Отца я не видел, меня растили бабушка и тетя, так что я видел свою бабушку в уличных потасовках. Я помню, как бабушка и тетя мочили друг друга кулаками; а однажды они повздорили из-за мяса, и бабушка сломала тете руку, защебив дверью. Так что, в моем представлении, женщины суровые. Они меня кормили и одевали, бабушка научила меня воровать, тетя научила драться, отдала меня на бокс, когда мне было 15. Мужики идут на войну, стоят там по разные стороны линии фронта, стреляют друг в друга, но труднее всего – это остаться дома и слушать, как плачут дети, которых ты должна кормить. Это тяжело. В моем детстве не было мужиков: я видел, как дядю посадили на 7 лет, а потом и другого – на 10; отец никогда не звонил. Женщины за всем следят, отвечают за прокорм, защищают нас, детей, – например, если кто-то в школе достает нас, идут разбираться. Мужики никогда за меня не вступались, их вообще не было рядом. Я знаю только женщин».

В его музыке гендер не расплывается в безвкусную бесполоую кашу, вместо этого он оказывается в неустойчивом пространстве, где субъективность постоянно перетекает от мужского голоса к женскому и обратно. Это искусство расщепления и одновременно искусство удваивания. Через женщин, поющих за/вместо него, Трики становится меньше чем цельной личностью – расщепленным субъектом, которому уже не достичь полноты. Но, озвучивая несовершенство Трики, они вместе с тем делают его больше чем личностью – двойником в поисках недостающей второй половинки, которую уже не обрести. Как бы то ни было, Трики рушит – и как вокалист, и как автор песен/продюсер, управляющий голосом Другого, – представление о голосе как о гарантии присутствия и четкой идентичности. Его собственный слабый, приглушенный вокал с хрипением, бормотанием и бубнежом всегда указывал на едва заметное присутствие личности, которая была скорее побочной, нежели центральной. Но основной (как правило, женский) вокал на его песнях тоже звучит отстраненно и абстрактно. Эти женские голоса – плоские, пустые, лишённые привычных эмоциональных модуляций – больше всего напоминают голос медиума, голос, которым говорит кто-то посторонний.

«Вот и последствия...»³⁵ Трики не вселяется в вокалисток, он скорее вовлекает их в общее с ним состояние транса. Строки, которые приходят к нему из утраченного женского источника, снова вкладываются в уста женщин. «Я уже по ту сторону» – так пела Мартина Топли-Бёрд на треке «I Be the Prophet» («Я есть пророк») с альбома «Nearly God». Трики рос в достаточно готической атмосфере. «Бабушка держала меня дома, потому что ее муж пропал на работе, и мы часто смотрели черно-белые фильмы ужасов, фильмы про вампиров – в детстве я будто бы жил в кино. Она сажала меня на пол посреди комнаты, меня, а не свою умершую дочь, мою маму. Чтобы слушать Билли Холидей, курить и, глядя на меня, говорить типа: „Ты так похож на свою маму“. Я всегда был призраком своей мамы. Я рос будто бы во сне. Однажды я видел, как кто-то покончил с собой, спрыгнув с крыши многоэтажной парковки, полицейские взяли у меня показания, а на следующий день мое имя напечатали в газете. Наутро просыпаюсь – а на холодильнике висит газетная вырезка; бабушка прицепила к дверце, как будто я знаменитость».

Тот, кто одержим призраком, также оказывается изгнан из собственного тела – теряет свою идентичность и голос. Но подобное изгнание является необходимым условием для подлинной убедительности как сочинения, так и исполнения. Писатели должны передавать другие голоса, артисты должны уметь поддаваться внешним силам – и Трики замечательно выступает вживую как раз благодаря своему умению войти в состояние шаманского транса, раскачиваясь до самозабвения. Подобно оккультизму, религия имеет свой символический инструментарий, связанный с идеей потусторонней силы, говорящей с нами и влияющей на мир

³⁵ «So this is the aftermath» – строка из песни Tricky «Aftermath». – *Примеч. пер.*

живых – в текстах Трики всегда присутствовали библейские образы. Чистилищный ландшафт альбома «Maxinquaye» усыпан религиозными отсылками, а «Pre-Millennium Tension» местами религиозно маниакален: «Я видел христианина в Кристиансанне / и дьявола в Хельсинки»³⁶; «Вот идет назарянин, / красиво выглядит в журнале... Мария Магдалена, / скоро я буду грешен»³⁷.

Я брал у Трики интервью как раз после выхода его сингла «Council Estate» («Муниципальное жилье»). Там обрели голос призраки классовой принадлежности – но в творчестве Трики это было не впервые. Огонек классовой ярости тлеет во многих его вещах, начиная с ранних. «Я освою ваш язык, / а тем временем свой собственный создам»³⁸, – предупреждал он в 1996-м на треке «Christiansands», пробуя себя в роли пролетарского Калибана, который замышляет мщение тем, кто считает себя выше его. Он прекрасно понимает, насколько классовая принадлежность определяет судьбу. «Если я обнес ваш дом или залез в машину, вы будете менять замки, получать страховку – это все приносит кому-то деньги. Чем больше я в тюрьме, тем больше у вас денег. Современное рабство: теперь вместо рабов вы плодите преступников».

Альбом, на котором вышла песня «Council Estate», Трики назвал «Knowle West» – по имени района Бристоля, в котором он вырос. «В школе один учитель сказал мне, что, когда ты подашь на работу и они увидят почтовый индекс и поймут, что ты из Ноул-Вест, тебя не возьмут. Так что соври в анкете, соври».

В песне «Council Estate» негодование – главная мотивация, а успех понимается как отмщение. Тут мы видим не желание распрощаться с прошлым, которое было у Сильвиана, а стремление добиться своего, чтобы все, кто не верил в тебя из-за происхождения, подавились собственными предубеждениями. Как и многим популярным артистам из рабочего класса, включая Сильвиана, успех помог Трики заткнуть всех за пояс и дал билет в тот мир, что одновременно отвращал и манил его. В песне 1996 года «Tricky Kid» Трики отразил свое видение классовых перемещений – темы, озаботившей британскую поп-музыку еще со времен The Kinks. Это была лучшая песня о парне из рабочей семьи, который из привычной ему среды попал в сад наслаждений для сверхуспешных, известный по вещи «Club Country» группы The Associates («По дороге из ниоткуда холодно идти... Каждый твой вздох там принадлежит кому-то»³⁹). «Tricky Kid» с ее лихорадочным гедонизмом в духе «Лестницы Иакова» («Кокс по ноздре... Все хотят быть раздетыми и знаменитыми»⁴⁰) стала предвестником того, как в XXI веке рабочий класс будет покупать на сказки, которыми его кормят реалити-шоу и культ знаменитостей. «Теперь они зовут меня суперзвездой», – злорадствует Трики, вторя строкам из припева «Council Estate». Почему слово «суперзвезда» так важно для Трики? «Потому что это в общем-то дурацкое слово. Раньше ты просто писал альбом, и если он выстреливал, то слава, считай, была у тебя в кармане. Во времена, когда только начинал, я просто хотел выдать хороший альбом, сделать что-то такое, чего раньше никто не слышал, – больше ни о чем я не помышлял».

³⁶ «I saw a Christian in Christiansands, / And a devil in Helsinki».

³⁷ «Here comes a Nazarene / look good in that magazine / ... / Mary Magdalene / that'll be my first sin».

³⁸ «I'll master your language / and until then, I'll create my own».

³⁹ «A drive from nowhere leaves you in the cold / ... / Every breath you breathe belongs to someone there».

⁴⁰ «Coke in your nose / ... / Everybody wants to be naked and famous».

01. Возвращение 70-х

БОЛЬШЕ НЕ УДОВОЛЬСТВИЕ: JOY DIVISION

Переработанный текст из блога K-punk от 9 января 2005

Если сегодня Joy Division звучат актуальнее, чем когда-либо, то это потому, что они отражают депрессивный дух *нашего* времени. Послушайте эту группу сейчас, и у вас сложится навязчивое впечатление, что у них была ментальная связь с будущим – то есть с нашим настоящим. Над их творчеством с самого начала густой тенью нависало дурное предчувствие – что будущее предрешиено, всякая стабильность разрушена, а впереди сплошной беспросветный мрак. Сейчас уже ясно, что 1979–1980-е годы, с которыми крепко ассоциируется группа, были переходным периодом – тем самым рубежом, где устаревал один мир (социал-демократический, фордистский, индустриальный) и начинали проступать контуры нового (мира информации, неолиберализма и потребления). Конечно, это стало понятно только со временем – переломные периоды редко ощущаются таковыми непосредственно в момент совершения. Но 70-е источают особое очарование сейчас, когда мы уже заперты в новом мире, который Делёз назвал «обществом контроля» – термином, позднее ставшим ассоциироваться с Joy Division. 70-е – это эпоха до перемен, она была одновременно и добрее, и жестче нынешней. Общеизвестные тогда формы социального обеспечения давно уже не существуют, но в то же время губительные предрассудки, раньше свободно транслировавшиеся, теперь стали недопустимы. Исчезли условия, в которых могла бы существовать группа вроде Joy Division, но вместе с тем ушли в прошлое серость и тоска повседневной жизни в Британии – стране, которая и от питания по карточкам отказалась словно бы с неохотой.

К началу XXI века от 70-х прошло уже достаточно времени, чтобы снимать про них историческую драму, – и Joy Division составляли в ней часть декораций. В таком качестве они попали в ленту Майкла Уинтерботтома «Круглосуточные тусовщики» (2002). Группа фигурирует там лишь эпизодически – как первая глава в истории лейбла Factory Records и его гениального фигляра-импресарио Тони Уилсона. В «Контроле» 2007 года режиссера Антона Корбейна Joy Division уже в центре внимания, но сам фильм не слишком удачный. Тем, кто в курсе истории, сюжет уже знаком, а вот для непосвященных фильм недостаточно объемно обрисовывает магическую энергию группы. Мы видим историю, но не попадаем в ее эпицентр, так и не понимаем до конца, почему все это важно. Наверное, такой результат был неизбежен. В рок-музыке центральное значение имеет физический облик конкретного исполнителя, его голос и их мистическая взаимосвязь. «Контроль» никак не мог восполнить потерю голоса и тела Иэна Кёртиса, поэтому фильм скатился в артхаусный караоке-натурализм; актеры могли повторить нужные аккорды, могли скопировать движения Кёртиса, но они не могли подделать его ураганную харизму и не могли воссоздать то искусство бессознательного чародейства, которое превращало обычную музыку в яростный экспрессионизм, в портал в иные миры. Для такого нужно видео с концертов и звук с записей. Поэтому из трех фильмов о Joy Division документалка Гранта Джи «Joy Division» 2007 года, состоящая из фрагментов записей на пленку «Супер 8», телевизионных выступлений, новых интервью и старых кадров послевоенного Манчестера, лучше всех переносит зрителя в те ушедшие времена. Фильм Джи начинается с эпиграфа к книге Маршалла Бермана «Все твердое растворяется в воздухе. Опыт модерности»: «Быть современным – значит пребывать в среде, которая обещает нам приключения, силу,

радость, рост, преобразование нас и мира вокруг, но в то же время угрожает уничтожить все, чем мы обладаем, все, что мы знаем, все, чем мы являемся»⁴¹. Тогда как «Контроль» пытался воссоздать эффект присутствия группы, но смог лишь обозначить ее бледные очертания, «Joy Division» во главу угла поставил яркое ощущение утраты. Этот фильм осознанно исследует время и пространство, ныне канувшие в Лету. «Joy Division» – это вереница ушедших в прошлое мест и людей; многие из них уже мертвы: не только Кёртис, но и менеджер группы Роб Греттон, продюсер Мартин Ханнетт и, конечно, Тони Уилсон. В самый волнующий, кульминационный момент фильма мы слышим, как мертвец бродит по загробному миру: на старой, с помехами кассетной записи Иэн Кёртис входит в состояние гипноза по технике «регресса в прошлую жизнь». *Я исходил вдоль и поперек много временных измерений*⁴². Заторможенная, смазанная речь вызывает к чему-то далекому и холодному. «Сколько тебе лет?» – «28». Слушать этот диалог тем более жутко, что теперь мы знаем: Кёртис умрет, когда ему будет 23.

Психбольницы с дверьми нараспашку⁴³

Я не слышал Joy Division до 1982 года, так что для меня Кёртис был всегда уже мертв. Услышав их впервые в возрасте 14 лет, я почувствовал себя как Джон Трент в той сцене из фильма Джона Карпентера «В пасти безумия», где Саттер Кейн заставил его прочесть свой гиперфикшн-роман, в котором сам Трент уже являлся персонажем. Вся моя грядущая жизнь была спрессована в эти звуковые образы: Баллард, Берроуз, даб, диско, готик-рок, антидепрессанты, психиатрические лечебницы, передозы, порезанные вены. Слишком много всего, чтобы даже пытаться осознать. Они и сами не понимали, что делают. Как мог это понять я?

New Order больше, чем кто-либо еще, стремились вырваться из тени монументального склепа Joy Division, и к 1990-му им удалось окончательно отмежеваться. Написание гимна для английской сборной по футболу и скачущий с ними по сцене Кит Аллен – типичнейший «мужик» из соседнего паба, стереотипный портрет представителя повседневной культуры Британии конца 80-х и 90-х – подвели черту в процессе творческой десублимации. Это и была, как писал Кодво Эшун, «цена преодоления страха влияния (собственного влияния)». На дебютном «Movement» группа все еще переживала посттравматический стресс, застыв в трансе и почти утратив способность к коммуникации («Шум вокруг меня / гроыхает в моей голове...»⁴⁴).

Из самых лучших интервью членов группы (взятых Джоном Сэвиджем через полтора десятка лет после смерти Кёртиса) очевидно, что они понятия не имели, что делали, и не желали в этом разобраться. Они не задавали лишних вопросов ни об отталкивающе-притягательных гиперзаряженных конвульсиях Кёртиса в сценическом трансе, ни о его отталкивающе-притягательных, кататонически-депрессивных текстах – молчали, боясь разрушить чары. Они были словно нечаянные некроманты, дававшие голос потусторонним силам; словно ученики без чародея. В собственных глазах они были не более чем бездумные големы, оживляемые прозрениями Кёртиса. (Поэтому они сказали, что его смерть будто лишила их глаз...)

Что важнее всего, и это совершенно очевидно: они были не просто поп-группой, не рядовым развлечением – пусть даже исключительно благодаря любви публики. Слова песен мы знаем наизусть, будто сами их написали, мы изучили эти тексты до малейших, самых неочевидных отсылок, а слушать их альбомы сейчас – все равно что надеть старую, удобно разношенную одежду... Но кто такие «мы»? Возможно, это было последнее «мы», собравшее

⁴¹ Берман М. Все твердое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 18.

⁴² «I travelled far and wide through many different times» – строка из песни Joy Division «Wilderness». – Примеч. пер.

⁴³ «Asylums with doors open wide» – строка из песни Joy Division «Atrocity Exhibition». – Примеч. пер.

⁴⁴ «The noise that surrounds me / so loud in my head...»

воедино целое поколение молодых парней. Ряды поклонников Joy Division удивительным образом могли включать кого угодно (разумеется, с условием, что вы мужского пола).

Разумеется, с условием, что вы мужского пола... Култ Joy Division был сознательно мужским. Дебора Кёртис: «Намеренно или нет, но со всех концертов, кроме самых мелких, жен и подруг постепенно вытеснили – это были особые пространства для мужского общения. Мальчики там веселились друг с другом»⁴⁵. Никаких девушек...

Жене Кёртиса Деборе вход в рокерский сад наслаждений был закрыт, как и доступ к культу смерти по ту сторону принципа удовольствия. Ей просто пришлось разбираться с последствиями.

Итак, Joy Division были однозначно мальчуковой группой, но в их визитной карточке, хите «She's Lost Control», Иэн Кёртис переносит собственный недуг, «священную болезнь» эпилепсию, на Другого в лице женщины. Фрейд приводит эпилептические припадки – наряду с движениями тела, охваченного сексуальным желанием, – как пример понятия «*unheimlich*», «жуткого», странно знакомого. Органическое тело становится подчинено механическим ритмам; неживая материя заказывает музыку – как всегда у Joy Division. «She's Lost Control» – один из ярчайших примеров столкновения рок-музыки с притягательностью неживой материи. Это пробирающее до мурашек диско живых мертвецов звучит так, будто оно было записано в мозге эпилептика с поврежденными синаптическими связями, а замогильный, ангедонический вокал Кёртиса поступал к нему – изначально словно будучи голосом Другого или Других – в форме длинного, зловещего экспрессионистского эха, застоялого, как едкий кислотный туман. «She's Lost Control» пересекает каталептические в духе Эдгара По черные дыры субъективности, посредством клинической смерти путешествует в мир иной и обратно к «краю неизбежности»; каждый спазм как маленькая смерть (*petit mal*⁴⁶ как *petite mort*⁴⁷) – дает пугающую, но и пьянящую свободу от идентичности, более мощную, чем любой оргазм.

В этой колонии⁴⁸

Попробуйте представить себе Англию 1979-го...

Еще не было видеокассет, персональных компьютеров и Channel 4. Телефон был не в каждом доме (у нас его не было, кажется, до 1980-го). За распадом послевоенного консенсуса мы следили по черно-белому телевизору.

Joy Division лучше, чем кому-либо еще, удалось отразить эту угрюмость в своем образе, который осознанно стремился к максимальной аутентичности; функциональная формальность стиля их одежды отличалась от облюбованного панками антигламура, Дебора Кёртис назвала это «депрессивные типы разделись для Депрессии». Неспроста в начале творческого пути они назывались «Warsaw» (Варшава). Но именно такие простые парни с мыслями о Восточном блоке, погрязшие в болоте уныния, писали песни, напичканные Достоевским, Конрадом, Кафкой, Берроузом, Баллардом; парни из рабочего класса, которые, сами того не сознавая, были ярыми модернистами. Им претил самоповтор, и уж тем более они не стали бы обезьянничать, пиная труп того, что делалось за 20–30 лет до них (в 1979 году 60-е уже казались далекими, как кадры выцветшей кинохроники).

⁴⁵ Curtis D. Touching from a Distance. London: Faber and Faber Ltd, 2010. P. 77.

⁴⁶ Малый эпилептический припадок (фр.). – Примеч. пер.

⁴⁷ Букв.: «маленькая смерть» (фр.); в качестве эвфемизма означает кратковременную потерю сознания в момент достижения оргазма. – Примеч. пер.

⁴⁸ «In this colony» – слова из песни Joy Division «Colony». – Примеч. пер.

Тогда, в 79-м, арт-рок еще имел связь с музыкальными экспериментами «черной Атлантики»⁴⁹. Сейчас такое сложно представить, но «белая» поп-музыка не чуралась новейших веяний, так что равноценный обмен был возможен. Joy Division поставляли «черной Атлантике» некоторые мотивы, которые можно было по-своему переработать, – послушайте потрясающий кавер Грейс Джонс на «She's Lost Control», или трек Sleazy D «I've Lost Control», или даже альбом Канье Уэста «808s & Heartbreak» (чья обложка отсылает к дизайну «Blue Monday» Сэвилла, а звучание несет отголоски треков «Atmosphere» и «In a Lonely Place»). При всем при этом отношения Joy Division с «черной» поп-музыкой были намного сдержаннее, чем у многих их современников. Разрыв постпанка с люмпенским панковским рок-н-роллом по большей части выражался в нарочито-демонстративном возвращении-пересмотре «черной» поп-музыки – особенно фанка и даба. У Joy Division ничего подобного не наблюдалось, по крайней мере на первый взгляд.

Элементы даба у групп вроде PiL кажутся сегодня искусственными и слишком буквальными, в то время как музыку Joy Division, наравне с The Fall, можно назвать белым английским аналогом даба. У Joy Division и The Fall само звучание было «черным» – в смысле предпочтений и его устройства: мощный бас и главенство ритма. Для них даб не форма, а методология, подтверждение законности подхода к саунд-продакшну как к абстрактной инженерии. Но Joy Division имели отношение к еще одному сверхсинтетическому, искусно-искусственному «черному» звучанию: диско. Опять же, это они сделали бит лучше PiL, несмотря на их песню «Death Disco». Как любит отмечать Джон Сэвидж, наплывы синтезаторных ударных в песне «Insight» будто взят прямиком из диско – таких вещей, как «Knock on Wood» Эми Стюарт.

Роль в этом всем Мартина Ханнетта, объективно одного из величайших поп-продюсеров, нельзя недооценивать. Вместе с Питером Сэвиллом, дизайнером обложек группы, Ханнетт сделал из Joy Division больше «арт-», чем просто «рок». Туманная завеса вкрадчивых, тревожных звуковых эффектов, которой Ханнетт окутывал саунд группы, вкупе с обезличивающим дизайном обложек позволяла воспринимать группу не как конгломерат отдельных творческих субъектов, а как нечто концептуально-единое. Именно Ханнетт и Сэвилл переплавили строптивых «новых романтиков» из Warsaw в киберпанков.

День за днем⁵⁰

Joy Division так срезонировали не только благодаря тому, кем они были, но и благодаря тому, когда они были. Миссис Тэтчер только пришла к власти, близилась затяжная мрачная зима рейганомии, а холодная война продолжала отравлять наше подсознание и выжигать на сетчатке череду ночных кошмаров.

Joy Division были звуковым воплощением «скоростного» отходняка британской культуры, медленного визгливого отключения ее нервной системы. Начиная с 1956-го, когда Иден принимал амфетамины на протяжении Суэцкого кризиса, далее через поп-музыку 60-х, рожденную Битлами, выдававшими под стимуляторами в Гамбурге, и вплоть до панков, глотавших спиды в промышленных масштабах, Британия была – во всех смыслах этого слова – на ско-

⁴⁹ «Black Atlantic» – термин Пола Гилроя, который считает, что «черная» диаспоральная культура и идентичность не могут быть описаны в рамках классических категорий общности – расы, национальности, этноса и т. д. Опираясь на понятие «двойного сознания» афроамериканского социолога Уильяма Дюбуа, Гилрой описывает принципиальную гетерогенность и номадность африканских диаспор, их «мерцающее» положение и принадлежность к «черной» и «белой» культуре одновременно. Термин «черная Атлантика» своим происхождением обязан Срединному проходу – «треугольному» транснациональному рабовладельческому маршруту в водах Атлантического океана между Северной и Южной Америкой, Карибскими островами, Западной Европой и Африкой. Подробнее см.: *Gilroy P. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. London: Verso, 1993. – Примеч. ред.*

⁵⁰ «Day in, day out» – строка из песни Joy Division «Digital». – *Примеч. пер.*

рости. Спида облегчают коммуникацию; они помогали понять мир, в котором электронные средства связи распространялись безумными темпами. Но отходняк после – безжалостен.

Острый дефицит серотонина.*

Упадок сил.*

Включи телевизор.

Замедли свой пульс.

Закройся от всего.

Становится

Слишком⁵¹.

Для Кёртиса меланхолия была искусством – равно как психоз для Марка Э. Смита. Альбом «Unknown Pleasures» абсолютно закономерно начинается с песни «Disorder» («Психическое расстройство»), ибо ключ к творчеству Joy Division кроется во «внутреннем космосе» Балларда – пограничном пространстве между психическим опытом индивида и обществом в состоянии аномии. Две трактовки слова «нарушение», две трактовки слова «депрессия». По крайней мере, так это видел Самнер. Как он объяснил Сэвиджу: «В нашем районе было сильнейшее ощущение сообщества. Помню летние каникулы в детстве: мы играли на улице допоздна, и в полночь во дворе все еще сидели и болтали друг с другом старушки. Наверное, в 60-х администрация посчитала это не совсем здоровым, и что-то надо было решать. К сожалению, они решили снести мой район. Нас переселили в высотку на другом берегу реки. Тогда мне казалось, что это круто; теперь я, разумеется, понимаю, какая это была катастрофа. Были в моей жизни и другие невзгоды. Так что нечего удивляться, что музыка у Joy Division мрачная, – когда мне было 22, я уже пережил достаточно потерь. Дом, где я когда-то жил, с которым связаны мои самые счастливые воспоминания, стерли с лица земли. На его месте построили завод. Тогда я и понял, что никогда уже не буду так счастлив. Отсюда такое чувство пустоты».

Тупиковый стиль жизни конца 70-х. Он затронул и Joy Division; Кёртис жил по обкатанному шаблону пролетария: рано женился, завел ребенка...

*Надвигается*⁵².

И вновь Самнер: «Когда я закончил школу и пошел работать, реальная жизнь ужасно меня шокировала. Я тогда работал в городской администрации Солфорда, рассылал квитанции. Я сидел в офисе, как в тюрьме: день за днем, неделю за неделей, год за годом, имея от силы три недели отпуска в год. Этот ужас окутывал меня. Поэтому музыка Joy Division – об утрате оптимизма и утекающей юности».

Реквием по обреченной молодежной культуре. «Молодым людям / груз давит на плечи»⁵³ – известные строки из песни «Decades» с альбома «Closer». Названия «New Dawn Fades» и «Unknown Pleasures» («Гаснет новый рассвет» и «Непознанные наслаждения») сами по себе отсылают к неоправданным ожиданиям молодежной культуры. Что примечательно в Joy Division, так это их полнейшее принятие подобного положения вещей: с самого начала они разбили свой полярный лагерь за пределами принципа удовольствия.

Задать курс к сердцу черного солнца⁵⁴

Одновременно впечатляла и пугала в Joy Division их фиксация на негативе. Это была не просто одержимость. Конечно, и Лу Рид, и Игги, и Моррисон, и Джаггер баловались нигилиз-

⁵¹ «Massive serotonin depletion.* / Energy crash.* / Turn on your TV. / Turn down your pulse. / Turn away from it all. / It's all getting / Too much» – за исключением строк, отмеченных (*), это цитата из песни Joy Division «Exercise One». – *Примеч. пер.*

⁵² «Feel it closing in» – строка из песни Joy Division «Digital». – *Примеч. пер.*

⁵³ «Here are the young men / the weight on their shoulders».

⁵⁴ Отсылка к названию песни Pink Floyd «Set the Controls for the Heart of the Sun». – *Примеч. пер.*

мом – но даже у Игги и Рида его время от времени разбавляли вспышки веселья, или, по крайней мере, для их печали существовало какое-то объяснение (сексуальная неудовлетворенность, наркотики). Что отличало Joy Division даже от самых мрачных их предшественников, так это отсутствие видимой причинно-следственной связи для меланхолии. (Поэтому их меланхолия скорее депрессивное расстройство, чем обычная, всем известная хандра, коей люди любили томно предаваться испокон веков.) С самого начала (Роберт Джонсон, Синатра) поп-музыка XX века проистекала больше из мужской (и женской) печали, чем радости. Но и у блюзмена, и у крунера печаль имела под собой основание или хотя бы его видимость. Уныние Joy Division не имело конкретных причин – тем самым они переступили границу между серой грустью и черной депрессией, переместившись в «пустыни и пустоши», где нет ни радости, ни горя. Ноль эмоций.

В чреслах Joy Division не горел огонь. Они взирали на «беда и пороки этого мира» с пугающей отрешенностью неврастеника. В песне «Insight» Кёртис поет: «Я утратил волю желать большего»⁵⁵, но впечатление такое, будто воли желать что-либо у него не было изначально. Самые ранние их релизы на первый взгляд напоминают по тону ершистый панковский протест, но уже там кажется, будто Кёртис не восстает против несправедливости или продажности, а, скорее, приводит их в доказательство собственного тезиса, который уже тогда утвердился в его голове. В конце концов и прежде всего, депрессия – это взгляд на мир, взгляд на жизнь. Глупость и продажность политиков («Leaders of Men») и бессмысленная жестокость войны («Walked in Line») выступают как улики в деле против всего мира, против всей жизни – в настолько общем, всепоглощающем смысле, что излишне апеллировать к чему-то конкретному. Как бы то ни было, Кёртис не ставит себя выше других, он знает, что не имеет морального превосходства: он «дал себя использовать в корыстных целях»⁵⁶ («Shadowplay»), он уступит вам свое место в решающей схватке («Heart and Soul»).

Вот почему Joy Division может быть очень опасным наркотиком для молодых людей. Они как будто являют миру Истину (так они позиционируют себя). В конце концов, темой творчества они избрали депрессию. Не грусть и не фрустрацию (стандартные для рока упаднические состояния), а депрессию; депрессию, которую от обычной печали отличает претензия на срыв покровов с Истин (непременных, в последней инстанции) о жизни и о желании.

Человек в депрессии чувствует себя отгороженным от мира, так что его застывшая внутренняя жизнь – или внутренняя смерть – застилает собой все; вместе с тем он чувствует себя опустошенным, выскобленным, полый оболочкой: в нем нет ничего, кроме внутреннего мира, но и внутри пустота. Для человека в депрессии привычки из прежней жизни теперь кажутся не чем иным, как актерством и пантомимой («цирк, полный клоунов»⁵⁷), исполнять которую они больше не могут и не хотят – в этом нет смысла, ведь кругом обман.

Депрессия – это не печаль и даже не душевное состояние, это (нейро-)философская (дис-)позиция. За пределами биполярных колебаний поп-музыки между мимолетным возбуждением и фрустрированным гедонизмом, за пределами мильтоновского мефистофелизма Джаггера, за пределами нивелирующего карнавала Игги, за пределами меланхолии змеиных альфонсов Roxу Music, вообще за пределами принципа удовольствия – Joy Division были ближе к Шопенгауэру, чем любая другая группа, настолько, что они едва ли вообще принадлежали к року. Так как они целенаправленно изъяли из рок-музыки ее движущую силу, либидо, правильнее было бы назвать их – как в плане либидинальности, так и в плане звука – антироком. Или же, как считала сама группа, они были истиной рока – роком, избавленным от всех иллюзий. (Человек в депрессии всегда уверен в одном: он не подвержен иллюзиям.) С Шопенгауэра

⁵⁵ «I've lost the will to want more».

⁵⁶ «Let them use you / for their own ends».

⁵⁷ «A circus complete with all fools» – строка из песни Joy Division «Heart and Soul». – *Примеч. пер.*

эром Joy Division роднит несоответствие между отстраненностью Кёртиса и напряженностью их музыки, чей неуловимый драйв подменяет собой тупую ненасытность воли к жизни; беккетовское «Я должен продолжать»⁵⁸ воспринимается депрессивным разумом не как искупительное благо, а как страшнейший кошмар, где воля к жизни парадоксально приобретает все омерзительные черты ходячего мертвеца (как ни старайся, ее не погасить – она всегда будет возвращаться).

Принять как проклятье проигрышный расклад⁵⁹

Вслед за Шопенгауэром Joy Division прошли сквозь покрывало Майи, вышли из Сада Наслаждений Берроуза и дерзнули исследовать жуткие механизмы, порождающие мир как представление. Что они там увидели? Лишь то, что видят все люди, склонные к депрессии и мистицизму: мерзкие судороги неумерщвляемой воли, которая стремится поддерживать иллюзию, что текущий объект ее фиксации, вот конкретно ЭТОТ, этот самый, насытит ее так, как не смогли все предыдущие объекты. Joy Division с их древней мудростью («Иэн казался стариком, будто за свою юность он прожил целую жизнь» – Дебора Кёртис), мудростью, словно бы существовавшей еще до млекопитающих, до многоклеточных, до органической жизни вообще – с этой мудростью они видели подобные репродуктивные уловки насквозь. Этот «Insight» («Озарение») победил страх в Кёртисе, это успокаивающее отчаяние подавило любую волю желать большего. JD видели жизнь так же, как видел ее По в «Черве-победителе», как видит ее Лиготти: механическим танцем марионетки, «что, обегая круг напрасный, идет назад»⁶⁰; цепью predetermined событий, наступающих с безжалостной неотвратимостью. Ты словно бы снаружи смотришь фильм с заранее прописанным сценарием и обречен наблюдать, как, приближая его конец, кадры неспешно сменяют друг друга.

Один мой студент как-то написал в эссе, что он симпатизирует Шопенгауэру, когда его футбольная команда проигрывает. Однако подлинно шопенгауэровские моменты – это те, когда вы достигли своей цели, возможно, осуществили давнее стремление души и чувствуете себя обманутыми, пустыми, нет, даже больше (или меньше?) чем пустыми: опустошенными. Joy Division всегда звучали так, будто пережили слишком много этих губительных опустошений, так что их уже не заманишь обратно на карусель. Они понимали, что насыщение не сменяется печалью – оно уже сразу является печалью само по себе. Насыщение – это точка, в которой вы должны столкнуться с экзистенциальным откровением: на самом деле вы не хотели того, к чему, казалось, так отчаянно стремились; ваши самые насущные желания – это лишь грязная виталистическая уловка, нужная, чтобы шоу продолжалось. Если вы «не можете вернуть себе страх или азарт погони»⁶¹

⁵⁸ Имеется в виду финальный пассаж из романа Сэмюэля Беккета «Безымянный». – *Примеч. ред.*

⁵⁹ «Accept like a curse an unlucky deal» – строка из песни Joy Division «The Eternal». – *Примеч. пер.*

⁶⁰ По Э. Червь-победитель (перевод В. Брюсова) // Собрание сочинений. Т. I. СПб.: АОЗТ «Санкт-Петербург оркестр», 1995. С. 141.

⁶¹ «Can't replace the fear or the thrill of the chase» – строка из песни Joy Division «Decades». – *Примеч. пер.*

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.