

Поподицея

Опыт технотеологического прочтения поп-музыки

Михаил Куртов

Философ, независимый исследователь (Санкт-Петербург).

E-mail: kurtov@gmail.com.

Ключевые слова: популярная музыка; любовь; повседневность; технотеология; филиокве.

В статье дается генетический анализ популярной музыки, понятой одновременно как технический и религиозный феномен. Основой феномена поп-музыки называется аудиозапись, которая рассматривается как медиум в трех смыслах: 1) как технико-экономический артефакт (средство), 2) как носитель любовного текста (посредник) и 3) как часть повседневности (среда). Прослеживается теологическое происхождение этих трех понятий (медиума, любви, повседневности). Для этого вводится понятие перевода, являющееся базовым инструментом технотеологического анализа. Кратко описывается история изобретения перевода — от младогегельянства до медиатеории. Техноэкономический медиум и повседневность предстают в эпоху поздней индустриализации как полный перевод теологического содержания, любовь — как неполный перевод, или «теологический остаток».

Будучи не до конца переведенной (расколдованной, рационализован-

ной), любовь становится ключевым текстом (посланием) поп-культурных медиа. Функция любви, транслируемой с помощью звуковых медиа, — «вынесение» повседневности, защита от нее, а антропотехническая функция поп-музыки в целом — стимуляция воли в условиях «смерти» или «слабости Бога». Конвергенция технического, экономического и религиозного в аудиозаписи делается возможной благодаря объединяющей их технотеологической схеме. Любовь как теологический остаток паразитически использует поп-культурные артефакты для своего размножения, тогда как экономическое и теологическое измерения поп-медиа находятся в состоянии симбиоза. Конечным бенефициаром этих паразитизма и симбиоза является капитал, но сама возможность получения экономической выгоды обусловлена определенным теологическим конструктом, а именно технотеологической схемой филиокве («поп-культурное филиокве»).

РОВНО сто лет назад была сделана аудиозапись песни *The Camp Meeting Jubilee*, в которой, как считается, впервые звучит выражение *rock and roll*. Причем звучит оно в религиозном контексте: *Rockin' and rolling in your arms, / In the arms of Moses*. Слова *rock* и *roll* исходно означали продольную и поперечную качку судна, но уже в XIX веке слово *rock* начинает употребляться в тексте госпелов (*Rock my soul in the bosom of Abraham, Rock me Jesus, Rock me in the cradle of Thy love* и т. п.)¹. Расширение этого чисто моторного значения до музыкального осуществляется, таким образом, через посредство христианского нарратива. У более поздних, «секулярных» музыкантов *rock* отсылает к танцу и сексу (как и слово *jazz*, которое на ямайском креольском [*jass*] означает, помимо прочего, «половой акт»)².

Феномен популярной музыки рождается на пересечении этих трех линий: определенной фазы эволюции звукозаписывающих и звуковоспроизводящих медиа, определенным образом истолкованного библейского мифа и определенной «либидинальной экономики». Мы полагаем, что схождение этих трех линий неслучайно: христианская «теология любви» упаковывает и форматирует потоки желания, а интерпретация Христа как первого «медиума» создает в ходе технического развития способы их материального удерживания. Поскольку при «расколдовывании мира» христианское понятие любви осталось фактически недорасколдованным, нерационализированным, то в период поздней индустриализации этот теологический остаток начинает культурно размножаться и социально удерживаться с помощью медиа поп-культуры. Популярная культура — это, говоря словами Ницше, «христианство исподтишка»³, и ее «тишком» является техника. Такой взгляд, который

1. Dawn of Rock//Rock before Elvis. URL: http://www.hoyhoy.com/dawn_of_rock.htm.

2. Attali J. Noise: The Political Economy of Music. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1985. P. 103. См. также: Online Etymology Dictionary. URL: <http://etymonline.com/index.php?term=rock>; <http://etymonline.com/index.php?search=jazz>.

3. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. С. 456.

мы называем *технотеологическим*, мог бы объяснить, почему поп-музыка есть в первую очередь какие-то вещи, медиа (аудиозаписи) и почему ее центральной темой является любовь.

Поподицея (по аналогии с теодицеей — «оправданием Бога») — это попытка оправдать популярную музыку (и, шире, популярную культуру), основываясь на ее технотеологическом прочтении. Любой, кто имеет дело с поп-музыкой (как слушатель или как исследователь), сталкивается со следующей проблемой. С одной стороны, поп-музыка обманывает по поводу всего, что обещает (а обещает она главным образом любовь): ее ложь — это ее «зло». С другой стороны, как бы мы ни относились к поп-музыке, в ней присутствует некое остаточное намагничивание, создаваемое теми любовными аффектами, которые инвестируют в нее сочинители, исполнители и слушатели: это то настоящее, то истинное, что она в себе содержит. В повседневном употреблении ложь поп-музыки и ее истинное перемешаны и едва считаются по отдельности, но именно эта смесь составляет ее особую магнетичность и потому должна быть проанализирована. Можно было бы сравнить индустрию поп-музыки с церковной жизнью, которая также аккумулирует в себе сырые подлинные переживания, но облакает их в ложную, отчужденную форму. Похожим образом Терри Иглтон трактует марксово «сердце бессердечного мира, дух бездушных порядков»: организованная (conventional) религия — единственное сердце, которое способен вообразить бессердечный мир, и сегодня, добавляет Иглтон, таким «сердцем» является не религия, а культура⁴. Оправдать «зло» популярной культуры — значит увидеть вещи поп-культуры прежде всего в функции переносчиков любви. Разумеется, сам этот перенос может быть истолкован двояко: как присутствие хоть какого-то «сердца» за «бессердечной» капиталистической культур-индустрией и как паразитическое существование религиозного пережитка в организмах-хозяевах, которыми являются медиа (эта оценка зависит от отношения к установкам Просвещения). Однако, лишь признав за поп-музыкой ее так понятое истинное, можно попытаться «дорасколдовать» этот теологический остаток и, говоря гегелевским языком, завершить историю популярной культуры.

* * *

Любое исследование популярной музыки должно начинаться с медиологического прояснения: поп-музыка — это прежде все-

4. *Eagleton T. Reason, Faith, & Revolution. Reflections on the God Debate.* New Haven; L.: Yale University Press, 2009. P. 159.

го определенные вещи (аудиозаписи) и тот техноэкономический процесс, который делает их возможными.

Индустриализация музыки не может быть понята как что-то, что просто случается с музыкой, поскольку она описывает процесс, в котором сама музыка и создается, — процесс, который перемешивает (и смешивает) капитал, технические и музыкальные инструменты. Популярная музыка XX века означает популярную запись [*record*] XX века; не запись чего-то (песни? певца? выступления?), которая существует независимо от музыкальной индустрии, но форму коммуникации, которая и определяет то, чем являются песни, певцы и выступления и чем они могут быть⁵.

Иными словами, записи популярной музыки — это не просто какие-то зарегистрированные, размноженные и воспроизведенные звуки, это и есть сама поп-музыка. Говорить о поп-музыке — значит говорить в первую очередь о способах существования звуковых медиа.

Аудиозапись как звуковой медиум существует одновременно в трех режимах: как *артефакт* (как сделанная вещь, или как техника), как *товар* (как вещь, обладающая экономической ценностью) и как *текст* (вещь как носитель значений)⁶. Когда определенная фаза технической эволюции (изобретение звукозаписывающих и звуковоспроизводящих устройств и звуконосителей в последней трети XIX века) накладывается на определенную фазу экономического развития (возникновение рынка устройств и носителей во второй половине 1940-х годов), возникает то, что мы сегодня знаем как популярную музыку. Однако это техноэкономическое определение генезиса поп-музыки ничего не сообщает о ней как о *тексте* (в широком семиологическом смысле): не ясно, почему поп-музыка становится источником и носителем именно таких значений, а не иных.

Каков *текст* поп-музыки? Если мы будем достаточно феноменологически наивными, то мы не сможем не услышать, что поп-музыка постоянно, настойчиво, мономаниакально твердит о *любви*. Особое удивление этот факт вызывает при сравнении *текста* популярной музыки с *текстом* ранней европейской музыки или этномузыки: только в первом мы обнаруживаем подобную мономанию (даже в музыкальном театре XVIII–XIX веков эта тема если

5. Frith S. The industrialization of popular music // Taking Popular Music Seriously: Selected Essays. Burlington: Ashgate Publishing, 2007. P. 94.

6. Wall T. Studying Popular Music Culture. N.Y.: SAGE Publications, 2013. P. 77.

и присутствует, то всегда наравне с прочими⁷). Согласно одному количественному исследованию, как минимум половина англоязычных поп-песен, записанных в «классический» период, и больше половины записанных в 2000-е годы посвящены теме любви (при том что оставшаяся часть также может быть косвенно с ней связана)⁸. Эта привычная и неосознаваемая деталь нашей повседневности — «по радио звучит очередной хит про любовь» — предстает в результате остраивающей процедуры как нечто, требующее объяснения.

Разумеется, о любви не только поют: еще в 1930-х годах отмечалось, что «любовь является почти исключительной темой кино»⁹. Однако если говорить о кинематографе — другой важнейшей части поп-культуры, то между ним и поп-музыкой в этом отношении есть два существенных различия¹⁰. Первое — внутреннее, диверсификационное отличие: в современном кино жанровое разнообразие означает разнообразие тем (в фильме ужасов и романтической комедии тема любви не одинаково значима), тогда как в стилистическом многообразии поп-музыки любовь, как правило, сохраняет центральное место (о любви поют и рокеры, и рэперы). Второе — внешнее, социальное отличие: поп-музыка хотя и составляет наряду с кинематографом часть повседневной жизни, однако модус ее присутствия в ней иной. Феномен поп-музыки не понять без указания на *тотальность* ее повседневного присутствия — вездесущность, вседоступность и фактическую не-

7. Разумеется, здесь можно сказать, сославшись на «Любовный напиток», «Кармен» и т. п., что уже опера ввела эту тему в ряд «привилегированных», однако с равным основанием можно утверждать, что сегодняшняя известность именно этих оперных произведений обусловлена фоновым влиянием популярной музыки.

8. Keen C. Love still dominates pop song lyrics, but with raunchier language // University of Florida News. May 31, 2007. URL: <http://news.ufl.edu/archive/2007/05/love-still-dominates-pop-song-lyrics-but-with-raunchier-language.html>. См. также: Knobloch S., Zillmann D. Appeal of love themes in popular music // Psychological Reports. 2003. № 93 (3). Pt. 1. P. 653–658. Мы не располагаем аналогичными данными по ранней и современной академической музыке, но понятно, что, во-первых, далеко не вся она является «программной», то есть не вся транслирует какие-то значения, кроме внутримызыкальных, во-вторых, если она и «говорит» о любви, то часто сквозь призму других (мифологических, религиозных, политических и прочих) сюжетов — в этих случаях тема межличностной любви или вообще любви как таковой может не быть главной.

9. Балаш Б. Дух фильма. М.: Художественная литература, 1935. С. 171.

10. Дальнейшее сравнение можно отнести также и к массовой литературе. Что касается триюизма «все стихи — о любви», то он явно не имеет отношения к развитию поэтических практик в XX веке.

избежность для современного человека (не имеющего ограничений по слуху).

Таким образом, поп-музыка есть медиум в трех смыслах: это 1) аудиозапись как техноэкономический артефакт (звуковое *средство*), 2) аудиозапись как носитель любовного *текста* (звуковой *посредник*) и 3) аудиозапись как часть повседневности (звуковая *среда*). Мы полагаем, что сложить вместе эти три аспекта — *средство*, *посредник* и *среду* — можно только в технотеологической перспективе. В принципе, их целостный анализ возможен с помощью неомарксистской критической методологии, но неустраняемым недостатком последней является то, что она осуществляет редукцию любви (к классовому переживанию или идеологии) и не слышит того, о чем действительно поется в поп-песнях. Эти песни становятся тогда содержательно неотличимыми от кинофильмов или бульварных романов, а любое их исследование превращается в монотонный приговор позднему капитализму, смешанный с ностальгическими ламентациями и стариковским брюзжанием, — как почти во всех текстах, написанных под влиянием одного средненемецкого исследовательского института. Более адекватными для поставленной задачи представляются нам *медиологические* интуиции (Режи Дебрэ), которые технотеологический метод стремится развить и дополнить на основе более глубокого истолкования смысла технического.

* * *

Технотеология как метод исходит из презумпции непрерывности социокультурного развития на протяжении всего Нового времени. «Расколдовывание мира» понимается в технотеологии не столько как рационализация мистического, то есть как его фильтрация и отбрасывание, сколько как его технизация — как *перевод* одних, теологических, значений в другие, технические. В процессе этого перевода теологическая «плоть» постепенно иссушается и сгнивает, но сохраняется «скелет Бога», то есть система «жестких», схематических отношений, которые сегодня даны нам в техническом инобытии¹¹.

Факт этого перевода обнаруживается, например, в понятии *медиума*. Под медиумом в классической медиатеории понимают вещь в определенной перспективе: эта перспектива задана приоритетом *средства* над *опосредствуемым* и выделением *опосред-*

11. Подробнее см.: Куртов М. О техническом незнании // Новое литературное обозрение. 2016. № 138 (2).

ствования в особую операцию¹². Не так важно «содержание» средства (опосредуемое), как само средство («послание»), и не так важны вещи в их единичности, как те отношения, в которые они входят, то есть та общая работа опосредования (медиации), которую они осуществляют. Откуда берется такое представление о вещи (если исходить из того, что идеи не берутся из ниоткуда)? С технотеологической точки зрения это результат сложного перевода теологических концепций, который начался в XVII веке и в общих чертах завершился в младогегельянстве.

На протяжении всей истории развития онтотеологического, метафизического знания, то есть начиная с Платона и Аристотеля, речь шла о смысле вещи, или *res* — реальности. «Чистое» богословие здесь не исключение: у Августина троичный Бог — это и есть вещь в единстве ее онтологических и гносеологических аспектов (одна из аналогий Троицы, или «следов Троицы в творении», — *res, visio, intentio*: «видимое тело, само видение и соединяющее их внимание»¹³). Кант закрыл доступ к познанию вещи самой по себе, то есть к Абсолюту, и заточил Бога в «пределы только разума». Гегель извлек Абсолют из кантовской темницы и отождествил с историей за счет спекулятивной апроприации христианской триадологии: Абсолют исторически конкретен, это Бог-Сын, который умирает на кресте и посылает Бога-Духа, трактуемого в западном богословии (в схеме Троицы с филиокве¹⁴) как отношение, или *опосредование*, между Богом-Отцом и Богом-Сыном. История, по Гегелю, это опосредование и самоопосредование абсолютом как христианским Духом самого себя. Далее младогегельянцы заимствовали апроприированную Гегелем у теологии категорию *опосредования* для создания всевозможных переводов. Именно Людвигу Фейербаху принадлежит введение употребляемого нами термина *перевод*:

... моя книга есть точный, верный перевод христианской религии с образного языка восточной фантазии на простой, всем понятный немецкий язык¹⁵.

12. Тематизация *среды* как медиума уже присутствует в ранних медиатеоретических работах (Маршалл Маклюэн), однако выходит на передний план позднее (в медиаэкологии).

13. Августин Аврелий. О Троице. Краснодар: Глагол, 2004. С. 241.

14. Филиокве — добавление к латинскому переводу Никео-Константинопольского символа веры, принятое Западной (Римской) церковью в XI веке в догмате о Троице. Согласно этой редакции догмата о Троице, Бог-Дух исходит не только от Бога-Отца, но «от Отца и Сына»: Дух не посылается Сыном однократно, но «извечно» проходит через него.

15. Фейербах Л. Сущность христианства // Соч.: В 2 т. М.: Наука, 1995. Т. 2. С. 13.

Опираясь на гегелевское понятие опосредования, он впервые целиком переводит Бога в «родовую сущность человека», теологию — в антропологию (более ранние попытки подобного перевода у Спинозы или у Гоббса были неполными). Если Гегель изобретает *переводимость* как таковую (до него Бог оставался сущностно *непереводимым*), то Фейербах — *средство* перевода: скажем, хлеб и вино суть *средства* (*Mittel*), в которых необходимо увидеть цель (приоритет опосредующего над опосредуемым), чтобы осуществить перевод теологии в антропологию. Вся последующая история западной мысли — это история различных *переводов* на основе сделанных Гегелем и Фейербахом изобретений: Маркс переводит религию в общество и экономику (средство перевода — капитал и труд), Фрейд — в психику и культуру (средство перевода — психика), Дюркгейм — в социальное (средство перевода — общество) и т. д. Используемые ими понятия *опредмечивания*, *отчуждения*, *проекции* генетически суть то же самое, что понятие христианского Духа как опосредования.

Разработка понятия медиума так или иначе была связана с этим предшествующим развитием мысли — если не прямо, то общей интеллектуальной конфигурацией, складывающейся к началу XX века. Так, Маклюэн писал, что единственный медиум, совпадающий со своим посланием, — это Христос¹⁶, а медиа — это «переводчики»¹⁷ (напомним, что уже в Новом Завете Иисус называется «посредником»¹⁸, а в латинских текстах, начиная как минимум с Тертуллиана, — *medium*’ом). Поэтому, в частности, так органично осуществляется склейка марксизма и медиатеории¹⁹: базовыми средствами перевода, или медиа, являются капитал и труд, а базовым опосредованием — цепочка *товар — деньги — товар*. Представление о медиуме как перспективе на вещь, в которой *средство* имеет приоритет над *опосредуемым*, а *опосредование* выделяется в особую операцию, является, таким образом, переводом с теологического языка на технический. Утверждая, что поп-музыка — это медиум или то-

16. «В Иисусе Христе нет дистанции или разделения между медиумом и посланием: это единственный случай, когда мы можем сказать, что медиум и послание суть одно и то же» (*McLuhan M. The Medium and the Light: Reflections on Religion. Toronto: Stoddart Publishing, 2002. P. 103*).

17. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2003. С. 69–73.

18. «...посредник между Богом и человеками» (1Тим. 2:5).

19. Подробнее см.: *Wayne M. Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends (Marxism and Culture). L.: Pluto Press, 2003; Fuller M. Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.*

вар (в марковом смысле), мы говорим на криптотеологическом языке: это язык расколдованный, превращенный, инобытийный, однако он сохраняет свою генетическую связь с традицией досовременной мысли.

Но, сверх того, мы полагаем, что не только наш современный язык описания реальности остается в некотором роде теологическим, но и сама современная реальность, реальность вещей, *res*, продолжает находиться во власти теологического воображения. Если Гегель *перевел* Абсолют в историю, то младогегельянцы *перевели* его в *географию* — в буквальном смысле спустили Бога с Неба (которое вершило историю) на Землю (где живут одни только люди). Дух сегодня веет уже не в истории, а в географии, то есть в горизонте Земли как пространстве, где располагаются вещи (на этом основании понятие *перевода* у Фейербаха можно сблизить с понятием перевода в акторно-сетевой теории — то есть с переносом, транспортировкой, портированием). Абсолют стал вещью, вещью-для-нас, однако не какой-то особой вещью, а земной, привычной, *повседневной*. Именно *повседневность*, понятая как реальность повседневно встречаемых вещей, есть на сегодняшний день предел «расколдовывания мира» и последний перевод Абсолюта, суммировавший в себе все остальные переводы; любовь же в современном западном мире выступает как последний нерасколдованный остаток теологического, беспрестанно ускользающий от полной рационализации и технизации.

* * *

Повседневность — главный «бог» XX века: именно ее берут за точку отсчета, за нее держатся, к ней зывают. Но генетически повседневность — это не какой-то новый бог, а все тот же Бог христианства, прошедший через сложное опосредование, или цепочку переводов. Следы ее теологического происхождения можно обнаружить, например, в истории переводов молитвы «Отче наш», этого базового за/расколдовывающего *скрипта* христианской повседневности (Мф. 6:11; Лк. 11:3). Гапакс²⁰ *epiousios* в выражении, переводимом обычно на русский язык как «хлеб насущный», дословно означает «надсущный», «суперсубстанциальный» (*supersubstantialis*), однако на латынь и европейские языки он был переведен как «повседневный» (*cotidianus, daily, quotidien*), притом что в Новом Завете для обозначения этого понятия употребляются другие греческие сло-

20. Гапакс — слово, встречающееся в каком-то корпусе текстов один-единственный раз.

ва. Эту смысловую мутацию можно истолковать так: надмирное, сверхсущностное Царство, обещанное первым христианам «днесь», в ходе бесконечного откладывания «дедлайна» превращается в его, Царства, каждодневное ожидание²¹.

Разумеется, мы не ставим знак равенства между повседневностью и христианским Богом — речь идет только о ее генезисе. Можно было бы, воспользовавшись выражением теолога Джона Капуто²², назвать ее «слабым Богом» или даже «сверхслабым»: это бог, который находит в себе силы проявлять себя только в самом обычном, то есть в вещах.

Именно такой смысл повседневность получает в двух первых и главных традициях осмысления повседневного — у Хайдеггера и в марксизме. Обе традиции осуществили наиболее полные переводы (онто)теологии. Обе сталкивают с повседневными вещами — с товарами у Маркса и с *подручным* у Хайдеггера. И хотя сюжеты, которые закручиваются вокруг вещей, в этих традициях различны, обе представляют повседневность, с одной стороны, как необходимое и всеобщее, с другой — как бедное и неполное. Для Хайдеггера это сфера неподлинного, *das Man*, неопределенно-личного предложения, служащая отрицательным моментом, с которого необходимо начинается подлинная мысль. Для неомарксиста Лefевра «первое определение повседневной жизни — *отрицательное*»²³: это «очень скудный остаток»²⁴, образующийся, если вычесть из жизни все специальные занятия. То есть полного отрицания при определении не происходит — что-то остается. И это что-то (вещи), как часто полагают, столь слабо и незначительно, что, дескать, вплоть до XX века не могло выйти на сцену мировой истории. Теперь все наоборот: идеализм поставлен с ног на голову, последние стали первыми («Человек должен быть повседневным, или его вовсе не будет»²⁵). В действительности же повседневность — как та пьеса, которая настолько слаба, что не может даже сойти со сцены, говоря словами польского юмориста.

Так понятая повседневность есть медиум (как *среда*), который приютил в себе медиа (как *средства*) поп-музыки. И антропологи-

21. Подробнее о раннехристианских эсхатологических ожиданиях см.: Agamben G. The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans. Stanford: Stanford University Press, 2005.

22. Caputo J. D. The Weakness of God: A Theology of the Event. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

23. Lefebvre H. The Critique of Everyday Life. N.Y.: Verso, 1991. P. 86.

24. Ibid.

25. Ibid. P. 127.

ческое назначение этих медиа в том, чтобы сопротивляться повседневности, чтобы делать каждодневное время *выносимым*²⁶. Повседневность невыносима²⁷, как невыносима *слабость* Бога: над вещами больше нет никакого закона, кроме них самих, и они движутся в серой череде будней, не обещая ни спасения, ни оправдания. Тотальность фонового присутствия поп-музыки в нашей жизни (ни одно публичное пространство полностью не свободно от нее: она звучит на улице, в транспорте, магазинах, на заводах, в офисах, на природе, дома, не говоря уже о местах развлечений) антропологически объясняется стремлением как-то смягчить эту невыносимость, заполнить изначально бессмысленное время расколдованного существования. Тотальность, которая могла бы сравниться разве что с фоновым присутствием церкви (о котором зачастую напоминал звон колокола) в жизни средневекового человека: и то и другое в конечном итоге призвано наделять смыслом рутинные действия, то есть поддерживать тело в тонусе во время выполнения каждодневных операций²⁸.

Телесность поп-музыки делает из нее превосходный *стимулятор*. Достигается эта телесная стимуляция главным образом за счет регулярного и/или синкопированного ритма: первый соответствует ритму индустриального труда, второй, нагнетая ритмическое ожидание, подталкивает тело к движению (которое может превратиться в танец). Наличие тонального центра и простота аффекта, порождаемого мажоро-минорным ладом, также действуют на организм тонически, предоставляя уху твердую почву и производя эмоциональную настройку. Но для того, чтобы поп-музыка справлялась с возложенной на нее технотеологической миссией, одного лишь ритма и простых волнующих гармоний было бы недостаточно. Необходимо, чтобы эти артефакты несли также какое-то значение, обладали каким-то *текстом*; таким стимулирующим *текстом* поп-музыки и является любовь.

* * *

Религия заколдовывала мир, чтобы сделать его выносимым. Расколдованный мир может предложить для этих же целей только различные способы стимуляции. Именно так понимал назначе-

26. О невыносимости истории см.: *Элиаде М.* Космос и история. Избранные работы. М.: Прогресс, 1987. С. 128–144.

27. О повседневности как невыносимом см.: *Делёз Ж.* Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 484–485.

28. О музыке и проблеме рутинного повторения см.: *Attali J.* Op. cit. P. 87–132.

ние искусства Ницше: это высшая форма воли к власти, или воли к воле, в условиях ощущаемого всеми исчезновения божественной воли, то есть смерти Бога (поскольку смерть Бога оказалась не одномоментным событием, а растянулась на всю историю Запада, сегодня уместней говорить о Его *слабости* или *рассеянности*). Будучи наблюдателем тех процессов, которые привели к рождению поп-музыки, Ницше неслучайно отдавал предпочтение более легкому Бизе перед Вагнером. Искусство есть спасительная (но при этом земная, человеческая) ложь, и уже сами *легкость* и несерьезность популярной музыки «продуктивно» обманывают нас относительно невыносимой *тяжести* и избыточной серьезности мира.

Тогда поп-музыка, возникшая как ответ на *слабость* Бога, есть современный стимулятор жизни *par excellence*, поскольку она вмещает в себе ложь искусства и «органическую» ложь любви:

... всякий раз так хорошо лгать, когда любишь, лгать себе и лгать другому: ты сам кажешься себе преображенным, сильнее, богаче, совершеннее, ты и есть совершеннее... Перед нами здесь искусство как органическая функция, вложенная в самый ангельский инстинкт жизни; оно здесь перед нами как величайший стимулятор жизни — искусство, проявляющееся в том, чтобы лгать, да еще и с утонченной целесообразностью...²⁹

Поп-музыка обманывает по поводу всего, что обещает. Но этот обман не есть производная капиталистического способа производства, как считали представители одного средненемецкого исследовательского института: капитализм только эксплуатирует те *потенции ложного*³⁰, которые заложены в поп-музыке в силу ее теологического происхождения. (Здесь стоило бы осветить теологические влияния на развитие европейской музыки в целом, — от Боэция до Веркмейстера — но это выходит за пределы нашей задачи.)

Действительно, когда поп-музыка говорит о любви, она отсылает к христианскому изобретению: этой любовной мономании просто больше неоткуда было взяться. Катафатически отождествив любовь с божеством (1Ин. 4:8), предписав в двух основных заповедях (Мф. 22:37–40) и назвав «исполнением закона» (Рим. 13:10), христианство поставило ее в центр человеческого существования (чему трудно сыскать аналоги в архаических и современных незападных культурах). В ходе секуляризации любовь

29. Ницше Ф. Указ. соч. С. 439.

30. Термин Делёза, см.: Делёз Ж. Указ. соч. С. 434.

постепенно утрачивает теологическую доминанту, лишается сакрального контекста и, сообразно с теологической же конструкцией (любовь к Богу — любовь к ближнему), переходит в плоскость межличностных отношений. Западное искусство Нового времени широко обращается к этой теме, однако только в «массовой культуре» она превращается в сверхидею. Расхожее объяснение этой мономании ее общечеловеческой или культурной «универсальностью» не выдерживает критики: речь идет не об абстрактно понятом «притяжении» или «соединении», а о «притяжении», выражающемся в тех, а не иных жестах, имеющем более или менее заданные алгоритмы драматизации и определенную иконографию.

К моменту рождения поп-музыки расколдовывается, «разбирается», *переводится* вся совокупность религиозных представлений — все, кроме любви (даже во фрейдизме Эрос остается до конца не переведенным, наряду с Танатосом). У Джона Леннона, иконы поп-культуры, мы находим основные мотивы, раскрывающие эту новую посттеологическую ситуацию:

- 1) любовь есть главный смысл поп-культуры (*love is real, real is love*, «любовь действительна, действительное любовно» — практически парафраз гегелевского «все действительное разумно, все разумное действительно»);
- 2) Бог без любви есть «бесконечная боль», говоря словами Гегеля³¹ (*God is a concept by which we measure our pain*);
- 3) любовь, как и воля к власти, бесосновна: ничего нет — ни магии, ни Христа, ни «Битлз», *dream is over*, поэтому верить можно только в ближайшее и в ближнего, в себя и в Йоко (заметим, что фразы про Христа и *The Beatles* из песни *God*, кажется, стоили музыканту жизни³²).

С одной стороны, всеобщая бесосновность, переводимость, разбираемость и собираемость (которыми и является воля к власти), с другой стороны, наличие нерасщепляемого ядра (которым является любовь) — вот составляющие новой, посттеологической модели. В русскоязычных песнях эта модель преподносится чуть ли не с бравадой: «Узелок завяжется, узе-

31. Гегель Г. В. Ф. *Философия религии*: В 2 т. М.: Мысль, 1977. Т. 2. С. 266.

32. Марк Чапмен, убийца Джона Леннона, говорил: *I would listen to this music and I would get angry at him, for saying that he didn't believe in God... and that he didn't believe in the Beatles* (цит. по: Jackson A. G. *Still the Greatest: The Essential Songs of The Beatles' Solo Careers*. Lanham: Taylor Trade Publishing, 2014. P. 171).

лок развяжется. / А любовь, она и есть только то, что кажется», «Ты меня любишь — лепишь, творишь, малюешь», «Ты не узнаешь и не поможешь. / Что не сложилось, вместе не сложишь» и т.п. И даже *не-любовь* не разрушает эту модель, не входит с ней в противоречие, поскольку предстает в текстах песен не просто как безразличие, а как отрицательное указание на «тайну», трагическую *непереводимость* любви (хотя понятно, что эти мини-сюжеты, скорее всего, почерпнуты из романтической лирики; вопрос лишь только в том, почему от всего романтизма были унаследованы именно они).

Итак, любовь есть транслируемый поп-музыкой теологический остаток, специфическая воля к власти, контрабандой пронесенная из досовременной эпохи. Благодаря максимальной географической раскинутости (географизации Духа) и способности к стимуляции, заключенной в любовном аффекте, поп-музыка сегодня успешно заменяет услуги священнического класса. Культ «звезд» в музыке и кинематографе есть не что иное, как попытка обратного перевода Земли в Небо: это производимые капиталом магматические всплески, которые, достигая небесной тверди, зажигают на ней новые светила. Поскольку медиум есть вещь, которой навязана теологическая перспектива, и поскольку в случае поп-музыки «посланием» так понятой вещи является теологическое изобретение (любовь), можно говорить о том, что религия, подобно паразиту (или вирусу в известной концепции Ричарда Докинза³³), использует тела аудиозаписей для своего размножения. Впрочем, необходимо еще прояснить, кто является конечным бенефициаром этих межвидовых отношений — религия или эксплуатирующий ее схемы капитализм.

* * *

Каким образом происходит удерживание любви как теологического остатка? Или, иначе, как происходит конвергенция любовного текста и техноэкономического медиума? Ответ на это могла бы дать «медиология религии» Режи Дебрэ, изучающая способы «передачи» (*transmission*) религиозного сообщения посредством медиа на больших временных дистанциях. В отличие от классических теорий, медиа в этой концепции понимаются двояко —

33. Dawkins R. Viruses of the Mind // Dennett and his Critics: Demystifying Mind / B. Dahlbom (ed.). Oxford: Wiley-Blackwell, 1995.

как «организованная материя» и «материальная организация»³⁴. Это обогащает медиаанализ рассмотрением социальных институтов и антропологическим инструментарием. Однако Дебрэ, на наш взгляд, недостаточно углубляется в анализ самого отношения между техническим и религиозным — они остаются для него раздельными явлениями, как бы случайно встречающимися в истории Запада; согласно технотеологической же концепции религия именно потому создает наиболее развитые и долговечные технические способы удерживания, что она составляет с техникой скрытое единство³⁵. Мало определить медиологию как «профанную христологию», как это делает Дебрэ³⁶, — необходимо также говорить о «профанной пневматологии», об исследовании самой технической медиации как христианского Духа и христианского Духа как технической медиации. Раскрытие этого тезиса сделает для нас понятней *конвергенцию* технического и теологического в феномене поп-музыки.

Начиная с Августина любовь есть одно из имен Духа: в латинской схеме Троицы (с филиокве) Дух как любовь опосредует отношение между Отцом и Сыном как любящим и любимым (в отличие от восточнохристианской схемы, в которой любовью называется общая энергия трех Лиц). Посылание Сыном Духа-Утешителя (Ин. 14:15–18), скрепленное заповедями любви, задает контуры первого проекта линейной истории, в котором «благая весть» должна быть удержана любой ценой (ибо на кону — спасение). Фактический успех этого религиозного проекта удерживания (под кодовым названием «Элохим») может быть объяснен тем, что он сам есть свое же развертывание, или саморазвертывание (Бог есть Дух, Бог есть любовь, Дух есть любовь), и одновременно средство, которое производит это развертывание (Бог есть Сын, Сын посылает Духа, Дух исходит от Отца и Сына). Перед нами абстрактная, техническая схема Троицы, действие которой распространяется в том числе и на логику современных медиа: можно было бы предложить такую медиааналогию Троицы (в духе аналогий Августина) — Бог-Отец как опосредуемое, Сын как средство, Дух как опосредование. Если ранними техническими средствами удерживания «благой вести» были «организован-

34. На раскрытии этого двойного смысла медиа Дебрэ строит свою критику Маклюэна, упускающего измерение социальных институтов в техническом развитии. См.: Дебрэ Р. Введение в медиологию. М.: Праксис, 2009.

35. Подробнее см.: *Simondon G. Psycho-sociologie de la technicité // Sur la technique*. P.: PUF, 2014.

36. Дебрэ Р. Указ. соч. С. 192.

ная материя» священных текстов и «материальная организация» церкви, то последующая эволюция вещей предоставляет все больше и больше разнообразных возможностей для ее перпетуации. С какого-то момента эволюция вещей на Западе начинает подчиняться этой логике — как первой логике истории: нужно же чем-то и как-то мыслить видимую эволюцию технических объектов! В дальнейшем теологическое оформление стирается, а логика остается, и то, что мы сегодня называем удерживанием, медиацией, «передачей» (Дебрэ) и прочая, является отзвуками христианского изобретения *рнеита*.

Так, известно, что зачатки индустриального производства и капиталистической системы хозяйствования впервые возникают в лоне средневековых католических монастырей³⁷. Логика производственных отношений и распределения ресурсов, складывающаяся в этот период, повторяет в общем виде логику папской власти, основанной на схеме филиокве³⁸ (которую католическая церковь потому, быть может, и сочла нужным в какой-то момент догматически ратифицировать): 1) Дух зависим от Сына (поскольку «извечно» через него проходит, *procedit*) = 2) жизнь Церкви зависима от папы как наместника Христа = 3) медиация зависима от медиума. Поэтому и логика капитала впоследствии повторяет логику филиокве — что было, скажем, схвачено Карлом Марксом в понятии товарного фетишизма (общественные отношения как медиация вынуждены «извечно» проходить через товар как медиум, который от этого фетишизируется, то есть становится передатчиком мистического) и Вебером в образе «железной клетки», выковываемой протестантским радио (Сын уже в августицизме выступает как рациональное, умственное начало: *intellegentia, scientia, cogitatio*). Поскольку поп-культура является продуктом капитализма, в ней также присутствует латинская техно-теологическая схема — *поп-культурное филиокве*: Дух не только посылается Сыном (изобретение устройств звукозаписи и звуконосителей делает возможным феномен поп-музыки), но и «извечно» исходит от Него (все упирается в рынок носителей и вопросы дистрибуции). Деньги обмениваются на товар, товаром становят-

37. Gimpel J. The Medieval Machine: The Industrial Revolution of the Middle Ages. N.Y.: Penguin, 1976.

38. Общественно-политическое значение филиокве пытался исследовать Алексей Лосев (Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 148–152), но в целом эта тема едва ли может считаться раскрытой. Ср.: Siecienski A. E. The Filioque: History of a Doctrinal Controversy. Oxford, UK: Oxford University Press, 2010.

ся популярные фильмы и песни о любви, которые снова обменяются на деньги, — эту логику можно было бы назвать империализмом носителя (то есть Христа).

Важно, что любовь с самого начала развертывания латинского технотеологического проекта входит в его плоть и кровь: без любви во всей этой истории, во всем этом движении вещей нет никакого смысла (1Кор. 13:1–3). Любовь и есть сама медиация и сам медиум, само опосредование и само средство. Осуществляя перевод теологии в антропологию, Фейербах также сохраняет за ней это опосредующее значение:

Средним членом между высоким и низким, абстрактным и конкретным, всеобщим и особенным в практическом отношении служит любовь...³⁹

Можно утверждать, что конвергенция индустриальной техники (артефакта), капиталистической экономики (товара) и любви (*текста*) в поп-музыке как аудиозаписи потенциально уже была заложена в триадологической схеме с филиокве: все три возникают одновременно — как единый пучок христианских изобретений. Поп-музыка потому мономаниакально твердит о любви, что два остальных ее слагаемых — техническое и экономическое — образуют вместе с любовью единство, подобное тому, которое образуют Лица христианской Троицы.

Если предложить еще одну медиааналогию троичной схемы — *среда, средство, опосредование*, — то евангельское «никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ин. 14:6) можно воспринять в свете всего сказанного и так: никто не приходит к смыслу повседневности, кроме как через аудиовизуальные медиа, в которых говорится о любви. Или: бог, пусть и бесконечно *слабый и рассеянный*, открывается сегодня только тому, кто приобрел последнюю пластинку очередной поп-звезды. (Пост)современная ситуация — это ситуация, в которой Бога-Отца нет (и никогда не было), Бог-Сын умер на кресте, но есть запущенный Дух-Утешитель (от *parakletos* — «защитник», «утешитель»): его назначение — утешать, защищать человека после смерти Бога-Сына и обнаружения отсутствия Бога-Отца, так же как поп-песни про любовь защищают его от бессмысленности повседневного. В евангельском тексте такой исторический и логический исход был в известном смысле

39. Цит. по: Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. М.: Рольф, 2001. С. 319.

предвосхищен: «...если кто скажет слово на Сына Человеческого, простится ему; если же кто скажет на Духа Святого, не простится ему ни в сем веке, ни в будущем» (Мф. 12:31–32). Именно это (исчезновение богов, гибельность повседневности, спасительность любви), похоже, пытались донести до нас на своем профанном языке пророки и свидетели музыкальной революции 1960-х годов.

* * *

Если отношения между теологическим и техническим, скорее, паразитические (аудиозапись как технический объект выступает «хозяином» религиозного «послания»), то отношения между капитализмом и любовью как теологическим остатком, скорее, симбиотические. Причем именно капитализм извлекает из этих отношений большую выгоду: это (продолжая биологическую аналогию) случай не мутализма, а комменсализма. Не «любовь продается» (не *sex sells*), а весь троичный композит техники, экономики и любви в триадологической схеме с филиокве ни на что больше не пригоден, кроме как для участия в товарно-денежном обмене.

Важно подчеркнуть этот момент: подобную сборку вещи (аудиозаписи) делает возможным именно теологический генезис, однако рыночная эксплуатация вещей в форме аудиозаписей обусловлена не абстрактным теологическим (поскольку есть и другие — дохристианские, «еретические» и прочие — теологии), а одной из его конструкций, а именно латинской схемой филиокве. В греческой схеме Троицы без филиокве, где Дух посылается Сыном лишь единожды, а не извечно исходит от него (проходит через него), медиум не принимает на себя такое количество функций, он остается «уровненным» с процессом медиации (Духом) и не может выступать «посланием» сам по себе, без учета действия двух других Лиц. В этой схеме Бог-Сын не может быть превращен в вещь, например в деньги или товар (поэтому, в частности, в восточных церквях не принято скульптурное изображение Сына, а сакральное репрезентируется невещественно, «духовно», например, с помощью золотого цвета, освещения и запахов⁴⁰) — таким образом, здесь отсутствует средство удерживания и накопления Духа, то есть предпосылки для создания капитала. Как возможна аудиозапись в технотеологической схеме без филиокве? Ближайший к нам пример — цифровые средства производства и дистрибуции звука: эти средства покоятся на виртуализа-

40. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука, 2004. С. 404–425.

ции Сына (медиума) и эмансипации Духа (медиации). Медиум, сведенный к цифровому формату (скажем, к МР3-файлу), позволяет духу веять более свободно, поскольку сам дух представлен как программный код, посылаемый средствами разработки (языками программирования), но не зависящий от них. Если на индустриальном этапе схема с филиокве была полезной, то сегодня на фоне этих «нефилиоквизированных» техник она предстает как блокировка духа, как *пневмопатология*.

Резюмируем все вышесказанное.

I. Поп-музыка есть медиум в трех смыслах. Это:

1. Вещь:
 - а) = техника;
 - б) = товар.
2. Текст = любовь.
3. Среда = повседневность.

II.

1. Понятия техноэкономического медиума, любви и повседневности имеют теологическое происхождение.
2. Техноэкономический медиум и повседневность являются полными переводами теологического содержания, тогда как любовь — неполным переводом: это теологический остаток.
3. Функция любви, транслируемой с помощью медиа, — «вынесение» повседневности, защита от нее.

III.

1. Конвергенция технического, экономического и религиозного в аудиозаписи становится возможной благодаря объединяющей их (техно)теологической схеме.
2. Любовь как теологический остаток паразитически использует поп-культурные артефакты для своего размножения, а экономическое и теологическое измерение поп-медиа находятся в состоянии симбиоза.
3. Конечным бенефициаром этих паразитизма и симбиоза является капитал, но сама возможность получения экономической выгоды обусловлена определенной теологической конструкцией, а именно схемой филиокве.

Поподицея — это оправдание поп-культуры как вещей поп-культуры. Вещи поп-культуры нуждаются в оправдании, поскольку они содержат истинное в ложной форме. Истинным поп-музы-

ки являются те потоки желания и аффекты (сырой опыт радости, опыт боли грубого помолла), которые пропускаются через технотеологическую схему и становятся на выходе одновременно теологическим догматом («люби!»), товаром («покупай!») и телесным стимулятором («выноси!»). Последние три несут в себе ложь и потому составляют «зло» поп-музыки. Организованная религия лжет, потому что в действительности не располагает тем основанием, в наличии которого пытается убедить верующих; это чистая безосновность, любовь как воля к власти, облакаемая в различные социальные институты и культурные формы. Капитализм лжет, потому что вуалирует и искажает реальность человеческих отношений (в том числе любовных, как на это указывал уже Маркс⁴¹) товарным фетишизмом. Телесная стимуляция (в форме искусства как искусности) лжет, потому что скрывает невыносимую реальность повседневности и ограничивает ассортимент ответов на эту невыносимость («Искусство нам дано, чтобы не умереть от истины» (Ницше)). Первая ложь утонченна, вторая лицемерна, третья нигилистична. Каждая ложь является выражением воли к власти (и сама является волей к власти) и потому может быть продуктивной. Однако основное «зло» поп-культурной схемы происходит из теологической компоненты: именно она ответственна за конкретную историческую сборку техноэкономического и повседневного. Сцепка всех трех компонент обеспечивается определенной конструкцией теологического, а именно схемой филиокве. Изъятие филиокве из технотеологической схемы позволило бы расцепить теологическое и экономическое и тем самым избавить поп-культуру от пневмопатологии, заключенной в империализме носителя.

Однако возможно ли еще будет говорить о поп-музыке в случае подобной реформы ее технотеологического базиса? Не будет ли это концом истории поп-музыки, как мы ее знаем? И что от нее останется, если удастся совсем элиминировать ее религиозный рудимент? Останутся сами вещи. В конечном счете поп-музыка — это не про музыку, не про капитал и даже не про любовь; поп-музыка — это про *спасение вещей*. Вещи поп-культуры невинны, как невинны те переживания, которые эксплуатируются их технотеологической сборкой. Оправдать вещи поп-культуры — значит

41. В контексте обсуждения денег как фактора отчуждения: «Если ты любишь, не вызывая взаимности, то есть если твоя любовь как любовь не порождает ответной любви, если ты своим жизненным проявлением в качестве любящего человека не делаешь себя человеком любимым, то твоя любовь бессильна, и она — несчастье» (Маркс К. Деньги // Экономические философские рукописи 1844 года. М.: Академический проект, 2010).

увидеть их как спасаемые и предназначенные к спасению. Такой квазирелигиозный поворот во взгляде на вещи имел место в современной мысли о технике — сперва у Жильбера Симондона⁴², затем у Бруно Латура⁴³: технический объект должен быть спасен, как прежде приутоговлялся к спасению человек. В конце концов, нет ничего более концентрированно человеческого (по объему приложенных изобретательских усилий и «творческому вдохновению»), чем эти восковые цилиндры, эти виниловые пластинки, эти магнитные кассеты, эти компакт-диски, эти МРЗ-файлы. «Профанная пневматология» апроприирует у богословия его истинное, но постоянно фальсифицируемое (им же) ядро: богословие — это не про бога, а про удерживание вещей и их передачу на сверхдалекие исторические и географические расстояния. Теологический остаток, создающий условия для любовного паразитизма и религиозно-экономического симбиоза, служит единственно этой цели — сохранению и удерживанию созданного, а не целям бессмысленной саморепликации, как склонны думать сторонники теории мемов. «Не умирай, любовь», «Песни у людей разные, / А моя одна на века», «Про одно все, про одно — про любовь...» и т. п. — во всех этих песнях речь об одном: для того, чтобы о нас узнали через тысячи земных и световых лет, лучшего способа, чем любовь, мы, люди, кажется, еще не придумали.

Библиография

- Agamben G. *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1985.
- Caputo J.D. *The Weakness of God: A Theology of the Event*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Dawkins R. *Viruses of the Mind // Dennett and his Critics: Demystifying Mind / B. Dahlbom (ed.)*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1995. P. 13–27.
- Dawn of Rock // *Rock before Elvis*. URL: http://www.hoyhoy.com/dawn_of_rock.htm.
- Eagleton T. *Reason, Faith, & Revolution. Reflections on the God Debate*. New Haven; L.: Yale University Press, 2009.
- Frith S. *The Industrialization of Popular Music // Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Burlington: Ashgate Publishing, 2007.
- Fuller M. *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

42. *Simondon G. Sauver l'objet technique // Sur la technique*.

43. *Latour B. Will Non-Humans be Saved? An Argument on Ecotheology*. URL: <http://www.bruno-latour.fr/node/147>.

- Gimpel J. The Medieval Machine: The Industrial Revolution of the Middle Ages. N.Y.: Penguin, 1976.
- Jackson A. G. Still the Greatest: The Essential Songs of The Beatles' Solo Careers. Lanham: Taylor Trade Publishing, 2014.
- Keen C. Love still dominates pop song lyrics, but with raunchier language // University of Florida News. 31.05.2007. URL: <http://news.ufl.edu/archive/2007/05/love-still-dominates-pop-song-lyrics-but-with-raunchier-language.html>.
- Knobloch S., Zillmann D. Appeal of love themes in popular music // Psychological Reports. 2003. № 93 (3). Pt. 1. P. 653–658.
- Latour B. Will Non-Humans be Saved? An Argument on Ecotheology. URL: <http://www.bruno-latour.fr/node/147>.
- Lefebvre H. The Critique of Everyday Life. N.Y.: Verso, 1991.
- McLuhan M. The Medium and the Light: Reflections on Religion. Toronto: Stoddart Publishing, 2002.
- Siecienski A. E. The Filioque: History of a Doctrinal Controversy. Oxford, UK: Oxford University Press, 2010.
- Simondon G. Psycho-sociologie de la technicité // Idem. Sur la technique. P.: PUF, 2014. P. 27–130.
- Simondon G. Sauver l'objet technique // Idem. Sur la technique. P.: PUF, 2014. P. 447–454.
- Wall T. Studying Popular Music Culture. N.Y.: SAGE Publications, 2013.
- Wayne M. Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends (Marxism and Culture). L.: Pluto Press, 2003.
- Августин Аврелий. О Троице. Краснодар: Глагол, 2004.
- Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Он же. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука, 2004. С. 404–425.
- Балаш Б. Дух фильма. М.: Художественная литература, 1935.
- Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1977.
- Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. М.: Рольф, 2001.
- Дебрэ Р. Введение в медиологию. М.: Праксис, 2009.
- Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004.
- Куртов М. О техническом незнании // Новое литературное обозрение. 2016. № 138 (2).
- Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001.
- Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
- Маркс К. Деньги // Он же. Экономическо-философские рукописи 1844 года. М.: Академический проект, 2010.
- Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005.
- Фейербах Л. Сущность христианства // Он же. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1995.
- Элиаде М. Космос и история. Избранные работы. М.: Прогресс, 1987. С. 128–144.

POPODICY. A TECHNOLOGICAL READING OF POPULAR MUSIC

MICHAEL KURTOV. Philosopher, Independent Researcher (St. Petersburg).
E-mail: kurtov@gmail.com.

Keywords: popular music; love; everyday; technothology; filioque.

This paper provides a genetic analysis of popular music from both the technical and religious perspectives. The phenomenon of popular music is thought to be based on a sound record that is regarded as a medium in three ways: 1) as a techno-economic artifact (medium), 2) as a carrier of a love text (mediator), and 3) as a part of everyday life (milieu). The author traces the theological origin of these three concepts (medium, love, the everyday). For this purpose, the author introduces the notion of translation, which is the main tool of technothological analysis. The history of translation from Young Hegelians to media theory is briefly explored. In the era of late industrialization, the techno-economic medium and the everyday both appear as a complete translation of theological content and love as its incomplete translation, or a "theological residue."

Love is not fully translated (disenchanted, rationalized), and it thus becomes a key text (message) of pop culture media. The function of love being transmitted by means of sound media is the "bearing" of the everyday, the defense from it, whereas the anthropotheotechnical function of popular music in general is the stimulation of the will under conditions of "death" or "weakness of God." The convergence of the technological, the economic, and the religious in a sound record is made possible by a unifying technothological scheme. In order to replicate, love as theological residue parasitically exploits pop culture artifacts, while the economic and theological dimensions of pop media are symbiotic. The final beneficiary of both parasitism and symbiosis is capital, but the possibility of obtaining economic benefits stems from a certain theological construct, namely the technothological scheme of filioque ("pop culture filioque").

References

- Agamben G. *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 1985.
- Aurelius Augustinus. *O Troitse* [De Trinitate], Krasnodar, Glagol, 2004.
- Averintsev S. S. Zoloto v sisteme simvolov rannevizantiiskoi kul'tury [Gold in the Symbolic System of Early Byzantine Culture]. *Poetika rannevizantiiskoi literatury* [Poetic of Early Byzantine Literature], Saint Petersburg, Azbuka, 2004, pp. 404–425.
- Balázs B. *Dukh fil'my* [Der Geist des Films], Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 1935.
- Caputo J. D. *The Weakness of God: A Theology of the Event*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Dawkins R. Viruses of the Mind. *Dennett and His Critics: Demystifying Mind* (ed. B. Dahlbom), Oxford, Wiley-Blackwell, 1995, pp. 13–27.
- Dawn of Rock. *Rock before Elvis*. Available at: http://www.hoyhoy.com/dawn_of_rock.htm.
- Debray R. *Vvedenie v mediologiiu* [Introduction to Mediology], Moscow, Praxis, 2009.
- Deleuze G. *Kino* [Cinema], Moscow, Ad Marginem, 2004.

- Eagleton T. *Reason, Faith, & Revolution. Reflections on the God Debate*, New Haven, London, Yale University Press, 2009.
- Eliade M. *Kosmos i istoriia. Izbrannye raboty* [Cosmos and History. Selected Works], Moscow, Progress, 1987.
- Feuerbach L. *Sushchnost' khristianstva* [Das Wesen des Christentums]. *Soch.: V 2 t. T. 2* [Works: In 2 vols. Vol. 2], Moscow, Nauka, 1995.
- Frith S. *The Industrialization of Popular Music. Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Burlington, Ashgate Publishing, 2007.
- Fuller M. *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge, MA, MIT Press, 2007.
- Gimpel J. *The Medieval Machine: The Industrial Revolution of the Middle Ages*, New York, Penguin, 1976.
- Gulyga A. V. *Nemetskaia klassicheskaiia filosofiiia* [German Classical Philosophy], Moscow, Rol'f, 2001.
- Hegel G. W. F. *Filosofiiia religii: V 2 t. T. 2* [Philosophy of Religion: In 2 vols. Vol. 2], Moscow, Mysl', 1977.
- Jackson A. G. *Still the Greatest: The Essential Songs of The Beatles' Solo Careers*, Lanham, Taylor Trade Publishing, 2014.
- Keen C. Love Still Dominates Pop Song Lyrics, But with Raunchier Language. *University of Florida News*, May 31, 2007. Available at: <http://news.ufl.edu/archive/2007/05/love-still-dominates-pop-song-lyrics-but-with-raunchier-language.html>.
- Knobloch S., Zillmann D. Appeal of Love Themes in Popular Music. *Psychological Reports*, 2003, no. 93 (3), pt. 1, pp. 653–658.
- Kurtov M. O tekhnicheskome neznanii [On Technological Ignorance]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2016, no. 138 (2).
- Latour B. Will Non-Humans be Saved? An Argument on Ecotheology. Available at: <http://bruno-latour.fr/node/147>.
- Lefebvre H. *The Critique of Everyday Life*, New York, Verso, 1991.
- Losev A. F. *Dialektika mifa* [Dialectic of Myth], Moscow, Mysl', 2001.
- Marx K. Den'gi [Money]. *Ekonomicheskoe-filosofskie rukopisi 1844 goda* [Economic and Philosophic Manuscripts of 1844], Moscow, Akademicheskii proekt, 2010.
- McLuhan M. *The Medium and the Light: Reflections on Religion*, Toronto, Stoddart Publishing, 2002.
- McLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniia cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man], Moscow, Kanon-Press-Ts, Kuchkovo pole, 2003.
- Nietzsche F. *Volia k vlasti. Opyt pereotsenki vseh tsennostei* [Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte], Moscow, Kul'turnaia revoliutsiia, 2005.
- Siecienski A. E. *The Filioque: History of a Doctrinal Controversy*, Oxford, UK, Oxford University Press, 2010.
- Simondon G. Psycho-sociologie de la technicité. *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014, pp. 27–130.
- Simondon G. Sauver l'objet technique. *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014, pp. 447–454.
- Wall T. *Studying Popular Music Culture*, New York, SAGE Publications, 2013.
- Wayne M. *Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends (Marxism and Culture)*, London, Pluto Press, 2003.