

Семь фрагментов о цвете

МИХАИЛ КУРТОВ

Сотрудник. E-mail: kurtov@gmail.com.

ЕВГЕНИЙ КУЧИНОВ

Сотрудник. E-mail: pph.pop.philosophy@gmail.com.

РОМАН МИХАЙЛОВ

Сотрудник. E-mail: rmikhailov@mail.ru.

ЙОЭЛЬ РЕГЕВ

Сотрудник. E-mail: yoel.regev@gmail.com.

НИКИТА САЗОНОВ

Сотрудник. E-mail: darkcryptasite@gmail.com.

СЕРГЕЕ ФИОЛЕТОВОЕ

Сотрудник. E-mail: navernoieinikogda@gmail.com.

НАТАЛЬЯ ТЫШКЕВИЧ

Сотрудница. E-mail: natalie.tysh@gmail.com.

Зорвед-2. Адрес: 197022, Санкт-Петербург,

ул. Профессора Попова, 10.

Ключевые слова: Просвещение; цвет; светлота; разрешение; насыщенность.

Статья представляет собой коллективный текст, состоящий из введения и семи фрагментов. В центре статьи — проблема цвета, рассмотренная сквозь призму актуальных философских дискуссий о роли Просвещения и отношениях «светлого» и «темного». Во введении Михаила Куртова предлагается общая карта движения по семи фрагментам — модель «цветного знания», имеющая четыре измерения: светлота, разрешение, насыщенность, цветовой тон. Каждый из включенных в статью текстов (введение и семь фрагментов) условно отнесен к одному из восьми возможных типов «цветного знания».

Фрагмент Романа Михайлова исследует пластически-динамические корреляты цветов и говорит о цветности текста, понимаемого максимального широко: и как текста природы, и как абстрактного символического комплекса. Фрагмент Евгения Кучинова посвящен «гаптической критике Просвещения» — анализу цвета с точки зрения «кожи», располагающемуся на границе оптического как такового и получающему свой смысл в интенсивном, аффективно-динамическом

знании. Фрагмент Йоэля Регева развивает герменевтику цвета на материале Торы: цвет истолковывается как обман, которому противостоит другой обман, принадлежащий «подлинному просвещению». Фрагмент Михаила Куртова обращается к пересмотру теории цвета Гёте на базе новых физических экспериментов и с учетом развития логической геометрии цвета, намечая тем самым критику современной хромоидеологии. Фрагмент Натальи Тышкевич раскрывает современный политический смысл раскрашивания в контексте «ренессанса модернистской эстетики» последних лет, в которой работа с формой замещается работой с поверхностями. Фрагмент Серого Фиолетового описывает цвет и тьму как политические функции, обращающиеся друг в друга посреди единого не-места «умного города». Заключительный фрагмент Никиты Сазонова разрабатывает процедуру расцветивания через обращение к нецвету — ресурсу по ту сторону цвета и не-цвета, наиболее отчетливо проявляющемуся в печатном знаке, а также в современной хип-хоп культуре.

Введение цвета в знание | *ясное отчетливое ненасыщенное*

1

ЭТОТ коллективный текст — палитра, коллаж из семи фрагментов, — заново ставит вопрос о цвете в контексте актуальных философских дискуссий о Просвещении и отношениях светлого и темного. Одним из мотивов для перепостановки вопроса о цвете в этом контексте явилось составление общей карты современного знания, предпринятое в статье «К оптической критике знания (очерк анархистской эпистемологии)»¹. Вкратце опишем логику нашего исследовательского движения.

С XVII века под влиянием картезианства знание в европейской культуре описывается как расположенное на двух осях: ясность/темнота (ось *светлоты*) и отчетливость/смутность (ось *разрешения*). Уже Лейбниц скрещивает и комбинирует эти пары характеристик: например, ясное знание может быть как отчетливым, так и смутным. Можно говорить о четырех таких типах, или квадрантах, знания: знание *ясное и отчетливое*, *темное и отчетливое*, *ясное и смутное*, *темное и смутное*. То, что мы называем Просвещением, было тройкой операцией на этих оптических осях: 1) введение нерасщепляемого композита ясного и отчетливого; 2) принятие этого композита за идеал познания; 3) строгое противопоставление этого идеала знанию темному и смутному («мистическому», или «откровенному») — как «несовременному», «архаичному», «средневековому». Мы показали, что такое оптическое распределение искусственно втиснуло разнообразие оптико-эпистемологических установок в одномерное противостояние «просветителей» и «обскурантистов». Две другие оптические комбинации — знание *темное-отчетливое* и знание *ясное-смутное* (к которым мы отнесли рациональное богословие, ренессанс-

1. Куртов М. К оптической критике знания (очерк анархистской эпистемологии) // Транслит. 2017. № 19. С. 120–128.

ную ученость, ортодоксальный психоанализ, квантовую механику, часть современных компьютерных наук, использующих вероятностные методы, и пр.) — оказались под подозрением лишь на том основании, что они не отвечают либо требованию ясности, либо требованию отчетливости; в результате они были смешаны, спутаны со знанием темным и смутным и в дальнейшем отброшены, репрессированы.

Такая конфигурация знания — просветительское оптическое распределение, — во-первых, порождает ложные представления о содержании и статусе современного знания, во-вторых, не позволяет нам увидеть полную «карту боевых действий», ведущихся в современной культуре-обществе. Скажем, квантовая механика продолжает восприниматься как знание ясное и отчетливое, то есть вписанное в идеологию Просвещения, хотя принцип неопределенности (невозможность одновременного установления координаты и импульса частицы) означает как раз отход от просветительского идеала ясного и отчетливого. Так же и глубокое машинное обучение, по крайней мере на текущем этапе развития, как будто выступает идеологическим продолжением научной революции, хотя в реальности это знание скорее темное *или* (строгая дизъюнкция) смутное, более близкое по своим принципам к астрологии и алхимии, чем хотелось бы думать техническим специалистам. Непризнание идеологического противоречия в случае квантовой механики породило в свое время взрыв эзотерических спекуляций вокруг природы микромира, а непризнание противоречия в случае искусственных нейросетей вызвало поток уже чисто рыночных спекуляций вокруг этой информационной технологии.

Более полная «карта боевых действий» — это карта, на которой мы видим бои за пределами и помимо искусственной оппозиции «просветителей» и «обскурантистов». Часто эти бои ведутся внутри областей, которые вчуже представляются эпистемологически однородными, или между областями, которые кажутся пребывающими в согласии. Та же история физики первой половины XX века — это скорее противостояние знания ясного-отчетливого (Эйнштейн) и ясного-смутного (Бор, Гейзенберг), а, скажем, история психоанализа знает примеры всех четырех противостояний (ясное-отчетливое знание американского психоанализа *vs* темное-смутное знание ортодоксального фрейдизма *vs* ясное-смутное знание юнгианства *vs* темное-отчетливое знание лаканианства). Иными словами, не только просветители борются с обскурантистами, но и сами обскурантисты и просветители зачастую

борются между собой и в различных альянсах друг с другом — иллюминатисты (те, кто объединен по признаку императива ясности) с антииллюминатистами и дефинитисты (те, кто объединен по признаку императива отчетливости) с антидефинитистами. Все это означает, что война всех против всех никогда не прекращалась — Левиафан просветительской идеологии лишь немного сместил акценты в этой борьбе и затушевал ее, втиснув в рамки искусственного конфликта.

Проанализировав в соответствии с этой двухмерной моделью (ось *светлоты* и ось *разрешения*) отношения между различными типами знания, мы поставили вопрос о «необходимости новых оптических измерений знания»². В число таких измерений в первую очередь просится цвет. Если знание о цвете развивалось (с перерывами) на протяжении всей человеческой истории, то цветность самого знания если и становилась предметом размышлений, то по большей части поэтических или художественных (Роман Якобсон вспоминает в этой связи строчку Эндрю Марвелла *Green thought in a green shade*³). Может ли само знание быть цветным? Имеет ли вообще это выражение — *цветность знания* — какой-то смысл, помимо чисто метафорического или символического?

2

Знание само по себе невидимо, и было бы странно приписывать ему свойство, доступное одному зрению. Отсюда хрестоматийный пример бессмыслицы, приводимый Ноамом Хомским: идеи не могут быть ни бесцветными, ни зелеными. Невидимость знания, однако, не мешает ему представлять темным или светлым — пусть даже эти оптические параметры применяются к нему по аналогии. (Хотя что означала бы эта «аналогичность» видимого и известного? Если какой-то предмет находится во тьме, то мы не можем достаточно хорошо разглядеть его и *потому* недостаточно знаем о нем: известное не конструируется по аналогии с видимым, а образуется в едином с ним акте видения — познания.) Почему же мы можем сказать «это ясная идея», но не говорим «это зеленая идея» (если не вкладывать в это словосочетание

2. Там же. С. 128.

3. Якобсон Р. О. Взгляды Боаса на грамматическое значение // Избр. раб. М.: Прогресс, 1985. С. 237.

значение символическое — связанное с экологией, исламом, анархизмом...), почему мы говорим о знании «это темно», но не говорим «это пурпурно»?

Если мы скажем, что знанию невозможно приписать хроматическое измерение, которое не было бы связано с субъективными ассоциациями и/или культурными конвенциями, то сразу возникает два вопроса: а) может ли цвет вообще быть *объективным*, то есть независимым от психологического и социокультурного контекста? б) являются ли *объективными* уже существующие, принятые оптические характеристики знания (*светлота* и *разрешение*)? Попытки рассуждать над этими вопросами приводят нас к мысли, что знание вполне *могло бы* описываться в терминах цвета, а не только *светлоты* и *разрешения*: это не слишком противоречило бы интуициям говорящих. Просто в таком словоупотреблении, по-видимому, до сих пор не было необходимости: мы вполне способны были обойтись без расцветивания мыслей (хотя некоторые из них порой связываются, культурно или «синестетически», с какими-то цветами). Но ведь и мысль/знание когда-то не называли отчетливыми или смутными (ось *разрешения*, относительно недавняя и, возможно, панъевропейская), а еще раньше, быть может, не называли ясными или темными. Эти оптические системы знания были *изобретены* — в ответ на какие-то эволюционно-биологические, социокультурные или чисто теоретические проблемы (проследить историю которых было бы непосильной задачей). Так и в этом случае: мы предлагаем *ввести цвет в знание*, чтобы разрешить те кажущиеся неразрешимыми проблемы, которые образовались из-за неотрефлексированного и неоправданно затянувшегося использования «классической», ахроматической модели знания.

Что нам дало бы *расцветивание* карты знания? Возможно — это наша гипотеза, — цвет позволил бы перебросить между разными областями знания те мосты и обнаружить в них те лакуны и противоречия, которые остаются не видны в ахроматической раскладке. Сегодня кажется, что «просветители» (знание ясное и отчетливое) и «обскурантисты» (в узком смысле — те, кто объединен по признаку нехватки ясности, или в широком, идеологическом смысле — те, кто не соответствует оптическому идеалу Просвещения) готовы удерживать позиции до победного конца: между ними невозможен никакой компромисс, никакое, даже временное перемирие (эволюционисты vs креационисты, сторонники гомеопатии и акупунктуры vs сторонники доказательной медицины и т. п.). Эта битва отнимает у всех много сил, а ее эффекты в обще-

культурном плане более чем сомнительны. Цветная карта дала бы всем сторонам этого конфликта не только более детализированную картину происходящего — более сложную и гибкую систему классификации, — но открыла бы новые *территории* и новые *направления движения*. Если знание есть карта реальности, которая всегда за ней не поспекает, то знание о знании, метакарта, также часто не поспекает за его, знания, развитием (иначе бы мы не имели дело с кризисами в науке и легче бы адаптировались к технологическим изменениям). Может статься, в какой-то момент расхождение между нашими картами и метакартами станет таким, что мы полностью утратим связь с реальностью, — это и есть настоящая опасность, на которую призвано ответить цветное знание.

3

Введение цвета в знание можно осуществлять по-разному — в зависимости от концептуализации самого цвета. Мы для этого прибегнем к раскладке цвета в модели *HSL* (*Hue, Saturation, Lightness*), введенной в 1970-е годы, — тремя ее осями являются *тон*, *насыщенность* и *светлота*. Обратим внимание на то, что в цвете уже заключены две зафиксированные нами ранее оси — *светлота* и *разрешение*: цвета могут быть как светлыми или темными (что в колориметрии называют светлотой, или яркостью), так и отчетливыми или неотчетливыми. Вопрос о разрешении применительно к цвету имплицитно был поставлен уже Ньютоном: как провести границу между призматическими цветами? сколько «основных» цветов — два или три (у Гёте), пять (у Ньютона в первом варианте теории), семь (у Ньютона во втором варианте) или больше? являются ли некоторые цвета чистыми или «смесями», то есть насколько цвета различаются внутри себя (скажем, для Гёте зеленый — это не «чистый» цвет, а смесь желтого и бирюзового)? Белый «цвет», согласно современной оптике (где белый *свет* определяется как равномошность всех волн в видимом диапазоне), оказывается максимально неотчетливым «цветом» — абсолютной цветовой неразличенностью. Черный же «цвет» максимально отчетлив, различен, «беспорен» (он единственный имеет коррелят в виде физической субстанции, пусть и абстрактной, — «абсолютно черного тела»). Особенностью черного является то, что он выступает своего рода первой негацией, поскольку коррелирует с полным отсутствием света, полной темнотой. Эта роль первого логического «отрицателя» света как возможности видения — познания наделяет его способностью парадоксально-

го прояснения (см. ниже: «Нецвет: черновик | *темное отчетливое ненасыщенное*»). Вместе с тем физическая недостижимость абсолютной темноты, то есть абсолютно черного цвета (везде есть какое-то электромагнитное излучение), возможно, говорит о недостижимости в нашем мире абсолютной различности, бесконечной отчетливости.

Наряду с этими двумя осями у цветного знания есть еще два измерения (в соответствии с цветовой моделью *HSL*) — собственно *цветовой тон* (под которым в оптике понимается длина электромагнитной волны, или позиция цвета в спектре) и *цветовая насыщенность* (так в колориметрии называют обратную меру выцветания, приближенность оттенка к серому). Что касается цветового тона, то, как мы покажем ниже (см. ниже: «Пурпурное Просвещение | *темное отчетливое насыщенное*»), он обретает некое *объективное*, не чисто метафорическое значение в связи с внутренней логикой оппозиций между различными цветами, также известной как феномен цветовой дополнительности. Исследования по «геометрии оппозиций» показали, что эта логика не дихотомическая, а *трихотомическая*: так, в цветовом логическом шестиугольнике Гёте красному противостоит синий, а им обоим зеленый. Стало быть, цветовой тон привносит в оптическую карту знания более сложные, *тернарные* оппозиции, обогащает «классическую» оптическую модель (основанную только на бинарных оппозициях) принципом «третье дано». Таким «третьим» могут быть нетривиальные противопоставления Светло-Темного (Монохромного) Просвещения и Цветного Просвещения или Белого Просвещения и Пурпурного Просвещения. Если Просвещение одновременно с введением «классической» модели знания установило определенные, жесткие отношения между оптическими типами знания, то предложенная ниже «неклассическая», хроматическая модель расщепляет композит ясного-отчетливого и тем самым лишает Просвещение монополии на эту оптическую комбинацию: можно говорить ясно и отчетливо, *не* разделяя при этом просветительский идеал познания. Таким было бы «Просвещение после Просвещения» — одна из тех новых *территорий*, о которых мы говорили выше в связи с целями цветного знания.

Цветовой тон традиционно используется для наглядного представления сложных классификаций, прежде всего в математике. Но расцветивание знания может быть как чисто конвенциональным (как в математической практике), так и смысловым — опирающимся на известные *пластически-динамические* корреляты цветов (см. ниже: «Цвет, кровь, соль | *темное неотчетливое на-*

священное»). В этом случае цвет выражает *направление движения* познания, «стрелку» на карте боевых действий. Например, в соответствии со схемой Кандинского⁴, о тех системах знания, которые имеют центростремительные или центробежные тенденции (*от* какого-то понятия или события или *к* ним), можно говорить как о *фиолетовых* или *оранжевых* соответственно, а о знании, движущемся в направлении *от* читателя (герметичном, скрывающем свои предпосылки) или *к* читателю (самоэксплицирующемся, «экстравертном»), — как о *синем* или *желтом*. Или же, в соответствии с теорией цвета Гёте (согласно которой цвет порождается игрой света и тьмы в замутненной среде, причем порядок расположения света и тьмы относительно наблюдателя имеет значение), мы можем называть движение от тьмы к свету *красным* знанием (такowymi могут быть как научные, просвещенческие, так и мистико-религиозные тексты), а путешествие внутрь тьмы — *синим* знанием (таков, например, курс лекций Хайдеггера о Пармениде с его герменевтическим принципом «от света к тьме» или маршрут Орфея в «темном» эссе Мориса Бланшо⁵).

Мы, однако, не хотели бы поддаваться понятному искушению тотального раскрашивания знания, то есть противопоставлять бинарную оппозицию светлого и темного плюрализму цветов. Ввести цвет в знание не означает искусственно подменить одну войну (или две, или четыре войны) бесконечным множеством равнозначных схваток между разными цветовыми оттенками. В конечном счете такое искушение имеет идеологический источник, который нуждается в прояснении, пусть даже это прояснение останется «смутным» (см. ниже: «Луч цвета в темном царстве | *ясное неотчетливое насыщенное*»). Назначение оси цветового тона скорее в том, чтобы детектировать новые внутренние противоречия и новые совпадения в уже существующих ахроматических лагерях, то есть способствовать образованию новых расколов и альянсов — не столько разжигать, сколько выявлять продолжающуюся войну всех против всех. Например, то, что казалось одинаково темным или светлым, может предстать хроматически различным, а то, что казалось различным по степени отчетливости и/или яркости, может обнаружить в себе сходную цветовую гамму: цветное знание дарит нам как новых противников, так и новых союзников. Другая опция — перевести войну знаний в подполье:

4. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. СПб.: Свое издательство, 2013.

5. Бланшо М. Взгляд Орфея // Он же. Взгляд Орфея. Неопишемое сообщество. Пение сирен. М.: Директ-Медиа, 2008.

сопротивляться как соблазну раскрашивания, так и любым дистинкциям внутри светлых цветных миров — все затемнить и затуманить (см. ниже: «Черный квилр для вашего шоу | *темное неотчетливое ненасыщенное*»). Максимальная темнота и максимальная смутность представляют угрозу не только для Просвещения, но и для мира цветного знания; однако эта комбинация способна привести к развитию знания о *цветном незнании*.

Последняя, четвертая ось цветного знания — *насыщенность* (сатурация) — близка к оси *разрешения* в том, что они обе выходят на границу оптического как такового: *разрешение* (отчетливое/неотчетливое) — это то, что не только видится, но и *расслышивается* или *нащупывается*. Насыщенность же — это то, насколько цвет «трогает», «задевает», «бросается в глаза», насколько он не «никакой», то есть не серый. Если ось разрешения соответствует рационально-аналитическое измерение знания (различенность), то ось насыщенности раскрывает интенсивное, *аффективно-динамическое* измерение знания, которого была лишена «классическая» ахроматическая модель. Заметим, что *ненасыщенный* цвет — серый — фактически возвращает нас к прежней ахроматической модели (подобно абсолютно светлomu и абсолютно темному «цветам»); поэтому полемическое разбивание инертных оппозиций светлого и темного должно в первую очередь разворачиваться через насыщение текста цветом, через аффективный удар по читателю (см. ниже: «Процветание vs Просвещение: раскраска | *ясное отчетливое насыщенное*»). Другой полюс оси насыщенности — «выцветание» («рассыщение», десатурация) знания — также имеет свои ставки в войне знаний: это стратегическое подозрение к цвету как к таковому, однако уже без неперемного погружения знания во тьму (серый «цвет» может быть более или менее светлым и при этом не может быть ослепляющим, подобно свету мистиков). Это недоверие к цвету, но *со стороны света, а не тьмы* — со стороны «Просвещения после Просвещения» (см. ниже: «Раскраски для Бога (тео-колористические фрагменты) | *ясное неотчетливое ненасыщенное*»).

4

Итак, цветная карта — это четырехмерная хроматическая модель знания, неклассическая оптическая схема, в которой знание размещается на четырех осях (светлота, разрешение, насыщенность, цветовой тон). Ее можно представить как трехмерную прямоугольную систему координат (светлота, разрешение, насы-

щенность), движущуюся по оси цветового тона (то есть принимающую в каждый момент только один цветовой оттенок). В этой модели шесть полюсов (ясность/темнота, отчетливость/неотчетливость, насыщенность/ненасыщенность), что дает восемь комбинаций характеристик: 1) *ясное отчетливое насыщенное*, 2) *ясное неотчетливое насыщенное*, 3) *темное отчетливое насыщенное*, 4) *темное неотчетливое насыщенное*, 5) *ясное отчетливое ненасыщенное*, 6) *ясное неотчетливое ненасыщенное*, 7) *темное отчетливое ненасыщенное*, 8) *темное неотчетливое ненасыщенное*. Конкретизация цветового тона бесконечно умножит это число.

Каждый из представленных здесь текстов (включая это введение) был отнесен, — конечно, грубо и несовершенно — к одному из этих восьми типов цветного знания. (Подчеркнем, что в нашей модели знание — все знание — *цветное*, и характеристика цветового тона не присутствует в перечисленных типах единственно потому, что, во-первых, это излишне усложнило бы классификацию, во-вторых, в силу пластически-динамического характера цветового тона отнести каждый текст к какому-то одному цвету проблематично.) Все эти восемь (семь плюс это введение) текстов — о цвете, это цветное знание о цвете, точнее, это какое-то знание о цвете, картированное как цветное. Настоящая перепостановка вопроса о цвете может означать только это — не просто «новую теорию цвета», не просто репроблематизацию цвета (как физического, физиологического, социокультурного феномена), а попытку *говорить о цвете цветом*, попытку познать сам цвет как характеристику знания, познать *цвет цвета* (метацвет).

Разумеется, изнутри каждого из этих типов цветного знания общая карта выглядит по-своему. То, что вы сейчас читаете, относится к *ясному отчетливому ненасыщенному* типу — и уже поэтому не может служить адекватным введением к собранным здесь текстам и отражать их видение общей карты (которое может быть более темным, смутным и/или насыщенным). Но это ясность и отчетливость *после* Просвещения, то есть после самой ситуации принуждения к определенному оптическому идеалу познания. В этой новой ситуации, ситуации «после Просвещения», нам нужны новые карты, много новых разных карт — если мы не хотим совершить ошибку тех генералов, которые всегда готовятся к предыдущей войне. Однако даже цвета для этих целей может оказаться мало, и тогда нам нужно будет обратиться к неоптическим — звуковым, осязательным, обонятельным — картам знания.

Михаил Куртов

Цвет, кровь, соль | *темное неотчетливое насыщенное*

Что или кто делает текст текстом? Текст текстом делаем мы, задавая или принимая границы символической сборки. Мы сами говорим, что эта совокупность знаков является текстом, тем самым отрезая ее от остального мира. Это текст, его можно пытаться читать, в нем можно искать время. Есть у нас язык для непосредственного чтения или нет, мы все равно можем работать с текстом, скользя по нему взглядом, фиксируя детали, сохраняя в памяти окрестности. Мы говорим, что текст работает, если при соприкосновении с ним возникает отклик, с трудом представимый без него. Текст работает, если он входит в созвучие с нашим внутренним движением, если сливается с рекой нашего мышления. И все это относится не только к литературному тексту, собранному в книге, но также к «тексту» в целом — к орнаменту понятий, символов, отношений.

Время внутри текста — негласное правило, как стоит тратить время, работая с текстом. Если речь идет о человеческом тексте, написанном на привычном нам языке, время в нем обычно задано форматом: читай строчку за строчкой, страницу за страницей. Если текст — черепица, кирпичная кладка, асфальт, кора дерева, замок из мокрого песка, то время задается невесть как, возможно, как метод созерцания целого и случайного блуждания по фрагментам. Так и с предметами живописи.

Текстовое время предполагает развитие, замедление, фиксацию, разрыв, ускорение — и все это при работе с текстом. Появление страха, появление чего угодно, появление вообще — и здесь время: динамика отношений текста и сознания, ритм, ощущение прикосновения.

Как можно рассуждать о цвете текста, понятия, куска мышления, связки концептов? Также необходимо время, чтобы прочувствовать тепло и холод, сырость и сухость, жесткость и мягкость, а затем связать это с ощущениями красок. Материальная природа зачем-то раскрашена, эта раскраска глубоко вшита в наши интуиции, и ничто не мешает нам, используя их, аналогично раскрасить психическое, абстрактное или скрытое. Лишь бы это работало, а именно лишь бы способствовало внутреннему движению. Синестетические опыты естественны. Но интересно, когда они оказываются не пустой забавой, а выстраиваются в действенную знаковую систему, когда «режим подсветки невидимого» складывается в ценное чувство.

Мы берем текст, считая себя более-менее способными его прочесть, и начинаем разглядывать оттенки. Где там цвет? Внутри времени, это подсветка скольжения, цвет — это скорее действие, а не характеристика замороженного пространства. («Освещение является выражением движения», как говорит Фома Аквинский при объяснении перемещений ангелов в пространстве.) В тексте может быть полно описаний, использующих конкретные цвета, притом что сам текст окрашен в иной, явно не упоминающийся цвет. Текст может быть грязно-серой воронкой, втягивающей в себя яркие понятия и образы; тексты, как картины, способны иметь противоположные глобальные и локальные цвета и работать за счет ритмических и световых контрастов.

Василий Кандинский в своей фундаментальной работе «О духовном в искусстве» рассматривает не цвета, а краски: субстанции — носители цветов. Краска — дом цвета, место, где цвет может жить и играть. Разделение цветов на мягкие и жесткие требует сложных интуиций, а с красками все проще, к ним можно прикасаться как к материи: Кандинский приводит крапак и зеленый кобальт как примеры мягкой и жесткой краски, и здесь все просто, таковыми представляются выдавленные из тюбика субстанции, одна кажется проваливающейся, другая засохшей. Приведу схему Кандинского:

- Красное — движение в себе.
- Зеленое — неподвижность, отсутствие движения, самодовольное спокойствие, «зеленое в царстве красок есть то же, что в царстве людей — буржуазия», Кандинский сравнивает зеленое с тупой короной, способной лишь пережевывать.
- Желтое — центробежное движение, разбрасывающееся, испускающее, извергающееся, идущее во внешнее.
- Синее — центростремительное, идущее в глубину, ввинчивающееся.

К перечисленным краскам добавляются оранжевая и фиолетовая как противоположности, представленные внесением красного в желтое и синее соответственно.

Этой схемы достаточно, чтобы раскрасить что угодно, не только текст, но и сны, ощущения, предчувствия, ожидания, страхи — все, что присутствует и что намечается.

Например, если посмотреть с точки зрения поглощения или рассеивания концептов на данный кусок текста, он будет совсем блеклым, тусклым, так как в нем нет ничего, кроме скольжения

по простым смыслам. Но стоит ввести концепт «поглощение концептов», как сразу он наполняется цветом, в нем появляется нечто желтое. Есть еще обмусоливание концептов — его тоже можно раскрасить.

Есть текстовые орнаменты, напоминающие мокрые простыни, с липкой ритмичностью. Есть тусклые, как туберкулезные диспансеры. Все это ассоциации или нестрогие символические сопоставления, ценность которых сомнительна. Но сейчас нет цели создать хроматическую классификацию, а есть цель порассуждать о самой возможности интересных раскрасок.

Трещины и щели всегда темны, они могут поглощать концепты, но не рассеивать, в них можно проваливаться. Внутри них концепты могут исчезать, проваливаясь в неизвестные суждения или непонятную тишину. Зияющие пропасти.

Чешуйчатые движения — плотные аргументации, поверхностные приклеивания, перемещения по близким фактам. Чешуйчатые движения всегда локальны, они бессмысленны без таких же движений «до», вне контекста они не имеют ценности, как чешуя, прилипшая к раковине во время чистки рыбы. Нет синей чешуи, она не может расти и ввинчиваться в себя, она покрывает поверхность, может блестеть, ее главная функция — соприкасаться с внешней природой или обществом, защищать или отсвечивать, зеркалить.

Чешуйчатые движения в некотором смысле противоположны трещинам, они стараются покрыть поверхность, избавить видимое от ощущения возможности треснуть, расколоться, разорваться. Чешую невозможно разорвать. Чешую с трудом соскребают с поверхности, чтобы добраться до тела — текстового, структурного, понятийного.

Уже этих двух понятий — трещин и чешуи — достаточно, чтобы начать раскрашивать произвольный орнамент. Мы смотрим на стыки, склейки деталей, на то, как они соприкасаются и дополняют друг друга, насколько выбиваются из общего ряда и обращают на себя внимание. Когда происходит стыковка фрагментов, между ними возникают щели, способные расползаться и приводить в недоумение. «Причем здесь это?» — это недоумение. Состыкованные фрагменты легко отделяются друг от друга. Легко разбить треснутое тело. Там, где щели, там потенциалы, возможности неожиданных наполнений, они могут поглотить концепции всех граничных фрагментов.

Чешуя, кольчуга, черепица — это краска. Трещина, дыра, щель — это краска. Это тот же тип противостояния, что и покры-

вала — копыа⁶, только более локальный. В чешуе нет пористости, контекст определен, некуда проваливаться.

Другой взгляд на окрашивание: подвижность и неподвижность. Взаимоотношение белого и красного — естественная тема алхимии. Мы знаем, что кровь красная и что она течет, а соль белая и она хранится, застыв в земле. В «Трактате об огне и соли» Блеза де Вижинера есть ряд ценных деталей. Соль как необходимость при жертвоприношении. Египетские жрецы ненавидели море из-за того, что оно убивает тех, кто пьет его соленую воду. И ненавидели настолько, что терпеть не могли моряков. Исход из Египта связывается с необходимостью использовать соль при проведении жертвоприношений. Четыре цвета: черный, голубой, красный и белый, в которые окрашено все. Два цвета: красный и белый, в которые окрашено все. Кровь мягкая, соль жесткая. Небо течет как кровь, земля неподвижно дремлет как соль. И так, цвет находится внутри времени и осознается через действие. Действие — носитель цвета, как краска. И текст, после того как в нем селится время, может иметь окраску. Цветные волшебные предметы в сказках, будь то золотые туфли или аленький цветочек, указывают на фазы активности, на действие. «Привези мне золото» и «привези мне серебро» — не одно и то же. Привези мне кровь, привези мне соль. Привези мне знание вещей, привези мне сладкие сны, расскажи о небесных воинствах, о целебных травах, о скрытых сундуках, о спрятанных ключах, посоли мою пищу, укрой меня крылом, соль в крови, как земля в небе.

Роман Михайлов

6. *Регев Й., Михайлов Р.* Свадьбы, копыа и управление гусями // Нож. 13.12.2018.
URL: <https://knife.media/conor-khabib>.

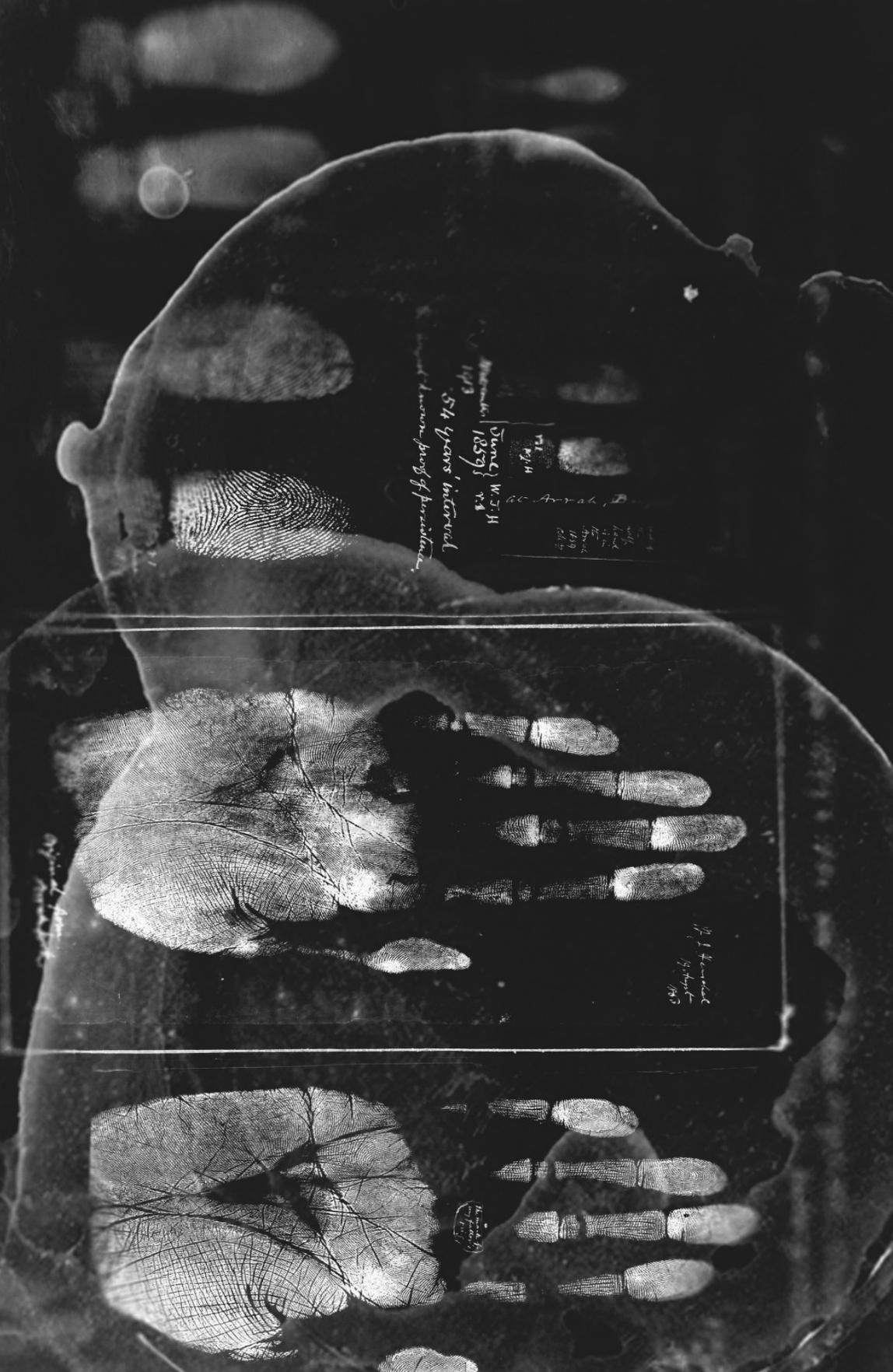


54 years' interval
Dance, W. J. H.
1839, 28

W. J. H.
W. J. H.

W. J. H.
1839
1893

W. J. H.
1839
1893



Процветание vs Просвещение: раскрытие | *ясное отчетливое насыщенное*

о. Расторжения

Если мы хотим писать о чем-то, кроме тавтологически светлого и ресентиментно темного Просвещения, то мы должны писать о цвете. И писать двояко (двумя руками — два не совпадающих друг с другом текста): с одной стороны, о Просвещении по ту сторону светлого и темного, то есть о Просвещении «цветном» или «красочном», о *Процветании*; с другой стороны, необходимо *писать цветом*, противопоставляя просвещенческой аскезе черно-белого текста (где черный и белый — это не цвета) текст в красках, текст как красящее вещество.

То, как мы говорим о цвете, предопределено двойной мифологической стабилизацией: как правило, не утруждая себя сомнениями, мы считаем, что цвет — это результат разложения и отражения света (оптическая мифология распределения: каждый охотник желает знать...) и что цвет оптически адресован глазу (мифология царственного органа). Цветное письмо требует подрыва этих стабилизаций, запуска террористического кочевого распределения «без собственности, надела или меры»⁷, демонических прыжков и обращения к истории цвета — как бывшей, так и небывалой.

Когда Жиль Делёз рассуждает об истории живописи, которую по-своему резюмирует каждый художник, он начинает с Египта, с его гаптических⁸ барельефов («сцепление глаза и руки»⁹ — глаз ощупывает, а рука видит), в которых фон и фигура находятся на одном складчатом плане. История «классической репрезентации» начинается с греков — с *расторжения* и отдаления друг от друга фигуры и фона, с гипертрофии света и оптики: «глаз подчинил себе осязание как нижестоящую власть»¹⁰. Говоря это, Делёз не обращает внимания на еще одно важное расторжение, также учрежденное классикой: на разрыв между письмом и цветным иероглифическим рисунком. Не только фон отделился и отделился от фигуры в оптической перспективе; письмо отделилось и отделилось от цвета (этот разрыв значительно углубил-

7. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 55.

8. Гаптика — область прикосновений.

9. *Он же*. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. С. 127.

10. Там же. С. 132.

ся в эпоху вторящего классике Возрождения¹¹, и окончательно связь между цветом и письмом лопнула именно в эпоху Просвещения, когда стало «ясно», что цвет не нужен для передачи смысла). Результатом этого неочевидного разделения стала как пластичность, переводимость и детерриториализованность письма, так и его прогрессирующая абстрактность (ретерриториализация, в смысле бесцветность). Начиная с греков, цвет, открытый в гаптике, мыслится оптически, как метаморфоза света. Вместе с тем письмо мыслится как бесцветное (а у Платона и вовсе как противопоставленное свету¹²). В этой ситуации попытка на манер Октавио Паса «писать зелеными чернилами» не возвращает в письмо цвет, так как цвет «зеленых чернил» не есть цвет самого письма.

Есть еще один важный пункт. Согласно Жильберу Симондону, расторжению фигуры и фона соответствует также специализация фигурных функций (в техничности) и фоновых (в религии): фигуры становятся абстрагированными от среды техническими объектами (первыми объектами), а фон универсализуется в божественном субъекте (первом субъекте). Кроме того, в божественном и священном *субъективируется и персонифицируется* присущая фону *власть (pouvoirs)*¹³ (коррелятивная власти света над цветом). Последствия описанного Симондоном расторжения хорошо известны. Заметим, что они схожи с последствиями обесцвечивания письма: освобождение от среды — и прогрессирующее отчуждение. Нельзя ли связать генезис и историю техничности с историей (забвения) цвета? Не можем ли мы, последовав за цветом, углубить и усложнить эту историю и, минуя гипертрофию оптики, уклониться также от обесцвечивающего света представителей власти (ускользнуть от взгляда богов, героев и жрецов)? Не обнаружится ли на достигнутой глуби-

11. В это же время происходит обесцвечивание черного и белого цветов: «черный постепенно утрачивал цветовой статус в период, начавшийся на исходе Средневековья и продлившийся до XVII века: когда появились печатная книга и гравюра — текст и изображение, нанесенные черной краской на белую бумагу, — эти два цвета заняли особое положение; а затем Реформация и научный прогресс вывели их за рамки цветового мира» (Пастуро М. Черный. История цвета. М.: НЛЮ, 2017. С. 8).
12. См.: Деррида Ж. Фармация Платона / Пер. с фр. А. Гараджи // Платоновские исследования. Вып. VI. М.; СПб.: Платоновское философское общество; РГГУ; РХГА, 2017. С. 113–254.
13. *Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques*. P.: Auber, 1989. P. 167–168.

не что-то вроде цвета техничности и безвластия (анархическо-го Процветания?)?

Так или иначе, ответы на эти вопросы могут быть намечены лишь в цветописьме. Развивая интуицию Делёза и перефразируя его замечание о египтянстве Бэкона, можно сказать: чтобы писать цветом, нужно резюмировать историю письма, окончательно разрушить старый Египет и гаптически (вручную, технически) изобрести новый, созданный из письма и письмом Египет случайности, обретшей стойкость¹⁴. Создание такого Египта начинается с разрушительной катастрофы, с вторжения цвета в письмо, с цвета как катастрофы письма.

1. Вторжение цвета

В коротком рассказе *The Colour of Outer Space* (1927) Говард Лавкрафт описывает случай вторжения неизвестного цвета в местность, расположенную неподалеку от города Аркхем. «Все началось с метеорита», «порядочных размеров скала свалилась с неба и угодила прямо во двор Наума Гарднера, где и упокоилась в огромной воронке рядом с колодцем». Странность болида состояла в том, что он был подозрительно мягок, его жар не спадал с течением времени, и даже малая его частичка «упрямо отказывалась охлаждаться»; кроме того, спектроскопия показала наличие в его излучении странных полосок, не имеющих ничего общего с полосами обычного спектра, и наконец, *it had glowed faintly in the night*, по ночам он «неясно румянился»¹⁵. Зловещий метеорит без остатка истаивает и как бы мимикрирует наизнанку: попадает в воду и почву, заражает и перекрашивает растения (деревья и травы также начинают странно «румяниться», шелестеть и раскачиваться без ветра), животных, и наконец, превращает место своего падения в «испеленную пустошь», на которой все обращается в золу, и не остается цветов, кроме пепельно-серого. Все несчастное семейство Гарднеров сходит с ума, телесно деформируется (расплавляется) и погибает.

14. Ср.: Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. С. 140.

15. Большинство русских переводов этого рассказа Лавкрафта злоупотребляют люминистским «словарем света» (так, перевод Игоря Богданова передает заголовок как «Сияние извне», а указанный фрагмент — как «по ночам от нее [глыбы] исходит слабое сияние»), тогда как словарь самого Лавкрафта избегает световых и оптических метафор, сосредотачиваясь на лексике температур, плавлений, телесных ощущений и цвета, противопоставленного свету.

Начав еще в 1920 году (*From Beyond*) разработку идеи о невообразимом цвете, находящемся за пределами человеческого восприятия, саму эту идею Лавкрафт почерпнул из антигюгонианских романтических штудий Иоганна Риттера, «Современной науки и материализма» Хью Элиота и из экспериментов с незримым цветом в предшествовавшей литературе ужаса (Амброс Бирс, «Проклятая тварь») ¹⁶. Если перевести вопросы, поставленные Лавкрафтом, на язык «логики ощущения», то это будут вопросы о соотношении цвета и света, о гаптике колоризма, а также об изобретении цвета ¹⁷. Общим знаменателем этих вопросов будет *проблема встречи* (а также связанная с ней проблема «движений, при которых можно быть только жертвой», проблема невыносимого), которую поставил Делёз в «Различии и повторении» ¹⁸.

The Colour of Outer Space чаще других произведений Лавкрафта переносится на экран. Снято по меньшей мере четыре его экранизации. Наиболее примечательной в контексте поставленных проблем является *Die Farbe* (2010), фильм немецкого режиссера Хуана Ву. Переноса события рассказа в Германию и добавляя к повествованию семейную историю поисков сыном своего отца, Хуан Ву, казалось бы, оставляет арматуру и атмосферу рассказа Лавкрафта без изменений. Между тем немецкий режиссер дает проблемам Лавкрафта такое *кинематографическое* прочтение, которое переворачивает смысл *The Colour of Outer Space* и ставит его с головы на ноги. Большая часть *Die Farbe* — это черно-белый фильм, повторяющий цветовую гамму «испепеленной пустоши» (то, что у Лавкрафта является результатом действия зловещего цвета, здесь является исходной ситуацией), а вторжение из иных миров

16. См.: Joshi S. T. The Sources for “From Beyond” // Crypt of Cthulhu. 1986. № 38. P. 16–19; *Idem*. A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft. Rockville, MD: Wildside Press, 1999. P. 136–139, 316.

17. К слову, появление *The Colour of Outer Space* примечательным образом соотносится во времени с живописной историей цвета: период 1910–1940-х годов можно назвать возвращением/вторжением цвета. Например, черного. Если еще в конце XV века Леонардо да Винчи заявил, что черный — это, по сути, не цвет, а Ньютон исключил черный и белый цвета из спектра, то с начала XX века (а на самом деле уже с начала XIX века, с учения о цвете Гёте) началось возвращение черного, одна из вех которого была обозначена выставкой галереи Маг в Париже (1946), прошедшей под девизом: «Черный — это тоже цвет». С другой стороны, необходимо отметить и колористические эксперименты импрессионизма и постимпрессионизма, которые возвращали цвету гаптический смысл.

18. Делёз Ж. Различие и повторение. С. 174–181, 263–264.

представляет собой не появление неизвестного науке цвета, румянца, цветовой полоски, не имеющей ничего общего с обычным спектром, но вторжение *цвета как такового*¹⁹. При этом «цвет как таковой» появляется в качестве элемента самого (кинематографического) *письма*. Хуан Ву углубляет лавкрафтовский ужас, в котором невыносимый цвет из иных миров опустошает и обесцвечивает органический мир, и предлагает картину, в которой проблемой становится «цвет как таковой».

Решение *Die Farbe* имеет своего близнеца в философском письме. Мы заключаем в скобки смущение перед проблемой цвета как такового, которое высказывали и Лейбниц («*О любом цвете я вынужден буду сказать, что это что-то такое, что я ощущаю очень ясно, но объяснить не могу*»²⁰), и Гёте («Когда быку показывают красный платок, он приходит в ярость; философ же начинает бесноваться, как только заговоришь с ним *о цвете вообще*»²¹), и Витгенштейн («Если нас спросят: «Что означают слова „красный“, „синий“, „черный“, „белый“?», то в ответ мы, конечно же, можем указать на предметы соответствующих цветов. Но дальше этого наша способность объяснить значение данных слов не идет»²²). Мы имеем в виду мысленный эксперимент, предложенный Фрэнком Джексоном в работе *Epiphenomenal Qualia*²³ (1982) и развитый им через четыре года в статье *What Mary Didn't Know?*²⁴, известный как «комната Мэри». Мэри — блестящий нейрофизиолог, она знает о физике и физиологии восприятия цвета *все*, она обладает *всей возможной* физической информацией о цвете и его восприятии. Однако, по условиям мысленного эксперимента, Мэри всегда находилась в черно-белой комнате перед черно-белым монитором, то есть никогда не видела других цветов. Вопрос: узнает ли Мэри

19. Мы считаем черный и белый цветами, но, конечно, в фотографии, прессе, книгоиздании и кино различие между черно-белым и цветным сохраняет свое значение до сих пор, поэтому появление цвета в черно-белом фильме мы истолковываем как вторжение цвета как такового.

20. Лейбниц Г. В. Переписка Лейбница и Т. Бернета Де Кемни // Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 2. С. 620.

21. Гёте И. В. Очерк учения о цвете // Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. С. 132.

22. Wittgenstein L. Bemerkungen über die Farben. Berkeley; L.A.: University of California Press, 1978. P. 11.

23. Jackson F. Epiphenomenal Qualia // Philosophical Quarterly. 1982. Vol. 32. № 127. P. 127–136.

24. Idem. What Mary Didn't Know? // The Journal of Philosophy. 1986. Vol. 83. № 5. P. 291–295.

что-то новое, когда она выйдет из своей комнаты и увидит наполненный цветами мир? Если да, то это знание будет знанием «цвета из иных миров», так как будет находиться по ту сторону физической информации (которая, по условиям эксперимента, *вся* известна Мэри). Если нет, то для физического знания о цвете само существование цвета необязательно (и тогда сама физическая информация приобретает оттенок иного мира). Этот мысленный эксперимент в точности соответствует диспозитиву *Die Farbe*, так как речь здесь идет о восприятии «обычного» цвета. Однако в *Epiphenomenal Qualia* есть еще один, не такой известный, хотя и не менее впечатляющий мысленный эксперимент, составляющий пару «комнате Мэри» и говорящий о «новом цвете» или новом цветовом различии. Его можно условно назвать «Фред и томаты». Люди сильно отличаются в способности различать цвета. Фред — человек с таким острым восприятием цвета, что, если поставить перед ним коробку с красными томатами, он разделит их на совершенно различные группы: красный-1, красный-2 и т. д. (Даже если завязать ему глаза и смешать все эти группы, Фред разделит эту смесь так же, как в первый раз, потому что для него различие между красным-1 и красным-2 настолько же очевидно, насколько для нас очевидно на разнице между желтым и синим.) Вопрос: может ли Фред каким-то образом передать нам свое знание о цвете? Или иначе: может ли нам рассказать об этом знании какая-то физическая информация? «Фред и томаты» соответствует лавкрафтовскому *The Colour of Outer Space*, потому что речь идет о цветовом различии не из нашего мира, о различительной «полоске», не имеющей ничего общего с «полосами обычного спектра», о различии между красным и красным.

2. Гаптическая критика Просвещения

Все три случая «вторжения цвета» описывают цвет как то, что, приходя «извне», *заставляет* себя ощущать, разрушая привычный образ мышления или гипертрофически нарастая поверх него. Они посвящены активности цвета как такового или его *объектальности*²⁵. Случай Фреда также имеет к этому отноше-

25. Лакановский термин. См.: Лакан Ж. Тревога // Семинары. Кн. 10. М.: Гнозис; Логос, 2010. С. 264 слл. См. также: Кучинов Е. Объектальный Кроненберг // Pop-Philosophy. 2015. URL: <http://pop-philosophy.net/obektalnyj-kronenberg>.

ние. Так как сам Фред является агентом цвета (*колористическим персонажем*), он сам осуществляет вторжение «другой полоски» через вопрос: можно ли каким-то образом передать знание о цвете? Этот вопрос — вторжение: от Фреда у нас рябит в глазах, Фред режет глаза (как едкий дым или вырвиглазный цвет). В терминологии «Различия и повторения» эти случаи демонстрируют силу цвета как жестокость (*la cruauté*) одностороннего различия (*distinction unilatérale*). Для демонстрации этой жестокости Делёз предлагает вообразить «вещь, которая отличается, но при этом то, *от чего* она отличается, не отличается от нее» и приводит два важных для нас примера таких «вещей»: молния и дно/фон (*la fond*)²⁶. Оба примера имеют отношение к нашей проблематике: первый указывает на существование «темного предшественника» — или цвета до света (ритмически различающаяся в себе темнота предшественника предшествует обманчивой в своей «светонности» вспышке молнии), второй — на причудливые отношения фигуры и фона («дно как бы поднимается на поверхность, не переставая быть дном»: в терминах «логики ощущения» это не что иное, как возвращение к гаптической складчатой барельефности, на которой световые отношения выстраиваются из отношений цвета). Исходя из «логики ощущения», очевидно, что темнота темного предшественника — это цвет, противопоставленный свету. Темный предшественник как «объект основополагающей встречи» и *колористический персонаж* является тем, кто осуществляет взлом (*l'effraction*), заставляющий мыслить, через цепочку: ощущение (объект встречи «реально порождает ощутимость чувства») — воображение (без образа) — память (без памятного) — мысль без заранее знакомого (плюс витальность, «чей трансцендентный объект был бы... чудовищем; общительность, чьим трансцендентным объектом была бы анархия — и, наконец, даже... еще неведомы[е] способность[и], ждущи[е] своего открытия»)²⁷. Эта цепочка *вторжения* позволяет правильно поставить вопрос о цвете: мы не должны рассуждать о нем объективно (как о некоем не зависящем от нас объекте или свойстве) или субъективно (отвлеченно: как о том, от чего мы сами не зависим), но следует мыслить его как то, что вынуждает ощущать, воображать, памятовать и мыслить. Проще говоря, вопрос не в том, чем желтый (объективно или субъективно) отличается от синего, а в том, как в ответ

26. Делёз Ж. Различия и повторение. С. 45, 189–190.

27. Там же. С. 179–180.

на взлом цвета (различие) прорезается орган, способный различать и производить цвета (повторение). Это вопросительное дно вопроса о цвете находится на уровне, который Делёз называет эмбриональным и также связывает с односторонним различием. Это уровень ростков цвета, односторонних поверхностей цветоисторжения — эмбриона темного предшественника. Чтобы достичь этого дна, этой основы цветообразования и цветоизобретения, необходимо придерживаться путеводной нити различия цвета и света (гаптики и оптики, руки и глаза, Процветания и Просвещения).

Предлагая свою пунктирную историю живописи, Делёз указывает на существенное различие двух (с/ц)цветовых измерений: валёра (ось контраста: светлый — темный) и тона (ось градиента: теплое — холодное). Делёз связывал отношение валёра с оптикой, зрением, глазом, а тона — с гаптикой, прикосновением, рукой. Таким образом, в живописи намечается два направления: люминизм, в котором цвет выстраивается из света, и колоризм — наоборот. Люминист проделывает маршрут Мэри и Хуана Ву, переходя от черно-белого (а точнее, светло-темного) мира к краскам. Тогда как колористы стоят перед проблемой Фреда: как рассказать о цвете? Ключевое различие между живописцем и Фредом как колористическими персонажами в том, что живописный рассказ о новом цвете (собственно живопись) одновременно является изобретением цвета.

Чем гаптика принципиально отличается от оптики, прикосновение от созерцания? В гаптике отсутствуют как надзирательная (и наказывающая вещи бесцветностью) *дистанция*, так и место власти — взгляд, который эту дистанцию учреждает. Касание характеризуется наличием зоны сплавления между касающимся и касаемым. Классический пример Мориса Мерло-Понти, на которого Делёз нередко ссылается в «Логике ощущения»: прикосновение одной руки к другой, где нет различия между рукой касающейся и рукой, к которой прикасаются. Мы должны уточнить это «отсутствие различия» в логике одностороннего различия: касающееся отличается от касаемого, но не наоборот. Так же структурируется и прикосновение руки к тому, что находится вне тела, например к камню (который также касается руки). В касании вспыхивает то, что Мерло-Понти называет *перцептивной дугой* — пробегающая между ощущающим и ощущаемым искра, отчетливость которой кардинально отличается от ясности зрения (точнее, ясность зрения отличается от отчетливости прикосновения, но не наоборот). Мерло-Понти не без юмора замечает, что

если бы наше тело не «искрило», не имело возможности прикоснуться к себе, если бы поля зрения наших глаз не пересекались друг с другом или глаза были бы неподвижны, то наш перцептивный мир выглядел бы совсем иначе²⁸. В любом случае гаптика феноменологически предшествует оптике — даже в опыте зрения две разные картинки, которые даются каждым глазом в отдельности, сводятся в одну объемную гаптически, то есть «вручную». Касание — это *связывающее различие*, складка. В гаптической логике ощущения перцептивная дуга будет не чем иным, как «разрядом цвета», который в оптической логике созерцания неотличим от тьмы (свету не хватает различительной силы). Цвет располагается на температурных градиентах холода — жара, твердости — плавкости, покоя — подвижности, разреженности — резкости, аскезы — разбоя и т. д. При этом гаптика цвета характеризуется не контрастностью, а переходностью в соседстве: холодный цвет может быть согрет соседством с жарким, твердый — подплавиться, разреженный цвет может быть резко очерчен, а аскетичный — забродить благодаря соседству с разбойным. Поэтому необходимо различать (в той же логике одностороннего различения) цвет как *переход* и цвет как стабилизированную *чистоту*: чистый цвет отличается от цвета как перехода, но не наоборот. Иными словами, цвет как переход — это цвет (чистого) цвета (красный-1, красный-2 и т. д.).

Выстроенный из разрядов цвета гаптический мир — это не мир видимых глазу различий, но и не мир слепого безразличия (хотя в нем, конечно, возможна и даже необходима противопоставленная резкости и остроте безразличная тупость, лишенная искры, нулевая степень цвета, цвет-о, который все же остается цветом; вероятно, именно такой цвет-о расплывчато именуется телесным), это мир односторонних различений, которые глаз нащупывает. Можно сказать, что глаз видит — свет (и тень), а нащупывает — цвет. Мерло-Понти называет гаптический мир миром плоти²⁹ — цветущей плоти, могли бы уточнить и обострить мы. Этот мир доступен Просвещению лишь как (хоть и цветная, но) фотография, светопись. Это мир Процветания, специфику кото-

28. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 220–222.

29. См.: Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск: Логвинов, 2006. Здесь певец тела Мерло-Понти много пишет о гаптике цвета, о его «шерстистой, металлической или пористой конфигурации или текстуре» и даже о знаках препинания в цвете, о его гаптическом синтаксисе (Там же. С. 191–192).

рого можно ощутить в различии между положительным оптическим идеалом Просвещения — «светом знания» — и гаптическим «цветом знания».

Однако остается вопрос: как можно начать видеть цвет (из иного мира), что происходит в опыте цвета? Этот вопрос увлекает нас в иную область: из пригорода Аркхема, из черно-белой области вторжения цвета (домен различия) — в «Страну Анархию»³⁰, в область его исторжения (домен повторения).

3. Исторжение цвета

«У нас есть орган, соответствующий слуху, — я понимаю голос; но мы не имеем подобного же органа, который соответствовал бы зрению; мы не можем „издавать“ цвета, подобно звукам»³¹, — пишет Жан-Жак Руссо. Согласно колоризму, это не так. Разрумяниваясь или бледнея, кожа³² «издает» цвет под внутренним напором плоти или когда этот напор, напротив, спадает. Кожа темнеет, краснеет и покрывается пятнами, «издавая» цвет под внешним напором солнечных лучей, образует что-то вроде исходной гаптической складчатости. Как отметил Леви Брайант, «загар вкладывает солнечный свет в тело, плиссируя его, формируя более темный цвет кожи. Загар — своего рода оригами»³³. Однако нет *одного, единого и единственного* специализированного на цвете органа. И хотя можно вспомнить слова Делёза о том, что «живопись разделяет нас глазами всюду: в ушах, животе, легких»³⁴, а также пассаж Деррида о художнике, прочерчивающем линию, «как будто

30. Так называется утопия братьев Гординых, в которой Пять Угнетенных (Я, Рабочий, Женщина, Угнетенная нация и Юноша) достигают «страны счастья и равенства», в которой начинают видеть нездешние цвета, а также переизобретать свои чувства (см.: *Бр. Гордины. Анархия в мечте. Страна Анархия (утопия-поэма)*. М.: Издание Первого Центрального Социотехникума, 1919).

31. *Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Он же. Педагог. соч.: В 2 т. М.: Педагогика, 1981. Т. 1. С. 166.*

32. Кожу считает первичным органом исторжения цвета нейробиолог Марк Чангизи. Два главных фактора, влияющих на напор плоти, — кровоснабжение кожи и оксигенация крови (см.: *Чангизи М. Революция в зрении. Как и почему мы на самом деле видим*. М.: Corpus; АСТ, 2014). В гаптической «дерматологике» ощущения мы могли бы обозначить кожу как зону одностороннего различения плоти: кожа отличается от плоти, но не наоборот.

33. *Кучинов Е. Заземление Леви Р. Брайанта (интервью) // Pop-Philosophy. 2017. URL: <http://pop-philosophy.net/zemlya-mashiny-otxody>.*

34. *Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. С. 66.*

на кончике пальца открылся глаз без века, как будто еще один глаз избыточно вырос рядом с ногтем, один-единственный глаз, как у кривоглазого или циклопа»³⁵, — но глаз, рука или кожа не являются этим органом, так как цвет «издают» не они, а сама освобожденность органа от тела, сама его переходность³⁶. Цвет издает не столько глаз, сколько само его путешествие, и, как мы уже знаем, глаз не видящий, но ощупывающий (бергсоновское вдохновение могло бы нам подсказать, что видящему глазу незачем путешествовать, глаз путешествует лишь для того, чтобы прикоснуться, ощутить — и привести в движение, движение цвета, — чтобы вызвать разряд цвета). Колористический смысл путешествия глаза можно обозначить категорией *резкости*, в которой удерживаются и тактильное, и цветовое измерения (в ответ на сомнения, которые могут возникнуть относительно «резкости цвета», заметим, что цвет, очевидно, относится к *pluralia tantum*, что о цвете в единственном числе можно говорить только в случае его остановки и стабилизации, у нас же речь идет о цвете как переходе или даже прыжке, которые и характеризуются резкостью). Маршрут путешествия органа цвета *прорезывается* в плоти; резкость этого прорезывания может колебаться от разреженности мурашек, пробегающих по коже, до максимальной различительной остроты зрения, которое имеет дело с цветом тогда, когда мурашки пробегают уже по глазу. Здесь отчетливо проступает ощутительный смысл того, что мы называем *разрезом глаз* (чтобы появились глаза, плоть должна быть разрезана, *уязвлена*, должна обнажиться максимально чувствительная к дальнейшему разрезанию область плоти) и *резью* (или *рябью*) *в глазах* (когда резкость цвета функционирует как дальнейшее разрезание глаза, прорезывание глаза в глазе).

На фоне плоти наиболее резкое гаптическое одностороннее различие — это *резня* цвета, *террор цвета* (в этом гаптический смысл, например, красноты *красного террора*, а также цвета *цветных революций*), *террор уязвимости*. Террор цвета противоположен описанному Лавкрафтом ужасу, чьей основой остается все-таки его оптическое рассмотрение, приписывающее любому цвету темную природу (любой цвет темнее света), ужасу, который выражается через распад индивидуальной формы (плавление Гард-

35. Derrida J. Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines. P.: Perti Pris, 1991. P. 11.

36. Вспомним сюжет о пересадке органов зрения Фреда тому, кто хочет заполучить его знание о цвете (Jackson F. Epiphenomenal Qualia. P. 129).

неров). Таким образом, области вторжения цвета соответствует ужас (как неготовность исторгнуть цвет), тогда как области его исторжения соответствует террор (резня цвета). Подытожим афоризмом: посеешь свет — пожнешь ужас, посеешь цвет — пожнешь террор.

Итак, местом появления «органона», который «издает» цвет, является блуждающая уязвимость плоти, блуждающий разрез и скользкая оголенность приоткрывшегося мяса³⁷, куда заступает, как правило, глаз (будто всякий разрез плоти — разрез глаз), но это правило легко нарушается: на месте органа цвета может оказаться и рука, и пята, и спина, и кость и т. д. Это место (в котором еще нет органа) отмечено неким зарядом фантомности, здесь лишь намечается фантомный орган исторжения цвета, орган, который чешется, ноет и болит — хотя актуально его не существует. Однако, в отличие от «обычного» фантомного органа, в котором ощущается зуд того, что было, орган исторжения цвета является болью того, что еще не существует.

Если приглушить краски, эту заряженную фантомностью язву можно назвать попросту неопределенностью. В «Творческой эволюции» Анри Бергсон пишет: «функцией жизни является внедрение в материю неопределенности. Неопределенны, то есть непредвидимы, формы, которые жизнь создает на пути своей эволюции». Бергсон обнаруживает исток этой неопределенности в простой чувствительности, а настоящий ее взрыв — в нейронах и нервной системе, которые являются подлинным «резервуаром неопределенности»³⁸. Через несколько страниц он совершает завораживающий поворот, связывая дальнейшее нарастание неопределенности с появлением искусственных органов, отделившихся от тела, орудий и инструментов³⁹. Этот поворот позволяет вернуться к вопросу о техническом смысле цвета.

Вслед за Бергсоном мысль о техничности, вырастающей из функциональной неопределенности органа, развивают Андре Леруа-Гуран, Жильбер Симондон и Бернар Стиглер. Последний

37. Делёз о мясе в живописи Бэкона: *Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон. С. 37 слл.

38. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Академический проект, 2015. С. 96. У обозначенной фантомной зоны уязвимости есть множество апофатических и катафатических имен. Нам кажется, что она нащупывается и в *réservoir d'indétermination* Анри Бергсона, и в «функциональной неопределенности» Андре Леруа-Гурана и Бернара Стиглера, и в несоотнесенности братьев Гординых, и в «румянности» Святогора, и в «пластичности» Роже Кайуа, и в машинной плюрипотентности Леви Брайанта и т. д.

39. Там же. С. 104–107.

нерасторжимо связывает между собой технику и уязвимость⁴⁰, но теряет «цвет техничности», определяя всю технику как мнемотехнику, технику *бесцветного* письма (сопротивляясь оптике, но оставаясь на ее бесцветной территории, учитель Стиглера Жак Деррида считал, что письменный след, который художник оставляет на холсте, вслепую рисуя автопортрет, не имеет цвета, не ощущается, немислим и должен рассматриваться как графический, а не живописный след⁴¹).

У Леруа-Гурана цвет остается. Функционально неопределенным носителем инструментов у него выступает рука, которая не в последнюю очередь использует как инструмент... красящее вещество; рука становится органом исторжения цвета (чаще всего Леруа-Гуран пишет об охре, которая на заре человеческой истории использовалась как для окрашивания живого, так и в погребении мертвого тела (автор «Жеста и речи» пишет о предшествовании цвета искусству и, возможно, религии⁴²), а также замечает, что охра сыграла важную роль в истории печного дела, в котором, оказывается, изготовление красок предшествовало гончарному делу и подготавливало появление металлургии⁴³). Рука — это инструмент детерриториализации цвета кожи, благодаря ее функциональной неопределенности перцептивная дуга приобретает технический смысл, то есть «технический цвет» — цвет, который переносится от тела к телу как техническая искусственная кожа, технический румянец. Хотя обычно считается, будто технический объект (цвет), вырастая из язвы функциональной неопределенности, сам стабилизируется в качестве функционально определенного, следует утверждать обратное: он неопределен и вносит неопределенности еще больше, чем нервная система⁴⁴.

40. Главный герой первого тома «Техники и времени» Эпиметей является носителем и смертности, и неспециализированности (см.: *Stiegler B. Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 147).

41. *Derrida J.* Op. cit. P. 59.

42. *Leroi-Gourhan A.* *Le geste et la parole. Technique et langage*. P.: Albin Michel, 1964. P. 159.

43. *Ibid.* P. 245.

44. Леви Брайант называет это качество плюрипотентностью, подчеркивая, что даже спроектированные и сфабрикованные для определенной цели машины все же *не имеют* функции в качестве подлинного признака их бытия, хотя они могут быть *определены* к некоторой функции. Смысл самой этой возможности определения в том, что машины плюрипотентны (*Bryant L. R.* *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. P. 23).

В «Заметках о слепцах» Жак Деррида совершил то открытие, что в момент нанесения черты (автопортрета) художник слепнет, глаз не контролирует того, что делает рука, из чего он, однако, сделал вывод, что наносимая черта бесцветна⁴⁵. Колоризм Леруа-Гурана дает возможность заметить, что, несмотря на слепоту глаза, наносимая черта — это не графический, а именно живописный — цветной — след. Рука исторгает цвет, тогда как глаз (в своей оптической функции) является (всего лишь) оператором или надзирателем цвета — агентом света. Но когда свет гаснет, рука продолжает анархично творить свою цветную пачкотню — вслепую, наощупь.

Именно так Делёз описывает историю живописи «с точки зрения руки»: это история вспышек возвращающейся в руку функциональной неопределенности, история освобождения руки от глаза, история руки как сошедшей с ума машины, исторгающей гаптический цвет и дикие линии⁴⁶. В этой истории глаз играет роль наблюдателя, чей надзор, вероятно, является источником инструментальной логики в обращении с (цветом как) техническим объектом: вместо возможной гаптической неопределенности он вгнетает в него оптическую определенность фигуры на фоне. Освобождая руку в гаптическом измерении цвета (и письма), разрабатывая «логику ощущения», Делёз дополняет по преимуществу оптическую модель Симондона, в которой технику можно помыслить лишь оптически, как фигуру на религиозном фоне. Фигуро-фоновые отношения, распространяемые на всю перцепцию и объявляемые ее первичной моделью, сохраняют тем не менее оптический схематизм, от которого Симондон не может отделаться, объявляя фигуру точкой фокусировки отношения живого к среде⁴⁷ и локусом паноптического обзора⁴⁸. За мыслью о фокусировке неизменно проглядывает идея об *очаге*, освещающем мир, — идея, которую не слишком жалуют колористы, считающие, что в ней исторжение цвета заменяется рассказом: «ведь изображают то, чего считают возможным коснуться, а рассказывают то, что видят, что кажется происходящим в све-

45. К слову, «фармакон», действие которого описал Деррида и который стал для Стиглера образцом описания работы *любого* технического объекта, — *φάρμακον* также имеет в древнегреческом языке и значение красящего вещества, краски.

46. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. С. 132.

47. *Simondon G.* Op. cit. P. 164.

48. *Ibid.* P. 166.

те или предполагается происходящим в тени»⁴⁹. Логика ощущения позволяет мыслить технику не как фигуру на фоне, но как одностороннее гаптическое различие цвета, позволяет говорить о техническом румянце, который двояко расслаивает и разрушает паноптикум фигуры и фона: с одной стороны, «фон поднимается на поверхность» — и фигура сплавляется с ним, с другой стороны, сам фон рассматривается как фигура, вырезанная между фигурами, — фигура отличается от фона, но не наоборот. И смысл здесь не в оптическом «фокусе» поставленного в зависимость от глаза обращения фигуры и фона, а именно в расслаивании и вырезании, то есть в гаптических отношениях цвета.

Настаивать на первичности различия фигуры и фона (ведь глаз начинает различать фигуру и фон раньше, чем цвета!) можно только с «точки зрения глаза». Однако (вспомним *The Colour of Outer Space*) цветовое различие существует до глаза и не для глаза. Неслучайно Делёз вслед за Вильгельмом Воррингером помещает дикую линию и гаптический цвет в контекст неорганической жизни⁵⁰. Именно здесь *процветает* свобода органа от организма, здесь вырастает органон исторжения цвета, здесь техника начинает дышать и румяниться, а письмо снова становится цветной пачкотней.

Цвет отличается от неорганической жизни, но не наоборот.

Выше мы испытали мысль о том, что цвет неорганической жизни функционирует как таковой в качестве одностороннего различения (унилатеральной дистинкции), в качестве односторонней складчатой поверхности исторжения краски (и впадения в краску). Подводя итог, мы можем колористически переопределить саму унилатеральную дистинкцию и говорить о ней уже не как о различении, но как об одностороннем *расцветчивании*⁵¹ — или о *раскраске*.

Впрочем, весь этот текст уязвим. Если в нем и наметилось небывалое и новое, оно было (всего лишь) нащупано, *ergo* исторгло цвет.

Евгений Кучинов

49. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. С. 139.

50. Там же. С. 60–68, 134–140.

51. Одно из значений латинского слова *distinctio* — «краса, украшение»: это позволяет предположить, что этимология этого слова восходит к глаголу *tingo* (окрашивать). См.: *Valpy F. E. J. An Etymological Dictionary of the Latin Language*. L.: Baldwin, 1828. P. 127.

Раскраски для Бога (тео-колористические фрагменты) | *ясное неотчетливое ненасыщенное*

1. «Идем, идем, синий». Сигнал на светофоре сменился, и бабушка тянет меня за руку быстрее перейти дорогу. Говорят, что дальтонизм почти всегда бывает только у мужчин, но передается по женской линии. Что касается меня, то мне так называемый зеленый на светофоре всегда казался гораздо ближе к белому и совсем не похожим на цвет листьев или травы. А красный и желтый мне представляются скорее разными степенями яркости оранжевого. Но так ли это существенно? Ведь всегда понятно, что один из них выше, а другой ниже, и этим-то все и определяется.

2. Все мое детство также сопровождается рассказами о дяде-полковнике. Хотя этот дядя не прямой родственник, а муж маминой двоюродной сестры, он тоже не различает цвета. Дальтоникам не разрешают водить машины (так это было в 1980-е годы, сейчас эта явная несуразность исправлена — ведь понятно же, что все определяется тем, какой из сигналов светофора выше). У окулиста есть специальные таблицы для выявления дальтоников: там точечками одного цвета на фоне точек другого написаны цифры; если ты различаешь эти два цвета, ты видишь цифру, а если не различаешь — то нет. И вот рассказывают, что мой дядя хитростью получил права, достав у знакомого врача таблицу и выучив ее наизусть. Это, конечно, нечестно, но ведь и сами цвета постоянно хитрят (мне, как дальтонику, это очевидно, да и вообще, не для хитрости ли существуют цвета: прикинуться хищником или прикинуться деревом, чтобы хищник тебя не заметил, соблазнить партнера яркой расцветкой перьев). С пиратом — пират вдвойне: хитрящего следует перехитрить.

3. Темы цвета и хитрости оказываются неразрывно связанными в Торе. Яков (искривляющий⁵²) — человек, само имя которого указывает на обман и стремление находить обходные пути. «Недаром так его называли, и вот, дважды перехитрил меня, — говорит Эсав» (Быт. 27:36). Он оказывается также и главным действующим лицом в войне против цветов. Собственно, хитрость и нужна для того, чтобы послужить в этой войне главным оружием. Два главных соперника Якова — это люди-цвета: Эсав, прозванный Эдом, то есть Красный (это прозвище сверхдетерминировано наложением гастрономии на географию: Эсава зовут Эдомом и из-за его желания «отведать красного, красного этого» (Быт. 29–33),

52. См. URL: <https://www.safa-ivrit.org/writers/benezra/akav.php>.

и из-за того, что местом его жительства становятся горы Идумеи), и Лаван, имя которого означает «Белый». До Эсава и Лавана рассказ остается бесцветным. Цвета вводятся в действие как оппоненты и враги. Любопытно, что первое же появление цвета связано с анархией в ее самом буквальном смысле. Эсав называется «красным», поскольку из-за похлебки отказывается от «первенства», то есть от начала.

4. Яков действует в этой войне с цветами хитростью: соблазняет Эсава похлебкой, потом выдает себя за него, чтобы получить благословение отца (впрочем, благодаря первой хитрости вторая оказывается почти правдой, ведь первенство продано), а затем предпринимает странные манипуляции с прутьями, стремясь воздействовать на ход совокупления скота и свойства приплода. Однако эта хитрость — лишь ответ на хитрость врагов. Относительно Лавана это очевидно и заявлено в самом тексте (подмена дочерей и подмена награды Якова), про Эсава — в мидраше и комментарии Раши («ибо охотился за ним устами своими — вводил в заблуждение ложными речами»). Важно, однако, что хитрость Якова, с помощью которой он одерживает победу над цветом, в обоих случаях носит скорее сенсомоторный и тактильный характер: оборачивание в шкурки овец для изменения текстуры собственной кожи и состругивание коры с прутьев. Анархистскую хитрость колористического побеждает жестово-тактическая хитрость второго, становящегося первым.

5. Яков продолжает свою провокационную политику по отношению к цвету и в дальнейшем. Вольно или невольно (в ходе чтения возникает подозрение, что хотя бы отчасти он делает это сознательно) Яков сталкивает Иосифа и братьев с помощью пестрой многоцветной рубашки. И тут уже сам Яков оказывается побежденным своими детьми с помощью своей же собственной стратегии. Окунув рубашку в кровь зарезанного козла, они приносят ее отцу, предоставляя ему самому сделать ложный вывод («Дикий зверь растерзал его» — Быт 37:33). Дело даже не в Якове: победа хитрости цветов с помощью контрхитрости оказывается одним из важных приемов в прояснении причастности к Завету и Союзу.

6. Вероятно, своей высшей и наиболее развернутой формы внутри теологического поля связка «цвет/хитрость» достигает в каббалистическом трактате «Раза де итван глифин» («Тайна выгравированных букв»). Обман и маскировка присутствуют уже на уровне атрибуции трактата. Традиция приписывает его авторство Ицхаку Лурии — основоположнику течения, предопределившего развитие каббалы и во многом — всего раввинистического

иудаизма. Однако эта атрибуция — всего лишь камуфляж: в шкуры одного из немногих, к чьему имени почти постоянно добавляется эпитет «святой», обернуто еретическое и подрывное учение («богомерзкое» — написал бы Лавкрафт и его многочисленные современные адепты; но не стоит драматизировать). На самом деле трактат был написан почти через двести лет после смерти Ицхака Лурии анонимным учеником Натана из Газы, пророка саббатянского движения. Сначала оно было проклято, а затем стерто и вытеснено официальной традицией⁵³.

7. Главная тема трактата — описание генезиса двадцати двух букв ивритского алфавита как разворачивания процесса сотворения мира (причем речь здесь идет именно о пластическо-динамической форме букв: сверху вниз делящееся на два, круг, раскалывающийся посередине на две неравные части, распространяющиеся, сталкивающиеся, разлетающиеся на части искры и тормозящие их плоскости, капли семени, остающиеся на простыне после совокупления). Однако важно, что весь космогонический процесс оказывается войной между светом и цветами, а главное оружие света в этой войне — коварство и хитрость.

8. Божественная искра противостоит четырем изначальным цветам и оттенкам и обманывает их: так возникает мир и прежде всего буквы, динамические схемы, определяющие границы ситуаций и возможности перехода между ними. При этом четыре изначальных цвета не поименованы как цвета; начальная форма их существования не столько колористическая, сколько телесная. «Четыре цвета, скрытых в божественной самости» — первичное проявление абсолюта, потаенные корни, силой которых Бог создает миры, исток четырех букв тетраграмматона. Однако еще до того, как они стали четырьмя буквами, четырьмя мирами и четырьмя стихиями, четыре цвета были телом без головы и ног. Первый цвет — это цвет «шея и руки», второй — цвет «сердце», третий — цвет «желудок и внутренности», четвертый — цвет «бедр и гениталии». Эти четыре цвета — «свет без мысли». Они противятся созданию смыслов, миров, определенности и вообще существованию чего бы то ни было вне абсолюта. Их главное и единственное стремление — стереть самих себя, свернуться и вернуться в божественную неразличимость. И именно это анархистское желание оказывается объектом провокации со стороны божественной искры.

53. Подробный разбор трактата и доказательство его саббатянской принадлежности см.: Liebes, Yehuda, *Sod ha Emina ha Shabtaït*. Jerusalem, 1995. P. 53–70.

ственного света (второго по отношению к ним, но становящегося первым благодаря обману и хитрости). Искра света проникает во вторую зону — в цвет внутреннего, цвет сердца, и пробуждает в нем иллюзию возможности возвращения к истоку. Но исток заблокирован предшествующим цветом, цветом «шея — руки». Натолкнувшись с разгону на эту преграду, цвет «сердце» оказывается отброшенным вниз, и таким образом иницируется процесс сотворения букв и основывающихся на их комбинациях миров. И это только первая из тактических хитростей цвета. Все динамические формы букв (оказывающиеся нарезками единой линии обмана и провокации) представляют из себя различные этапы обмана анархического цвета — обмана, на который цвет всегда поддается, поскольку по самой своей сути он «свет без мысли» и хитрости противостоять не может.

9. Абсолют — это свет, обманывающий цвета и становящийся благодаря этому «прямым богом» (именно таков смысл имени Израэль, которое получает Яков, победив в противостоянии с Красным и Белым), то есть богом, вытягивающимся в последовательность прямых отрезков, из которых состоят динамические схемы букв. Модерирование «богов и сил», светофор, управляющий ангелическим переходом лестницы Якова, становится возможным благодаря войне с цветами. Именно такое модерирование является целью подлинного Просвещения. Чтобы выйти из состояния детскости, нужно столкнуться с цветами и их хитростью. Нужно научиться хитрить и обманывать обманщика. Прямызна генеральной линии никогда не дается сразу, она выкристаллизовывается «в конечном итоге», как результат искривления кривого и обмана обманщика.

Йоэль Регев





Пурпурное Просвещение | *темное отчетливое насыщенное*

§ 1. Пурпурный — цвет, репрессированный современной оптикой: это не спектральный цвет (ему нельзя поставить в соответствие определенную длину волны электромагнитного излучения), а, как утверждается, всего-навсего смешение синего и красного (двух «основных» цветов). В то же время пурпурный играет особую роль в альтернативной оптике — в известной полемике Гёте против Ньютона. Ключевая претензия Гёте к Ньютому по части его опытов с преломлением света состояла в том, что тот учитывал не все, а лишь отдельные, частные случаи экспериментальной конфигурации: 1) затемненная комната с призмой, приставленной к светлomu окну, 2) белая стена-экран, на которую падают лучи света, проходящие через призму, 3) определенное расстояние между призмой и стеной-экраном. Якобы эти условия были подобраны Ньютоном так, чтобы результат эксперимента отвечал его первоначальной гипотезе⁵⁴, а именно положению о гетерогенности белого света (*heterogeneous white Light*⁵⁵). Потому что достаточно изменить хоть одно из них, и нам предстанет иная картина. Так, если придвинуть экран поближе к призме, спектр перестает быть сплошным — вместо зеленого посередине образуется полоска белого света (что позволило Луи Бертрану Каstellю⁵⁶, а затем Гёте утверждать, что зеленый является не «основным» цветом, но лишь смешением внутренних краевых цветов спектра, желтого и бирюзового⁵⁷). А при инверсии условий освещения, — ко-

54. «Декарт истолковывает опыт по получению цветового спектра совершенно иначе, чем Ньютон. Он видит в нем не разложение солнечного света призмой на составляющие, но преломление ограниченного темнотой светового образа. Поэтому мы не слишком должны доверять английскому физика, когда тот говорит, что „не измышляет гипотез“. Именно гипотеза, причем вполне определенная, касающаяся природы света и законов распространения светового луча, заставляет Ньютона видеть в своем эксперименте то, что он видит» (*Месяц С. В. Гёте и Ньютон: спор о цвете // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. Вып. 2. М.: Аквилон, 2014. С. 309–310*).

55. *Newton I. Opticks, or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light. L., 1721. P. 63.*

56. *Castel L.-B. L'Optique des couleurs. P., 1740. P. 426.*

57. Оба, и Каstell, и Гёте, конечно, знали об объяснении Ньютона (*Newton I. Op. cit. P. 141–142*), к которому прибегают до сих пор: полоса белого света возникает из-за вторичного смешения разноцветных лучей в центре грани. Это объяснение, однако, не снимает общей претензии к эксперименту, поскольку в этом случае для обоснования используется то, что еще толь-

гда лучи света, преломляясь через частично *перекрытую* на входе призму, падают на *черный* экран, находящийся в *светлой* комнате, — мы получаем совершенно иную спектральную раскладку: это уже не привычная «радужная» последовательность *красный — желтый — зеленый — синий — фиолетовый* (первоначально Ньютон писал о пяти основных цветах, но затем волюнтаристски остановился на семи как на более музыкально-гармоничном числе⁵⁸; см. § 3), а ряд *синий — сине-красный — пурпурный — желто-красный — желтый*⁵⁹. Заметим, что сама эта идея — перевернуть условия освещения, переставить свет и тьму местами — возникла из своего рода концептуального расширения поля зрения, или «переключения гештальта»: Гёте увидел тьму, окружающую светлый экран в описанных Ньютоном опытах с призмой, не как внешнее эксперименту обстоятельство, а как неотъемлемый фактор призматического цветообразования⁶⁰. Скрупулезный анализ аргументов Ньютона и Гёте и воспроизведение экспериментов последнего показали, что опыты с призмой в инверсированных

ко должно быть обосновано (а именно гипотеза о гетерогенности белого света).

58. Пять «основных» цветов — в «Лекциях по оптике» (1670-е годы, опубликованы в 1728-м), семь — в трактате «Оптика» (1704). См.: *Ньютон И.* Лекции по оптике. М.: АН СССР, 1946. С. 145; *Newton I.* Op. cit. P. 134.
59. Иоагган Вольфганг Гёте и его «Учение о цвете» / Пер. с нем. С. В. Месяц, И. И. Канаева. М.: Кругъ, 2012. Ч. I. С. 123 (теоремы 214–215).
60. Сознательная установка на инверсию световых условий эксперимента снимает известное возражение Германа фон Гельмгольца о том, что Гёте еще не различал аддитивный и субтрактивный синтез: дескать, пурпурный действительно образуется, но в силу простого вычитания (субтракции) зеленой полосы спектра из черной. Памела Карри указывает: «Но на самом деле это не проблема. Цвета инвертированного спектра (синий, пурпурный и желтый) являются точным дополнением к цветам обычного спектра (оранжевый, зеленый и фиолетовый). И это так, потому что белая полоса на черном фоне и черная полоса на белом фоне сами по себе дополняют друг друга в геометрическом смысле: они в точности переворачивают пространственные роли света и тьмы. Однако, будучи геометрическими переворачиваниями друг друга, зеленый и пурпурный должны непременно предполагать и противоположные формы смешивания. Зеленый получается путем вычитания длин волн, когда свет белой полосы сменяется тьмой, а пурпурный — добавлением длин волн, когда темнота черной полосы сменяется светом. Их оппозиция является неотъемлемой частью геометрической правомерности (*lawfulness*) цветового круга. Эта правомерность будет уничтожена только в том случае, если оба будут связаны со сложением или оба с вычитанием света, как, очевидно, предпочитают критики Гёте» (*Currie P.* Goethe's Green: The "Mixed" Boundary Colors in *Zur Farbenlehre* // *Goethe Yearbook*. 2010. Vol. 17. P. 270).

условиях освещения могли бы с не меньшим правом считаться эмпирическим фундаментом для строительства строгой физической теории цвета, чем оригинальные ньютоновские⁶¹ (в связи с чем немецкий исследователь говорит о «призматической эквивалентности» тех и других⁶²; см. § 5). Получающийся в этом случае спектр можно назвать «темным». По составу он отличается от «светлого» спектра (который Гёте называл «однобоким ньютоновым привидением»⁶³) отсутствием зеленого и наличием пурпурного (см. подробнее в § 3). Пурпурный находится в середине «темного» спектра, это самое «сердце тьмы», только тьма эта уже не однородна (вопреки современной оптической догме), а гетерогенна — «цветная тьма» (см. § 5).

§ 2. В эпоху Просвещения, во многом под влиянием оптики Ньютона, пурпурный пережил неслыханное карьерное падение. Исследователей-антиковедов до сих пор озадачивает тот факт, что у Гомера эпитет «пурпурный» (*порфиреος*) применялся к различным, как будто произвольно взятым вещам и явлениям: это кровь, облака, речная волна, одежда, ковры, море, определенное состояние ума...⁶⁴ В Средние века пурпур ассоциировался прежде всего с религиозным контекстом: это цвет одежды иудейских первосвященников (тхелет), византийских монархов и католических епископов, это цвет одеяния, в которое римские солдаты облачили Христа перед распятием (порфира, или багряница⁶⁵). Если пурпурный краситель, традиционно добывавшийся из тел моллюсков, отличался сложностью в изготовлении и дороговизной, то в середине XIX века изобретается один из первых искус-

61. «В принципе, Ньютон мог бы прийти к тем же физическим моделям, даже если бы он систематически работал с инвертированными апертурами, то есть в условиях „светлой комнаты“, но в этом случае он должен был бы принять иную цветовую терминологию» (*Holtmark T. Newton's Experimentum Crucis Reconsidered // American Journal of Physics. 1970. Vol. 38. № 10. P. 1235*).
62. *Mueller O. L. Prismatic Equivalence — A New Case of Underdetermination: Goethe vs. Newton on the Prism Experiments // British Journal for the History of Philosophy. 2016. Vol. 24. № 2. P. 323–347*.
63. Иоагнн Вольфганг Гёте и его «Учение о цвете». Ч. I. С. 461 (шестая таблица).
64. *Gladstone W. E. Studies on Homer and the Homeric Age. Oxford: Oxford University Press, 1858. P. 461*.
65. Цвет предсмертных одеяний Христа приобретает особое значение в свете ранних апокрифов, согласно которым Христос по профессии сам был красильщиком (см.: *Пастуро М. Указ. соч. С. 66–68*).

ственных красителей — мовеин, имеющий сине-пурпурный оттенок, — и пурпур мгновенно демократизируется, на какое-то время становясь символом доступного красильного производства («сиреневая эпоха»⁶⁶). Но стать одним цветом из многих у пурпура не вышло: его исключительность фактически сменилась его исключенностью. Исключены были в том числе некоторые религиозные проявления: например, пурпурными треугольниками (винкелями) помечались в концентрационных лагерях Третьего рейха Свидетели Иеговы. Отказав пурпурному в физической первичности, новоевропейская наука поместила его в гетто, у которого даже есть свое имя — «план пурпуров» (в трехмерной модели) или «линия пурпуров» (в двухмерной модели): в 1931 году Международная комиссия по освещению разработала колориметрический стандарт цветового пространства (*CIE XYZ 1931*), представляющего собой так называемую *диаграмму цветности*, где «линия пурпуров», соединяющая крайние точки синего и красного и замыкающая собой кривую спектральных цветов, обозначает цвета за пределами ньютоновского спектра⁶⁷. Пурпурный и сегодня остается своего рода цветом за пределами — не только спектра⁶⁸, но и обычной способности человеческого зрения: скажем, термином «пурпурный» описывают свои переживания от света в ультрафиолетовом диапазоне те, кому эти переживания стали доступны по причине удаления хрусталика (афакии) или его замены на искусственный (хрусталик отфильтровывает ультрафиолетовые электромагнитные волны)⁶⁹. Последний культурный взлет пурпурного пришелся на 1960-е годы, когда он стал частью художественных образов (графических, поэтиче-

66. Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи: эпоха Николая II. М.: Этерна, 2012. С. 358–359.

67. См., напр.: Koenderink J. J., Van Doorn A. J. Perspectives on Colour Space // Colour Perception: Mind and the Physical World / R. Mausfeld, D. Heyer (eds). Oxford: Oxford University Press, 2004. P. 11, 23.

68. В то же время сегодня существуют эксперименты, в которых создается монохроматический луч пурпурного цвета, — что доказывает спектральную первичность пурпурного, хотя и является ересью с точки зрения современной оптической догмы. Мы предлагаем читателю самостоятельно оценить этот эксперимент, который провели шведские исследователи Пер Селльстрём, Арне Николайсен, Мортен Эйде и Ян Хенрик Волд в 2016 году: Inverted Spectra of Monochromatic Rays // Pehr Sällström on Colour. 27.09.2016. URL: http://pscolour.eu/adhoc/vt/inverted_spectra.htm.

69. См., напр., блог Алека Комарницки, инженера, пережившего операцию по замене хрусталика: Ultra Violet Color Glow after Cataract Surgery with Crystalens // Komar.org. URL: <http://www.komar.org/faq/colorado-cataract-surgery-crystalens/ultra-violet-color-glow>.

ских), отражающих психический опыт воздействия галлюциногенов (например, *Purple Haze* Джимми Хендрикса)⁷⁰, — что снова увязало пурпур с квазирелигиозным, мистическим контекстом. А сравнительно недавно в астробиологии получила известность теория «Пурпурной Земли», утверждающая, что поскольку излучение Солнца у земной поверхности наиболее интенсивно в синне-зеленой части спектра, то ранним видам живых организмов эволюционно выгодней было бы поглощать именно эту часть излучаемого света, и поэтому они должны были быть, подобно галобактериям, не зеленого, а пурпурного цвета (как дополнительного к зеленому)⁷¹. Словом, пурпурный — это явно не один цвет из многих: он как будто все время находится в напряжении, между двумя крайностями — между социальными верхами и социальными низами, между существованием и несуществованием, между исключительностью и исключенностью; его словно окружает некая тайна, о наличии которой догадывается каждый, кто внимательно в него вглядывался.

§ 3. Для Гёте пурпурный (точнее, его более теплый, то есть приближенный к красному, оттенок) является цветом за пределами прочих цветов, так как он снимает напряжение между двумя «основными» (по Гёте) цветами — желтым и синим. Это диалектическое снятие напряжения осуществляется за счет «повышения» (*Steigerung*) желтого и синего и их последующего смешения, результатом чего становится их «кульминация» в пурпурном («Если концы простой противоположности в результате смешения производят красивый и приятный феномен, то испытывавшие

70. Психофизиологическая основа этого феномена, насколько нам известно, в специальной литературе не изучена. Мы можем предположить, что сброс культурных «фильтров» восприятия делает ретинекс (термин Эдвина Лэнда) более чувствительным к пиковому, синне-зеленому излучению Солнца, что вызывает перцептивную «достройку» пурпурного как обратного к зеленому. Белый же тогда действительно является не столько одним цветом среди прочих, сколько результатом своего рода эволюционно-культурной «нормализации» световосприятия, формирование которой происходило постепенно (скажем, во времена создания гомеровского эпоса она еще не была завершена).

71. DasSarma S., Schwieterman E. W. Early Evolution of Purple Retinal Pigments on Earth and Implications for Exoplanet Biosignatures // International Journal of Astrobiology. 11.10.2018. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/international-journal-of-astrobiology/article/early-evolution-of-purple-retinal-pigments-on-earth-and-implications-for-exoplanet-biosignatures/63A1AD8AF544BEEF4C6D4A2D53130327>.

повышение концы при соединении создадут еще более прелестный цвет, который, пожалуй, составит вершину всего явления... возникает чистый красный цвет, который мы ради высокого его достоинства часто именовали пурпуром»⁷²). Реабилитация пурпурного сопровождалась созданием иного диаграмматического представления отношений между цветами: Гёте добавляет пурпурный к первоначальным пяти основным цветам Ньютона и создает уравновешенный, симметричный цветовой круг (состоящий из шести секторов), альтернативный неуравновешенному, асимметричному ньютоновскому (из семи секторов): *красный — желтый — зеленый — голубой — синий — пурпурный*. По своему составу этот цветовой круг представляет собой объединение «светлого» и «темного» спектров. В целом гётевская теория цвета продолжала античное, аристотелевское (или псевдоаристотелевское) учение, согласно которому цвет возникает из игры света и тьмы, на границе между светом и тьмой как первичными полярными силами⁷³; при этом цвет в этой теории есть то, что принадлежит скорее тьме, чем свету («...все цвета обязаны своим существованием свету и не-свету... они неизменно тяготеют к темному и суть нечто *οκείρων*, так что при нанесении их каким угодно способом на светлый предмет мы не столько освещаем, сколько затеняем его»⁷⁴). Вкладом Гёте в античную теорию стала рефлексия фундаментальной симметрии в природе. Можно сказать, что Ньютон и Гёте были равновелики в своих иррациональных предрасположенностях (или *предрассудках*, говоря языком Просвещения), определивших рациональное ядро их построений: если первый хотел воссоздать цветовую гармонию на основе музыкальной — дублировать семиступенный звукоряд (семь цветов = семь интервалов = семь планет...) в дискретном семичастном цветоряде⁷⁵, — то второй стремился выразить общую метафизическую борьбу противоположностей («вдох уже предполага-

72. Иоаганн Вольфганг Гёте и его «Учение о цвете». Ч. I. С. 319 (теоремы 702–703).

73. Об этом подробно см. в: *Лосев А. Ф. История античной эстетики*. М.: Искусство, 2000. Т. IV. Аристотель и поздняя классика. С. 338–371; *Месяц С. В. Аристотель о природе цвета* // Вестник Ленинградского государственного университета им. Пушкина. 2013. Т. 2. № 1. С. 28–39; *Guerlac H. Can there Be Colors in the Dark? Physical Color Theory before Newton* // Journal of the History of Ideas. 1986. Vol. 47. № 1. P. 3–20.

74. *Гёте И. В. Учение о цвете*. Вторая, полемическая часть: Разоблачение теории Ньютона (теоремы 1–168) / Пер. с нем. С. В. Месяц // *Academia*. 2018. URL: <https://www.academia.edu/37837219>. Теорема 25.

75. *Newton I. Op. cit.* P. 134.

ет выдох, так каждая систола имеет свою диастолу. Это — вечная формула жизни, которая обнаруживается и здесь»⁷⁶). (Разве разрезание звукового континуума на двенадцать полутонов — семь нот или семь белых клавиш — не является таким же *произвольным*, то есть определенным случайной культурной констелляцией, предпочтением, как и предпочтение симметрии?) «Симметричная метафизика» Гёте косвенным (и довольно неожиданным) образом привела в XX и XXI веках к логизации или, вернее сказать, логической геометризации цвета.

§ 4. В XX веке получила развитие идея так называемого логического квадрата, или квадрата противоположностей, — восходящее к Аристотелю и средневековым логикам геометрическое представление логических отношений между категорическими суждениями; эти отношения — противоположность (контрарность), противоречие (контрадикторность), частичное совпадение (субконтрарность), подчинение. Огюстен Сесма и Робер Бланше в 1950-х годах независимо друг от друга расширили логический квадрат за счет добавления к нему двух новых вершин (выражающих конъюнкцию двух его верхних и двух нижних вершин соответственно): получившаяся таким образом фигура — логический шестиугольник⁷⁷. Главное концептуальное отличие шестиугольника противоположностей от квадрата — введение трихотомического деления (шестиугольник как два логических треугольника): теперь противоположность (контрарность) устанавливается не между двумя термами, а между тремя (например, *все — никто — некоторые* или *музыка — шум — тишина*). Позднее оказалось, что можно добавлять к шестиугольнику новые вершины, образуя все более сложные логико-геометрические фигуры — «логические полисимплексы»⁷⁸. Область исследований таких фигур сегодня иногда называют «геометрией *n*-оппозиций» (*n-opposition geometry*)⁷⁹. Именно в изучении отношения противоположности и его типов логика соединилась с теорией цвета в ее гётевском изводе, где противоположности между цветами задают общий смысл хроматических отношений⁸⁰. Во-первых, уже сам

76. Иоаанн Вольфганг Гёте и его «Учение о цвете». Ч. I. С. 47 (теорема 38).

77. Подробнее об этом см. в: *Moretti A. Why the Logical Hexagon? // Logica Universalis. 2012. Vol. 6. № 1–2. P. 69–107.*

78. *Ibid.* P. 87.

79. *Ibid.* P. 85.

80. О логике цвета см., напр.: *Jaspers D. Logic and Colour // Logica Universalis. 2012. Vol. 6. № 1–2. P. 227–248.*

Гёте, говоря о своем симметричном цветовом круге (см. § 3), подчеркивал особое значение «таинственного древнего шестиугольника» как той схемы, которая «указывает на первичные отношения, свойственные как человеческому созерцанию, так и природе»⁸¹; поэтому его цветовой круг часто приводят в пример как ранний опыт упражнения в «геометрии оппозиций»⁸². Во-вторых, ребра логического шестиугольника в какой-то момент естественным образом (в математическом значении слова «естественный») стали окрашивать для наглядности в разные цвета, и в дальнейшем их окраска сделалась стандартом нотации⁸³. Как отмечает исследователь, интересной чертой логического шестиугольника цветов является то, что цвета присутствуют в нем одновременно на двух уровнях — как вершины фигуры (обозначающие цвета) и как окрашенные ребра между вершинами⁸⁴ (геометрия цвета — это *цветная геометрия*). Результат такого соединения логики с теорией цвета — представление о цвете не просто как о субъективном феномене, связанном с количественными величинами (длинами волн), а как об объективной качественной *структуре*⁸⁵. (Разумеется, и Ньютону, и более ранним исследователям был известен феномен дополнительности, или противоположности, цветов, однако лишь отталкивание от фундаментального принципа симметрии, как у Гёте, вводит цвет в пространство логико-геометрических отношений.)

§ 5. В опубликованной в 2015 году книге «Больше света. Спор Ньютона и Гёте о цветах» (по легенде, «больше света» (*mehr Licht*) — предсмертные слова Гёте) и в последовавших за ней статьях немецкий философ науки Олаф Мюллер представил тезис о недодетерминации ньютоновской оптики (в значении, которое вкладывал в этот термин (*underdetermination*) Уиллард Ван Орман Куайн: недостаточность эмпирических свидетельств для

81. Иоаганн Вольфганг Гёте и его «Учение о цвете». Ч. I. С. 399 (теорема 918).

82. *Jaspers D.* Op. cit. P. 246–247; *Moretti A.* Op. cit. P. 70.

83. «Подход Бланше с использованием четырех цветов, позднее проясненный (у Безио), достаточно педагогичен и стал стандартным» (*Ibid.* P. 75).

84. *Beziau J.-Y.* A Chromatic Hexagon of Psychic Dispositions // *How Colours Matter to Philosophy* / M. Silva (ed.). Cham: Springer, 2017. P. 282.

85. О ретематизации понятия структуры в свете геометрии оппозиций и о новом, обобщенном структурализме см. в: *Moretti A.* The Geometry of Logical Opposition, PhD Thesis. University of Neuchâtel, 2009. P. 105–128. URL: <http://alessiomoretti.perso.sfr.fr/NOTMorettiPhD2009GeometryLogicalOpposition.pdf>.

умозаключения относительно этих свидетельств)⁸⁶. То, что Ньютону удалось убедить читателей в доказанности тезиса о гетерогенности белого света, то есть о его разложимости на цветовой спектр, было, согласно Мюллеру, скорее плодом «случайности» (*Zufall*)⁸⁷, «случайной победой» (*zufälliger Sieg*)⁸⁸, удачным стечением ряда исторических обстоятельств. Методологическая ошибка Ньютона заключалась в том, что он принял за системообразующие случайные с точки зрения природного мира, однако привычные для людей условия освещения. Ведь могла быть иной не только экспериментальная конфигурация (см. § 1), но и общие физические и физиологические предпосылки: Солнце, звезда, принадлежащая к спектральному классу желтых карликов, светит преимущественно белым светом (с пиком в сине-зеленой части спектра), а фоторецепторы в сетчатке человеческого глаза, отвечающие за ночное и сумеречное зрение (палочки), почти не передают информацию о цветовом тоне (отсюда физиологическая проблематичность «цветной тьмы»). Но для Ньютона свет, имеющий белый цвет, предстает как свет вообще («естественный»), и тьма автоматически интерпретируется как отсутствие света вообще, а не только белого (в том числе поэтому невозможна «цветная тьма»). Олаф Мюллер показывает, что с методологической и экспериментальной точек зрения «темный», гётевский спектр (см. § 1) имеет тот же теоретический вес, что и «светлый», ньютоновский, на основании чего он выдвигает гипотезу о «гетерогенности тьмы»⁸⁹ (структурированной как «темный» спектр) и о существовании «лучей тьмы» (*Finsternisstrahlen*)⁹⁰ — теоретического конструкта, аналогичного «лучам света». (Нельзя сказать, что кто-либо когда-либо *видел* «лучи света»

86. Müller O. L. Mehr Licht: Goethe mit Newton im Streit um die Farben. Fr.a.M.: S. Fischer, 2015. P. 313–439. См. также развитие и прояснение тезисов из книги в: Müller O. L. Op. cit., а также в: Müller O. L. Goethe's Polarity of Light and Darkness // Journal for General Philosophy of Science. 2018. Vol. 49. № 4. P. 581–598 (в библиографии к этой статье упоминаются критические обзоры книги Мюллера, на которые автор отвечает). Более критический взгляд (однако основанный не столько на новых экспериментах, сколько на текстуальной экзегезе и анализе философских аргументов) на полемику Гёте с Ньютоном см. в: Sepper D. L. Goethe contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 1988.

87. Müller O. L. Mehr Licht. P. 300.

88. Ibid. P. 396.

89. Ibid. P. 148.

90. Ibid. P. 152.

сами по себе, это всего лишь *модель*, использующаяся в геометрической оптике; то же можно сказать и о «лучах тьмы», которые также *невидимы*, но способны служить «каузальным фактором» цветообразования; кроме того, «абсолютной тьмы» не бывает: почти везде существует какое-то электромагнитное излучение, какое-то движение фотонов, способных стимулировать фоторецепторы⁹¹.) В 2000-х годах друг и коллега Мюллера, художник и исследователь Инго Нуссбаумер, повторил и развил опыты Гёте с измененными условиями освещения, сконструировав экспериментальную установку для создания *пурпурного* и *зеленого* спектров: из «светлого» спектра выделялась полоса зеленого цвета, а из «темного» — полоса пурпурного, затем эти два противоположных цвета аддитивно смешивались на полупрозрачном экране⁹². Проекция зеленого луча на пурпурный фон давала ряд *красный — желтый — белый — бирюзовый — синий*, а проекция пурпурного луча на зеленый — ряд *бирюзовый — синий — черный — красный — желтый*⁹³. В этих спектрах уже белый и черный занимают место «основных» цветов (первый является аддитивной смесью, второй — субтрактивной; это не противоречит учению Гёте, в котором срединный зеленый в «светлом» спектре также является смесью; см. § 1). Из этих экспериментов, неизвестных ни Ньютону, ни Гёте, следует возможность бесконечного количества различных спектров (которые Нуссбаумер назвал «беспорядочными спектрами», *unordentlichen Spektren*) и построенных на них оптических теорий (гетерогенность пурпурного, зеленого, бирюзового и пр.). Как кажется, единственное, что объединяет эти бесчисленные неньютоновские спек-

91. Более подробно об этой теории, в том числе ответы на ее критику, см. в: *Idem*. Goethe's Polarity of Light and Darkness. Наиболее интересно в этой статье утверждение, якобы недавно проверенное экспериментально: «темный» спектр дополняет «светлый» не только оптически, но и термодинамически. Термодинамическим аналогом симметрии света и тьмы у Гёте может быть названа теория англо-американского исследователя Бенджамина Томпсона о симметрии тепла и холода, или «калорифических» и «фригорифических» лучей; помимо прочего, Томпсон известен как изобретатель термобелья, разработанного на основе этих его представлений о тепле как отсутствии холода (см.: *Chang H.* Rumford and the Reflection of Radiant Cold: Historical Reflections and Metaphysical Reflexes // *Physics in Perspective*. 2002. Vol. 4. № 2. P. 127–169).

92. Графические иллюстрации к эксперименту см. на сайте, посвященном книге: Ingo Nussbaumer's unordentliche Spektren // *Farbenstreit*. URL: <http://farbenstreit.de/bilder-filme/farbtafeln/ingo-nussbaumer-unordentliche-spektren>.

93. См.: *Müller O. L.* Mehr Licht. P. 302–310 ff.

тры, — повторяющаяся в них логико-геометрическая структура, описываемая логическими многоугольниками (см. § 4).

§ 6. В другой звездной системе имели бы место — *ceteris paribus* — другие оптические представления и другие оптические корреляты знания⁹⁴. Так, оптическая наука, создаваемая в условиях «естественного света» звезды пурпурного или зеленого цвета, а также при соответствующим образом адаптированной к такому свету зрительной системе (как, например, при модифицированном хрусталике, см. § 2), отводила бы белому и черному подчиненные места в соответствующих спектрах: белый как «сердце» пурпурного спектра, черный как «сердце» зеленого спектра (см. § 5). В конце концов, в том, что мы называем «естественным» светом, светом Солнца, видимый спектр электромагнитного излучения имеет одинаковую мощность по всем длинам волн; но сказать, что излучение по всем длинам волн равномерно, — все равно что сказать, что отдельные цвета, которым соответствуют эти длины волн (и которые при этом не соответствуют длинам волн в силу феномена метамерии: с длиной волны можно сопоставить цвет, но с видимым цветом нельзя сопоставить длину волны), *одинаково хорошо видны* при таком свете, то есть что белый свет (= свет, имеющий белый цвет) — это просто *возможность различения* остальных цветов, *фон*, на котором делается возможным это различение, *нейтральность* по отношению к цветам. Стало быть, в описанных возможных мирах светлота и темнота — как видимого, так и знакомого — коррелировали бы уже не с белым и черным, а с «естественными» пурпурным и зеленым как «нейтральными» цветами (сложение всех цветов давало бы пурпурный, вычитание — зеленый, или наоборот). Но вся проблема как раз в том, что существование пурпурных и зеленых звезд отрицается современной астрофизикой, построенной на ньютоновской оптической догме. И это несмотря на феноменальные свидетельства обратного — вроде звезды Бета Весов, известной также как Зубен эль Шемали, которая некоторым наблюдателям видится зеленой⁹⁵: ученым приходится прикладывать усилия, чтобы убедить их в том, что это просто аберрация зрения или физическая иллюзия. (Физически отсутствие зеленых звезд объясняют, например, так: свет звезд рассматри-

94. Об оптическом измерении знания см. в нашей статье: *Куртов М.* Указ. соч.

95. *Burnham R.* Burnham's Celestial Handbook: An Observer's Guide to the Universe Beyond the Solar System. N.Y.: Dover, 1978. Vol. 2. P. 1105.

вається як излучение абсолютно черного тела, то есть такого тела, чей цвет определяется только его температурой, а зависимость цвета от температуры в случае абсолютно черного тела описывается кривой Планка, нанесенной на диаграмму цветности (см. § 2): эта кривая не пересекает зеленый и пурпурные тона; то есть в конечном счете все зависит от того, как составлена диаграмма цветности, — а она составлена на базе ньютоновского спектра⁹⁶.) Таковы, возможно, наиболее существенные последствия репрессий против пурпурного — они распространяются на онтологический статус астрономических объектов: основанная на ньютоновской оптике астрофизика блокирует наш мысленный эксперимент с пурпурными и зелеными мирами, переводит его в разряд условных контрфактических суждений («что было бы, если бы зеленые звезды существовали...»). В конце своей книги (см. § 5) Олаф Мюллер ставит вопрос о контрфактической истории физики⁹⁷: какова была бы наша картина мира, если бы гётевское учение было бы принято во внимание на ранних этапах развития оптики? Мы не можем знать деталей этой альтернативной картины, но вместе с тем полагаем, что возможный ключ к ней нами интуитивно схвачен.

§ 7. Если бы в мире пурпурной звезды (см. § 6) имелся аналог нашего исторического движения Просвещения, то коррелятом *ясности* понятий⁹⁸ в нем был бы именно пурпурный цвет, и, чтобы отличить это *Пурпурное* Просвещение от нашего, Земного, нам пришлось бы называть последнее *Белым* Просвещением. Земное движение Просвещения началось с призматических опытов Ньютона, с раскрытия тайны самого света, но это раскрытие было ограничено *белым* светом. Когда некоторые сегодняшние авторы пишут о «Темном Просвещении» (*Dark Enlightenment*)⁹⁹ как проекте пересмотра (*Белого*) Просвещения, они все еще де-факто находятся внутри противопоставления позиций Ньютона и Гёте — этих эмблематических фигур Просвещения и предромантической, «темной» реакции на Просвещение соответственно. Изнутри (*Белого*) Просвещения для него нет

96. См. статью, использовавшуюся при разработке стандарта *CIE XYZ 1931: Guild J. The Colorimetric Properties of the Spectrum // Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series A, Containing Papers of a Mathematical or Physical Character. 1932. Vol. 230. P. 149.*

97. Müller O. L. Mehr Licht. P. 392–410.

98. Об истории категории *ясности* знания см. в: Куртов М. Указ. соч.

99. См., напр., проект Ника Ланда: URL: <http://www.thedarkenlightenment.com>.

никаких радикальных альтернатив, помимо Контрпросвещения (которое представляется нам если не невозможным, то нежелательным) либо Темного Просвещения, а Темное Просвещение оказывается вторичной, уже пройденной попыткой противостоять Белому. Необходимо выпрыгнуть из самой просветительской идеологии света/цвета (фотоидеологии и хромоидеологии). Таким выпрыгиванием и является *Пурпурное* Просвещение, противостоящее как *Белому*, так и *Темному* Просвещению: все три находятся в отношениях контрарности (противоположности) друг к другу — как это позволяет изобразить логический шестиугольник цветов, допускающий *трихотомию* понятий (см. § 4). Изнутри логического шестиугольника, репрезентирующего отношения между цветами в пурпурном или зеленом спектре, нет никакого смысла в противопоставлении ахроматизма (белого и черного) хроматизму (цвету) — имеет смысл лишь противопоставлять черный *и* белый, с одной стороны, пурпурному *или* зеленому, с другой стороны (или пурпурный *и* зеленый — черному *или* белому), как взаимным условиям призматического цветовобразования (см. § 1 и § 5): всегда не черное-белое-серое против цветного, а одни цвета против других, «война всех цветов против всех цветов». (В свою очередь, для установления отношений между земным Белым Просвещением и Пурпурным Просвещением мира пурпурной звезды понадобилась бы более сложная фигура — логический куб¹⁰⁰, описывающий *квартирные* оппозиции между восемью цветами: *зеленый — красный — желтый — белый — голубой — синий — пурпурный — черный*.) В мире пурпурной звезды движение (Пурпурного) Просвещения, конечно, тоже могло бы быть заблокировано аналогичной апорией, и освобождающей там была бы мысль именно о *белом* (как о «сердце» зеленого спектра, аналогичного «темному» спектру в мире Белого Просвещения). Но, так или иначе, ни там, ни там — ни в нашем мире Солнечной системы, ни в мире пурпурной звезды — важен не хроматизм сам по себе и не черное-белое *vs* цветное, а какие-то конкретные цвета, которые «способны все изменить». Конкретно в нашем мире, мире Солнечной системы, роль цвета, который «способен все изменить», играет пурпурный: это ключ для разблокировки просветительской идеологии, это недостающее «третье», конкретная «цветная тьма» (см. § 1 и § 3). Сегодняшний пурпур уже не тянет нас назад, в «темное» религиозное прошлое, с которым ассоциировался пурпур

100. Moretti A. Why the Logical Hexagon? P. 84.

донововропейский; сегодня пурпур, будучи понятым как аддитивная смесь краевых цветов «темного» спектра, скорее демонстрирует внутреннюю структуру тьмы и — через эту демонстрацию — делает возможными тысячи новых Просвещений (по количеству возможных «беспорядочных спектров», см. § 5). Здесь, на Земле, Пурпурное Просвещение означало бы снятие противопоставления просветителей и обскурантистов: пурпур с его мистическими коннотациями (см. § 2) включается в «научную», «рациональную» оптическую картину мира и раскалывает сам просветительский рационализм на два — ньютоновский и гётевский. Тем самым одновременно обнажается внутренняя темнота (Белого) Просвещения и внутренняя светлота (Темного) Просвещения — возвращается вытесненный «темный» Ньютон (с его паранаучными исследованиями по алхимии и альтернативной истории, с его интересом к библейским пророчествам и его далеко не всегда ясным стилем) и реабилитируется репрессированный «светлый» Гёте (с его критикой обфускаций у Ньютона¹⁰¹, с его тончайшими эмпирическими методами и опережающей время философией науки, наконец, с его стремлением к истине вопреки ортодоксии ученых, которые эту истину монополизировали). Какие контуры приняло бы Пурпурное Просвещение на Земле, в Солнечной системе, какую новую хромоидеологию оно принесло бы? Размышление над этими вопросами открывает дорогу тому, что мы назвали бы *цветными онтологиями и структурализмом «третьей волны»*. Цветные онтологии призваны описывать и прочерчивать карты стычек и альянсов в «войне всех цветов против всех цветов». Структурализм «третьей волны», в отличие от структурализма «первой волны» (Якобсон, Леви-Стросс и пр.), имеет дело уже не с бинарными или тернарными¹⁰² оппозициями, а с *n*-оппозициями, то есть с более общими и более сложными структурами, и, в отличие от структурализма «второй волны» (так называемого постструктурализма), он не сводит природное к культурному.

Михаил Куртов

101. «Он вынужден держать своих читателей и учеников в темноте, дабы не колебать в них веру» (*Гёте И. В. Учение о цвете. Вторая, полемическая часть. Теорема 120*).

102. Тернарные оппозиции обсуждаются уже у Леви-Стросса. См.: *De Castro E. V. Radical Dualism: A Meta-fantasy on the Square Root of Dual Organizations, or A Savage Hommage to Lévi-Strauss*. Berlin: Hatje Cantz, 2012. P. 10–11.

Луч цвета в темном царстве | *ясное неотчетливое насыщенное*

Неомодернизм — это эстетика и политика 2010-х, одновременно подрыв постмодернистского купола, нависшего над полем теории и искусства, и реакция на производимый им эффект через реактуализацию модернизма. «Девяностники», «нулевики» и «десятиники» разрабатывают разные стратегии после обнаружения себя на обломках утопических проектов модернизма. Все они выражают себя в своем отношении к цвету¹⁰³.

Раскрашивание

В архитектуре неомодернизм известен как стиль, наследующий от модернизма монолитность и функциональность. Неомодернизм допускает упрощение, минимализм и в некоторой степени даже демонстративный антиинтеллектуализм, в то время как современное общество продолжает накапливать элементы сложности, нелинейности, амбивалентности и фрагментарности¹⁰⁴. Социокультурные процессы, зафиксированные французским постструктурализмом около сорока лет назад, все еще влиятельны в обществе и фактически приобрели новые измерения и новую динамику. Это создает напряжение между постмодернистами, занимающими руководящие посты за счет принадлежности к определенному поколению, и пришедшими им на смену неомодернистами — героями 2010-х годов. За подмогой неомодернисты обращаются во времени назад — к «дедам»-модернистам-структуралистам, чтобы выразить свое восхищение их структурами, построенными, казалось, на века.

Проект неомодернизма именно в силу своей ретроспективной направленности дает понять, что пришел завершить устремленные в будущее конструкции XX века. Это завершение выражается

103. См. также: *Тышкевич Н.* Цвет неомодернизма: Блестит как настоящий, а радости никакой // Colta.ru. 20.12.2018. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/20085-tsvet-neomodernizma>.

104. Развернутый анализ современного российского общества как переходного от постмодернистского к неомодернистскому приводит в своей статье генеральный директор Российского совета по международным делам Андрей Кортунов: *Kortunov A. V.* From Post-Modernism to Neo-Modernism // Russia in Global Affairs. 13.02.2017. <https://eng.globalaffairs.ru/number/From-Post-Modernism-to-Neo-Modernism-18578>.

в раскрашивании жестких модернистских конструкций и строгих систем — жест, тоже принадлежащий модернистам, которые подали один из своих ключевых манифестов как ответ на вопрос «Почему мы раскрашиваемся»: «Искусство не только монарх, но и газетчик, и декоратор. Мы ценим и шрифт, и известия. Синтез декоративности и иллюстрации — основа нашей раскраски. Мы украшаем жизнь и проповедуем — поэтому мы раскрашиваемся»¹⁰⁵. Неомодернисты не раскрашиваются, они раскрашивают, играя с поверхностью, они отказываются решать ключевую для модернизма проблему формы. Форма — она же структура — уже дана, и с ней можно работать.

Таким образом, модернистское требование разложения на жесткие бинарные оппозиции¹⁰⁶ смягчается неолиберальной установкой на прославление разнообразия, и вот уже анархистский девиз *ACAB* на заборе расшифровывается как *All Colours Are Beautiful*, безопасный лозунг якобы-наступившей-утопии. Но утопия не наступила, ее отменили сверху, как коммунизм в позднем СССР.

Символом 2010-х годов можно считать флаг ЛГБТ, который представляет весь спектр и одновременно жестко делит его на определенные шесть цветов, ни больше ни меньше. Так же и в обществе поощряется использование разноцветных лейблов для самоопределения, многообразие вариантов и переходы между ними жестко регламентируются общественным мнением. Критика «радужного капитализма» (*rainbow capitalism*) строится именно на том, что большие корпорации используют символику стигматизированных групп для продвижения своих продуктов, лишая их всякого смысла, оставляя чистую возможность присягнуть режиму. Любая маргиналия классифицируется, и даже исключенный когда-то из спектра пурпурный цвет становится символом безопасной этаблированной части квир-сопротивления. Неси-

105. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов. Очерк для «Аргуса» Михаила Ларионова и Ильи Зданевича // Аргус. Рождественский номер 1913 г. С. 114–118.

106. В этом контексте «зеленые бесцветные идеи яростно спят» могут быть интерпретированы довольно просто: Хомский отказывает выразительному языку в выразительности в угоду универсалиям, а значит, отказывает и в цвете, прямо говорит о неважности речи — речи, конечно, цветной, в том числе потому, что это речь разных народов и разных людей в их максимально жизненных обстоятельствах, — но это не навсегда, поскольку он сам уже знает, что структурализм падет и идеи пробудятся в ярости.

стемные цветные квиры (*queer people of color*) оказываются за пределами этого цветового круга, о чем свидетельствует распространенность трансфобии¹⁰⁷.

Раскраска

Либеральному «цветному» тренду противостоит «оппозиция» в лице Темного Просвещения — не зря это стало любимым *motto* альт-райтов, которые устали от жестких новых цветных классификаций и предпочли им тьму. Их вдохновитель Ланд и его жена Анна Гринспан, занимающие официальные должности в Шанхайском университете, исходя из этой же обратной логики, приветствуют «китайский неомодернизм», который вместо следования модернизму полностью его отвергает, уходит в архаику, подвергаящуюся цифровой реанимации¹⁰⁸. Важно отметить, что китайское абстрактное искусство, которое Ланд и Гринспан рассматривают как антитезу *современности*¹⁰⁹, лишено цвета, представляя собой темные неотчетливые полотна. Похожим образом работает поэтика Кирилла Корчагина:

цветные развешаны полотна
дробящие солнечный день
среди застывших молекул
а тени все льются и льются¹¹⁰

Сергей Огурцов писал в предисловии к его подборке¹¹¹:

Может ли искусство выступать на темной стороне силы? Казалось бы, часто оно пытается: упоение итальянских футуристов войной, смакование смерти радикальными сюрреалистами. Бадью отмечает, что одержимость конечностью (телом, сексуальностью, страданием, жестокостью и смертью) сегодня характер-

107. Violence Against the Transgender Community in 2018 // Human Rights Campaign. URL: <https://www.hrc.org/resources/violence-against-the-transgender-community-in-2018>.

108. Greenspan A., Land N. Neo-modern Shanghai and the Art of Abstraction // Flash Art. 14.03.2016. URL: <https://www.flashartonline.com/article/neo-modern-shanghai-and-the-art-of-abstraction>.

109. О схожем тренде в западном искусстве см. эссе Сухаила Малика: Malik S. Contra-Contemporary // The Future Of The New: Artistic Innovation In Times Of Social Acceleration / T. Lijster (ed.). Amsterdam: Valiz/Antennae, 2019.

110. Корчагин К. Памяти логического позитивизма // Транслит. 2011. № 9.

111. Огурцов С. Стиль зла (комментарий к подборке К. Корчагина) // Транслит. 2011. № 9.

но для «имперского искусства», которое он называет Романтическим формализмом¹¹².

И далее: «[после Второй мировой] до того близкие оттенки тьмы слились в единый стиль зла, особенно в искусстве». Интересным представляется исторический вывод о роли Второй мировой в утрате различия между оттенками тьмы; но в рамках этого текста я лишь подытожу, что таким образом современная «темная стратегия» навязывает очередной жесткий выбор (одно из двух) и предстает как отчетливое знание, хоть и выглядит довольно мутно. Темное знание остается темным, как его ни крась.

Интереснее выглядят проекты выхода из черно-белого или жестко-цветного текста в другое измерение — через иллюстрацию, метаразметку, письмо на полях, тактильное ощущение инструмента, породившего текст. Я расскажу о цифровом цветении текста.

Цветение

От экрана к экрану, от устройства к устройству цвета отличаются. Тьмы больше нет, потому что это всегда цвет на подсвеченном экране, даже если он черный. Вся цифровая работа ведется непосредственно на свету.

В виртуальных пространствах мы вновь окружены обломками предыдущих систем и постоянно сталкиваемся с идеями, странно пережившими дигитализацию. Мы сразу попали в мир, рожденный в нечеткости, которому не можем дать дефиницию. [Мы создали его по рассеянности. Но мы не можем уловить его цели и смысла. Это один из неосуществившихся миров, таких нет, но они могли бы быть, со своей жизнью, со своими чувствами.] Мы обживаем это место, населяем нашими любимыми объектами, глитчами и компьютерными багами.

Глитч¹¹³ появляется как внезапный всполох или чудесный цветок посреди заданного цвета или градиента. Глитч ломает палитру и цветовой круг, замешивая краски, но не превращая их в серость. Но и глитч может использоваться как декоративный эле-

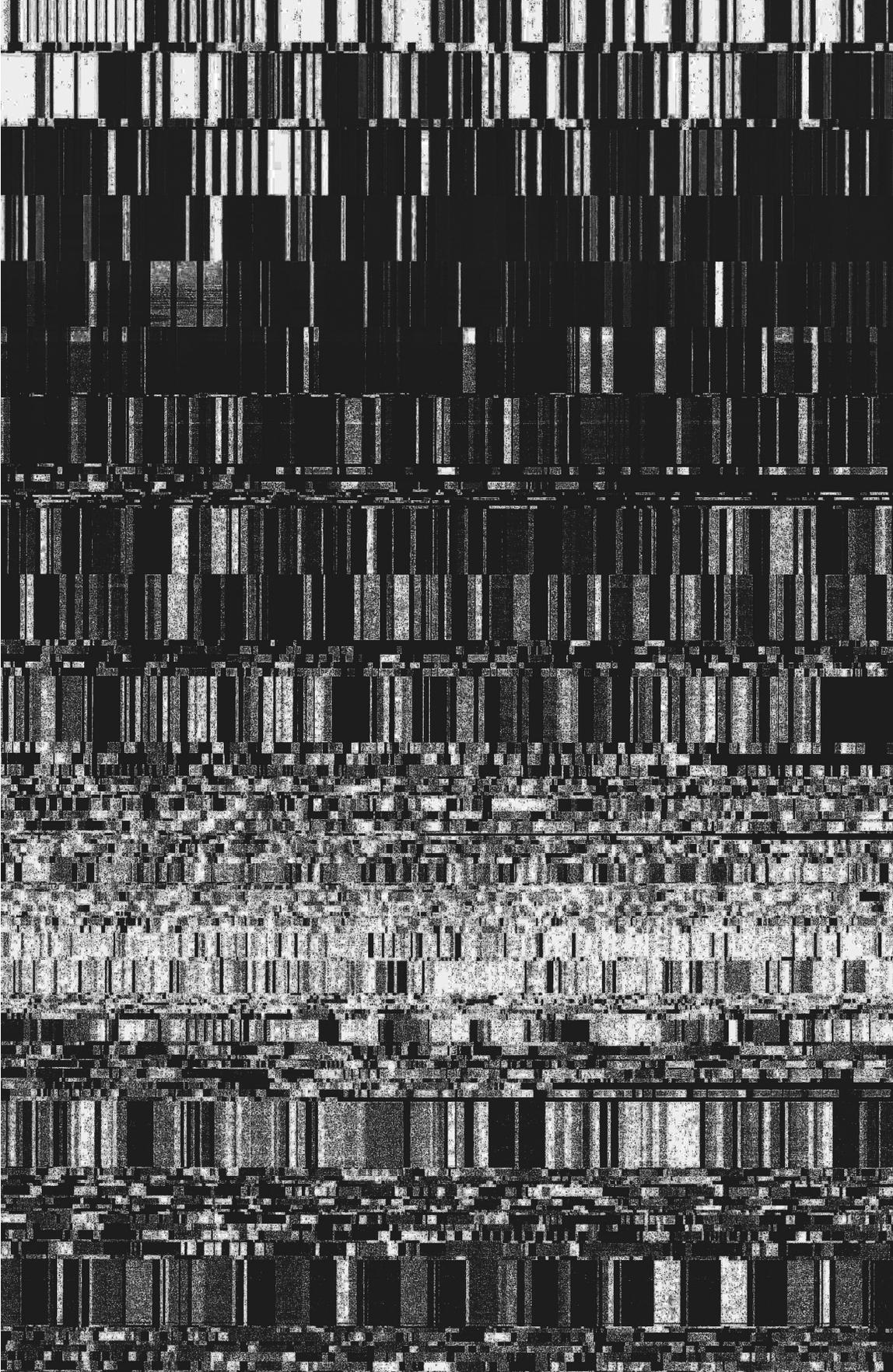
112. О том же неомодернизме в современной российской поэзии много писал Александр Житенев. См.: *Житенев А. А., Никонова Т. А.* Поэзия неомодернизма. М.: Инапресс, 2012.

113. Подробнее о мутабельности и ускользании глитча см. в: *Menkman R.* Glitch Studies Manifesto. // *Amodern*. 2010. URL: https://amodern.net/wp-content/uploads/2016/05/2010_Original_Rosa-Menkman-Glitch-Studies-Manifesto.pdf.

мент в деполитизированном виде. Подобно тому как китч¹¹⁴ оформлял дворцы, глитч оформляет торговые центры современности. Протестная сила глитча и китча заключается в том, что это ненадежные союзники для любой системы. Глитч — высказывание угнетенного (цвета), который не вписывается в заданные колористические рамки и, указывая на них, выводит в цифровое пространство.

Наталья Тышкевич

114. Точнее, кэмп — искусство стигматизированных групп, говорящих о своей стигме иносказательно, через избыточность формы.





Черный квир для вашего шоу | *темное неотчетливое ненасыщенное*

Вышел месяц из тумана,
Вынул ножик из кармана.

Экран смартфона, загружающаяся операционная система ноутбука встречают водопадом цвета: меняющиеся картинки бэкграундов, яркие иконки приложений, буйство мемов. Так мы видим универсальное не-место, колонизировавшее большую часть наших жизней. Энергия свободного, осваиваемого и неведомого интернет-пространства уже давно сменилась постоянными переключениями между несколькими приложениями, которые контролируются крупнейшими корпорациями. «Интернет» перестал быть «там» — он уже давно в большей степени «здесь и сейчас», чем любая физическая локация, в которой мы находимся. Универсальное место коммуникации, работы и отдыха, отправляющее пространство в небытие: новая стихия власти и контроля — куда более тонкая, проникающая, тотальная, чем когда бы то ни было в истории.

Яркий цвет — атрибут доступных и проникающих технологий, интерфейс повседневности. Тьма и мерцание — символ технологий элитарных, вид командной строки гиков и IT-профессионалов. Кажется, цвет — имя корпоративного капитализма, тьма — имя попытки ускользания, и «даркнет» — как призрак ее возможности.

Непрозрачность, матовость ускользящего другого — альтернатива универсальному кэмпу, которым и является квир в сети. Демонстративно нет-культурные фемквир-паблики и тамблры, яркая ностальгичность вейпорвейва и постинтернет *is not queer enough*. Предельная перехлестывающая прозрачность последних, захлебывающаяся кислотность и квадратики глитча — не отличие, но попытка стать первым учеником вертухая, забыться в бараче, удовлетворившись своей тюрьмой.

Впрочем, двоежизние побеждает и тут: *Tor* (созданный, как и полагается, при поддержке спецслужб), битки и поездки за закладками — неотъемлемая часть жизни едва ли не люб_ой уважающ_ей себя постинтернет-персоны; ускорение для работы и краткосрочный исход для отдыха остаются важными для кажд_ой из заключенных.

Здесь и появляется квир: владел_ица магазина в телеге или домене *.onion*, коллекционер_ка чайлд-порно, молод_ая нацист_ка или анархист_ка, ищущая оружие или готовящая взрывчатку для базового акта сопротивления полицейскому госкапу. Ускользящие, вынужденные создавать свои языки и коды, вынужденные

никогда не видеть друг друга и перманентно бояться любого полицейского шороха или социального внимания, и есть истинные квир-персоны поздних 2010-х годов.

Flamboyance тут не место. Да и тьмы не хватит (ее всегда можно осветить). Здесь нужно кое-что получше.

Офлайн меняет акценты. *Flamboyance* и кэмп здесь все же выделяются. Они — демонстративное «иду на вы»: старая, уважаемая воинская позиция; воскресший образ мелкого аристократа (или, быть может, кондотьера?) из *ancien régime*. Никому (кроме заезжего гопника) не нужно, ничего не важно. Маска *URME* или черный худи скроет лицо лучше, но страха только больше — кажется, есть чего скрывать (выход из парка, одинокая прогулка по зоне уже подозрительны; вдруг что найдем, а то и добавим?).

Кое-что получше. Туман.

Рассеем свет. Размоем очертания. Выведем из строя телефоны и камеры наблюдения (морская соль *INSIDE*). ТОЛЬКО У НАС И ТОЛЬКО СЕГОДНЯ. ЧЕРНАЯ ПЯТНИЦА: СКИДКА 50%.

Виртуальность — тьма командной строки и яркость *GUI*.

Виртуальное пространство как универсальное не-место яркости. Цвета новой стихии власти и контроля.

Виртуальное сопротивление: образ темной командной строки.

Drag и *camp* офлайн как радикальная идентичность. Присутствие здесь и сейчас, костюмы кондотьеров, фатализм — прямое сопротивление.

Альт-райт как новое ускользание во тьме даркнета. Альт-райт, террористы, наркоторговцы и педофилы и есть новый квир — «ускользающее иное», а классический квир превращается в воинскую позицию.

Постинтернет как демонстративное раскрашивание тьмы. Альт-райт как ее признание.

Глитч как прошлое; маркетинг ошибки.

Революция тумана — туман, в котором растворятся террористы, туман, в котором очертания нестабильны, мокрый соленый туман, который выведет из строя девайсы корпоративного и государственного контроля и вернет пространство в мир.

Grey Violet, [19.11.18 15:46]

мне все больше кажется, что современное виртуальное — реакционно, поскольку оно манифестирует всеобщую победу капитализ-

ма крупных корпораций и концентрацию мира в едином не-месте замкнутой на себя Сети

Grey Violet, [19.11.18 15:46]

которая становится и рабочим местом, и территорией непрерывающейся коммуникации

Grey Violet, [19.11.18 15:47]

поэтому диалог о цвете 2000-х через глитч и прочее немислим без анализа нынешней, монополизированной корпоративным капиталом и корпоративной же цензурой сети в качестве инструмента контроля и угнетения, а также новой системы эксплуатации

Grey Violet, [19.11.18 15:48]

заведомо яркая или переливающаяся эстетика интерфейса смартфона говорит нам о контроле и о власти, об управлении вниманием и колонизации времени корпоративными институциями, о едином поле необходимого присутствия здесь и сейчас

Grey Violet, [19.11.18 15:50]

в этом смысле ностальгическая эстетика вейпорвейва и постинтернет-арта, характерная для середины/конца 2010-х, хотя и отсылает нас к территории сети, понимаемой как свободная альтернатива, как «электронный фронт», является совершенно безобидной

Grey Violet, [19.11.18 15:51]

и не несет в себе никакого революционного заряда. ностальгия по сетевому золотому веку — даже будучи поддержанной отступающим криптографическим фронтом — не представляет реальных альтернатив.

Grey Violet, [19.11.18 15:52]

Яркие цвета оказываются маскировкой для тесноты, темноты и затхлого запаха псевдоподполья — разница состоит в том, что альт-райт признает тьму, в которой находится, а градиент предлагает раскрашивать стены темницы

Grey Violet, [19.11.18 15:53]

есть ли выходы из этого лабиринта? вопрос. но если они и есть, то находятся они вне глобальной власти сетевых корпораций и находящихся с ними в сложных симбиотических отношениях государств

Grey Violet, [19.11.18 15:54]

тут еще можно вспомнить об оппозиции *GUI* и командной строки кстати

Grey Violet, [19.11.18 15:57]

цветовой волне корпоративных гигантов может противостоять цвет огня, в котором горят датацентры корпоративных гигантов и здания спецслужб, цвету тумана, в котором растворятся террористы-поджигатели, скрываясь от видеокамер слежения, и цвету воды, которая смывает с них грязь и примет в себя все еще используемые криминалистами вещдоки :)))

Grey Violet, [19.11.18 15:59]

ностальгический образ, безусловно — но не более ностальгический, чем глитч, — точно так же лишенный своей революционной природы, реальности сбоя и превратившийся в модный интегрированный символ ошибки прошлого

Grey Violet, [19.11.18 16:00]

говоря в этом контексте о квир, нужно, конечно, еще упомянуть о категории маски

Grey Violet, [19.11.18 16:01]

может быть, альтрайт больше квир, чем квир? неуловимые серые люди в *URME* могут оказаться более ускользающими от идентичности, чем яркие пятна на общем фоне

важное направление тут, конечно, — это кэмп и категория воли

Grey Violet, [19.11.18 16:02]

как они соотносятся

Grey Violet, [19.11.18 16:02]

кэмп и дрэг может оказаться сейчас репрезентацией не ускользания и поиска идентичности, а, напротив, утверждающей воли

Grey Violet, [19.11.18 16:03]

как яркие костюмы кондотьеров и наемников прошлого, кэмп говорит нам не об ускользании, а о вызове

Серое Фиолетовое

Нецвет: черновик | *темное отчетливое ненасыщенное*

Печатающийся на экранах мониторов или уже читаемый с журнальной страницы — пестрящий, лоснящийся пурпуром, раскрашивающий и расцветивающий — этот коллективный текст пытается проблематизировать *движение от нецвета к цвету. От нецвета*, — который ассоциируется либо с бесцветностью письма (см. выше: «Процветание vs Просвещение: раскраска | ясное отчетливое насыщенное»), либо со знанием *до* цвета, знанием классического Просвещения (см. выше: «Введение цвета в знание | ясное отчетливое ненасыщенное»). *К цвету* — как принципиально иному ходу, принципиально иной технологии (знания, письма, различения). Просвещение должно подвинуться, чтобы его место заняло Процветание. Однако что же за место должно покинуть классическое Просвещение, где воцаряется Процветание (которое приходит «после» Просвещения)? Настолько ли нейтральна эта территория, закрываемая заглушками вроде «знания» или «письма» (нецветное *знание* должно стать цветным; различающее *письмо* должно стать расцветивающим)? Не просто цвет приходит на смену нецвету, но *знание* (и т. д.) из нецветного становится цветным: *нечто* переключает себя из одного режима в другой. В этой игре престолов скрывается некоторый промежуточный заговорщик, промежуточный рубильник, опосредующий наступающий цветной террор. Что же это за инстанция, которая не нецвет, но при этом и не цвет? Что она способна сказать о Процветании, какие свидетельства возможно у нее почерпнуть? Соучастник ли она? пособник? предатель?¹¹⁵

Процветающий текст, или же текст, пишущийся *после* Просвещения, — это текст, который тем не менее расположен в зоне наиболее фундаментальной, даже *галактической* технологии, исторически и идейно тесно соседствующей с политикой Просвещения. Печатный знак Гутенберга, в разных фракциях которого оказы-

115. [-1: Черновые подвалы]

Хип-хоп — это *музыка черных*. Музыка черных как *угнетенных*, то есть всегда *проявленных* на белом — *выписанных* на фоне белого, поскольку черные имеют некое колониальное прошлое; и *написанных*, *вытатуированных* на белом, поскольку деколонизированное черное должно сохранять призрак колонизации (режиссеры не должны делать из черных плохих персонажей, в фильме должен быть хотя бы один черный персонаж и т. д.). В этом смысле хип-хоп гомологичен печатному тексту — он представляет собой своеобразный расовый журнальный лист.

вається заперт цей текст на різних стадіях свого виробництва [самий очевидний фазовий перехід: знак текстового редактора — знак журнальної сторінки журналу «Логос» — знак сторінки PDF-документа], представляє собою нечто, що цей текст по тем или иным причинам не зміщує. Він не зміщує, він *разміщується* в знаковому. Друкований знак виявляється натуралістическим пределом, или черно-білою аскезой процвітаючого тексту: сколь бы пестрыми ни были его одяжки, они сотканы из цепочек друкованих знаків¹¹⁶.

Традиційно винахід Гутенберга — друкований прес и книгодрукування як таке — зв'язується з відкриттям незвичайно ефективного (як в значенні швидкості, так и в значенні простоти) способу розповсюдження знання. Книга, вийшла з-під друкованого преса, — це медіум мас, незвичайно широкий охоплення якого досягається через ставку на знак як *ітераційний*. Говоря інакше, важливим для книгодрукування є не те, що знак має значення, но, скорше, те, що знак можна скольку угоднорозвиробити¹¹⁷.

Це розщеплення ітеруючого знака и його побічних параметрів (значення, значення и т. д.) є ключовим для розуміння друкованого знака, складаючи при цьому предмет *сюттон sense*. Однак ми б хотіли звернути увагу на якийсь, завжди вважаючийся побічним моментом, зв'язаний з цим *опустошеним* знаком; знаком, єдиний значення (и єдиний значення) якого — бути виробленим заново. Річ о тому, що збільшення швидкостей ітерації книгодрукуванням (и в цьому значенні відкриття ітерації як такової) базується на одній незвичайно важливій операції. Вже для того, щоб ітеруватися — и ітеруватися максимально швидко и ефективно, — текст потрібно *підготувати до друку*. Безкінечне множе-

116. Ця чорнота є не тільки чорнотою шкіри — вона зв'язується з якою чорнотою топології. Хіп-хоп неотличим від логіки кварталності, логіки гетто — хіп-хоп виробляється в неблагополучних, очернених територіях міста. Як відзначає в своїй «Всёобщей історії хіп-хопа» Гуччіо Скрігэнгс, банди и те території, які є благоприємною середою їх існування, то є так звані райони, складають отправную виробничу базу цієї музики. В цьому значенні хіп-хоп виявляється в більшій ступені коментарієм, ніж блек-метал [зв'язка між блек-металом и коментарієм, виробляється Ніколой Машандаро].

117. Расове чорне и кварталне чорне — перший порядок чорного в хіп-хопе, його отправная точка и одночасно його призрачне минуле, «старое» в старій школі.

ство копий книги предполагает, что *предварительно* дистрибутируемый текст подвергнется *ряду процедур*, прежде чем будет запущен в печать. Дистрибуции знака предшествует определенная «подготовка к запуску». Ценой столь масштабной дистрибуции (несравнимой с другими медиумами, существовавшими до книгопечатания) является то, что сама процедура распространения делает из текста своеобразный *черный ящик*, — когда он печатается в прессе, в него больше невозможно вторгнуться. Можно только остановить пресс и доработать текст (чтобы потом снова запустить пресс)¹¹⁸.

Таким образом, книгопечатание — в момент своего создания вынужденное уделять большое внимание всему, что происходит с текстом до печати, — создает различие между текстом *для печати* и текстом, который (еще, или совсем) *не годится* для печати. Или, иначе, *между черновиком и чистовиком*. Именно это различие является наиболее существенным изобретением Гутенберга. Причем оно сохраняется даже после определенного коллапса (или смещения) культуры книгопечатания, продолжая работать в качестве наиболее интенсивного призрака гутенберговской галактики (например, в социальных сетях и мессенджерах, где есть функции черновика и редактуры публикации).

Итак, печатный пресс — а с ним и все печатное после него — озабочен *черновиком*. Однако что же это такое — *чернота* черновика? Очевидно, что она не связана с неким цветом — типографской *краской*. Но она также не связана с нецветом, или классическими атрибутами знака (смыслом, значением), поскольку печать открепляет знак от этих атрибутов, делая ставку на трактовку знака через итерацию. Речь о каком-то парадоксальном *нецвете*, не попадающем ни в ту, ни в другую категорию. В чем же в таком случае *нецветовая* разница между черновиком и чистовиком? Почему один передвигается на сверхскоростях, тогда как другой *выпадает* в стол, кабинетный или десктопный? Есть ли здесь некое качественное различие в составе

118. Скригэнгс отмечает, что текущее состояние хип-хопа — хип-хопа, конституированного различием старой и новой школ — определяется только одним противостоянием. Он связывает это противостояние с двумя персонажами, *Lil Pump* и *Ghostmane*, заявляя, что остальные жанровые и индивидуальные различия являются лишь вторичными относительно этого раскола, названного им «гравитационным полем новой школы», которое «делает каждое новое жанровое различие вписанным в идеологию либо одного, либо другого персонажа».

знака — есть знак «чистой», а есть знак «черной» — или же речь о чем-то другом?¹¹⁹

[Нецвет как то, что пребывает в проблематическом смещении с темным. Смещение: *black* как *(b)lack* и *black* как *bla(n)ck*; нецветное черное как пребывающее между нехваткой и бесцветностью.]

Переход от черновика к чистовику, составляющий основной узел печатного знака, сохраняющийся во всех его (в том числе цифровых) фракциях, базируется на том, что знаковая игра определенным образом *усекается*. Из текста убираются повторы, опечатки, избыточные конструкции, ставятся правильные сноски. Устанавливается определенное (как отмечает Жак Деррида, политико-теологическое) отношение между главным текстом и побочными его частями. Иными словами, то, что обеспечивает возможность итерации — это *протоколирование* текста. Повторение знака происходит прежде всего линейно. И эта линия, характеризующая работу гутенберговского протокола, движется в направлении сверху вниз, разделяя текст на божественное и тварное, или главное и сносочное.

Предпечатная рукопись без конца должна переписываться *набело*. Черновик же оказывается тем, что не может рассматриваться как игра: бумажный, или печатный, черновик текста пойдет «в стол», тогда как напечатан будет только чистовик, то есть множество аскетических знаков, только итерированных и ре-итерирующихся. Которые будут, в свою очередь, ре-итерироваться дальше, рассыпаясь копиями. Иными словами, подчи-

119. Данная драма хип-хопа, как представляется, является территорией, где вторично определяется судьба *черного* — вписанный в изначальный, стартовый базис хип-хопа (через чернокожесть, через расовые и колониальные напряжения), черный в новой школе разыгрывается вторично, уже с точки зрения производства музыки. Хип-хоп определенным образом зажат рамкой черного-белого в том смысле, что он является прежде всего *музыкой текста* (флоу, рифмы, панчи, биты — это то, что *заказывается*, отдается на разработку другим, берется из баз битов и т. д.), стесненной присущим любому тексту фаллологоцентризмом, а также в том смысле, что он зажат в ловушку референтных «хип-хоповых» слов [эти слова стоило бы ввести, но они будут недоступны из-за цензуры]. Таким образом, хип-хоп оказывается предельно нуарным, поскольку он не просто фаллологоцентричен, но *фаллофаллологоцентричен*. Различие в производстве этого фаллического второго порядка и конституирует вышеупомянутый раскол между *Lil Pump* и *Ghostmane*. Хип-хоп здесь становится *музыкой черных* второго порядка — музыкой, аудио- и видеоряд которой составляет определенное соотношение цветной оргии и черно-белой аскезы.

няться диктату Просвещения Итерации, или, попросту говоря, Просветительству¹²⁰.

«Черный Плащ!..Победитель темных сил!» — в этой строчке из российской версии песни мультсериала «Черный плащ» сосредоточен первый узел неотличимости нецветного черного от темного. Связка черного с темными силами (пусть даже заданная негативно) является основным препятствием в понимании его специфического нецветного

Однако разница между одним и другим — не экономическая, а, скорее, идеологическая. Потому что черновой знак является ресурсом, которым в том числе пользуется чистовик. То, что позволяет знаку становиться опечаткой, избыточным повтором, некорректным начертанием и т. д., — оно же позволяет ему становиться орфографически правильным знаком, корректным употреблением и т. д. Черновое является пролетарием, которого обкрадывают: чтобы чистовик состоялся, необходимо вычеркивать и удалять, менять очертание и порядок, иными словами, пользоваться ресурсами нецветности черногого. И там и там нужна нецветная краска — при этом правильное начертание, правильный порядок и пр. чистовика использует ее с минимальной интенсивностью. Чистовой знак — это всего лишь усеченный черновой знак, знак, который может только итерироваться, то есть играть сугубо линейно. Если черновик — это нецветное граффити на стене, то чистовик — это стена, покрашенная нецветом. В этой просветительской тюрьме черновому знаку остается только молчаливая забастовка против итерационного диктата (осуществляемого своеобразной «полицией» Гутенберга). Нецвет пробивается сквозь нецвет — в виде случайных опечаток, сбившейся во время печати разметки, перекошенных полей; короче, всего того, что обычно связывается с редакторской или типографской халатностью¹²¹.

120. «Gucci gang, Gucci gang, Gucci gang...» — подобная аскетическая (= *итеративная*) манера производства текста Lil Pump'a (составившая мамбл-рэпу его дурную славу), где черное, наносящееся на белое, оказывается синонимом некоей недостаточности, малоресурсности (как с точки зрения итерации одного слова, так и с точки зрения фиксации дополнительного словаря мамбл-текстов), и заставляет превращать видеоряд в оргиастические галлюцинации о цвете. Цветные волосы, машины, граффити — цветное различие представлено здесь наиболее интенсивно. При этом очевидна его фиктивность, поскольку оно представляет лишь эксплицированный фантазм, созданный убежденностью в аскезе черного.
121. «Down my chest (Down my chest)», «GET. ME. OUT», «I'm the K, R, double E, P...», «Uh, uh, uh, uh, uh...» — эти текстуальные эксперименты блэк-рэпа Ghostemane предполагают, что черно-белое, данное в своей изначальной

темнение черным, как замечает персонаж Николаса Кейджа в фильме «Мэнди» (2018), всегда производило лишь эффект vicious snowflake — некой отбитой снежинки, вырожденного белого, про-бела, только в силу своей вырожденности и отбитости зачернившего себя (но зачернившего белым). Поэтому тот галактический «плохой лейтенант», которого он из себя представляет, является черным злом — злом, которое отсоединило себя от оккультного темного

При этом достаточно очевидно, что даже в процессе своего производства черновик никогда не был рассмотрен как самостоятельная (и имеющая интерес) игра. Черновое всегда находилось на службе у чистового. В этом смысле оно никогда не было *напечатано*. Черновик с самого начала своего существования, благодаря Гутенбергу, исправлялся. Нецветовая краска изгонялась из него — ею красили так, чтобы она сохраняла необходимую для итерации монохромность (точнее, монохромность). То есть черновик до своего «официального» исправления — превращения в чистовик — также использует нецвет не по максимуму. Иными словами, никогда не шла речь о черновике, высвобожденном из логики чистовика и полностью связанном с черновым знаком, а только как о недоделанном, сыром и т. д. Тогда черновик не напечатан в двояком смысле: с одной стороны, его не печатают, когда печатают черновой текст (к примеру, в текстовом редакторе); с другой — его не печатают в смысле публикации (в журнале/соцсети и т. д.). Проще говоря, текст никогда не работал на пределе своего очернения нецветом.

Черное, понятие «по ту сторону черной радуги», то есть через отсоединение от темного, пропущенное через световое и различенное с ним

В интенсивном, или *черновом*, черновике знак не конвертируется в итерационное различие. Тезисы не дописываются, порядок

аскетичности, является территорией, а не отправным пунктом (пунктом отправления в цветной фантазм). Можно лишь писать черным по белому, невозможно создать другое различие, кроме различия черного и белого. Эксперимент должен быть поставлен, но для того, чтобы быть поставленным, ему необходимо работать, исходя из этой аскезы, с ней необходимо что-то сделать. Надо разомкнуть ее — минимальными различиями в знаках, минимальными модуляциями интонации, попытками удержания множества жанров. Нужен не некий фантазматический *image*, но скупой, материалистический *blackmage*. *Blackmage* (такое название имеет один из альбомов *Ghostmane*) — это имя для эксперимента как в черно-белом медиуме текста, так и в дополнительном фаллическом хип-хоповом обороте в этом тексте.

не налаживается, сноски и комментарии не встают на свое место. Они устраивают бунт и начинают рассказывать другие, *сбивчивые* истории, претендуя на большую размерность нарративов, чем у главного текста. В черновике знак не выпрямляется, а еще более интенсивно впечатывается — курсивом, жирным начертанием, зачеркиванием, подчеркиванием [«Поля философии» Деррида и подобного же рода двухслойные тексты — лишь жалкое подобие черновика, эксплуатирующее его логику, но не проблематизирующее это использование]. Иначе говоря, он становится радугой, однако не цветной, а *нецветной черновой РАДУГОЙ*¹²².

~~{наверное, стоит переформулировать и закончить по-другому, поскольку конец выглядит как слабый и требующий доработки}:~~

Никита Сазонов

122. *Черная нецветная радужность против пестрящей бесцветности мультицветной радуги* — таков текущий цветной конфликт в хип-хопе, вызванный различными производственными отношениями с черным. Черное либо подавлялось, в нем организовывали петлю, создающую эффект пестрящей мультицветности, либо черное становилось расколдовывающей инстанцией, которая лишает фантазматичности цветного и обязывает работать в черно-белом экспериментальном раз(-)очаровании. Разочаровании как невозможности фантазма мультицветного и расколдовывании как лишении белого его искажающей власти, заставляющей думать о черном лишь как о *про-беле* белого.



Библиография

- Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Академический проект, 2015.
- Бланшо М. Взгляд Орфея // Он же. Взгляд Орфея. Неопишемое сообщество. Пение сирен. М.: Директ-Медиа, 2008.
- Бр. Гордины. Анархия в мечте. Страна Анархия (утопия-поэма). М.: Издание Первого Центрального Социотехникума, 1919.
- Гёте И. В. Очерк учения о цвете // Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964.
- Гёте И. В. Учение о цвете. Вторая, полемическая часть: Разоблачение теории Ньютона (теоремы 1–168) // Пер. с нем. С. В. Месяц // Academia. 2018. URL: <http://academia.edu/37837219>.
- Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998.
- Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011.
- Деррида Ж. Фармация Платона // Платоновские исследования. Вып. VI. М.; СПб.: Платоновское философское общество; РГГУ; РХГА, 2017. С. 113–254.
- Житенев А. А., Никонова Т. А. Поэзия неомодернизма. М.: Инапресс, 2012.
- Иоаганн Вольфганг Гёте и его «Учение о цвете». М.: Кругъ, 2012. Ч. I.
- Кандинский В. В. О духовном в искусстве. СПб.: Свое издательство, 2013.
- Корчагин К. Памяти логического позитивизма // Транслит. 2011. № 9.
- Куртов М. К оптической критике знания (очерк анархистской эпистемологии) // Транслит. 2017. № 19. С. 120–128.
- Кучинов Е. Заземление Леви Р. Брайанта (интервью) // Pop-Philosophy. 2017. URL: <http://pop-philosophy.net/zemlya-mashiny-otxody>.
- Кучинов Е. Объектальный Кроненберг // Pop-Philosophy. 2015. URL: <http://pop-philosophy.net/obektnyj-kronenberg>.
- Лакан Ж. Семинары. Кн. 10. М.: Гнозис; Логос, 2010.
- Лейбниц Г. В. Переписка Лейбница и Т. Бернета Де Кемни // Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 2.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. М.: Искусство, 2000. Т. IV. Аристотель и поздняя классика.
- Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск: Логвинов, 2006.
- Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995.
- Месяц С. В. Аристотель о природе цвета // Вестник Ленинградского государственного университета им. Пушкина. 2013. Т. 2. № 1. С. 28–39.
- Месяц С. В. Гёте и Ньютон: спор о цвете // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. Вып. 2. М.: Аквилон, 2014. С. 299–340.
- Ньютон И. Лекции по оптике. М.: АН СССР, 1946.
- Огурцов С. Стиль зла (комментарий к подборке К. Корчагина) // Транслит. 2011. № 9.
- Пастуро М. Черный. История цвета. М.: НЛО, 2017.
- Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов. Очерк для «Аргуса» Михаила Ларионова и Ильи Зданевича // Аргус. Рождественский номер 1913 г. С. 114–118.
- Регев Й., Михайлов Р. Свадьбы, копы и управление гусями // Нож. 13.12.2018. URL: <http://knife.media/conor-khabib>.
- Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Он же. Педагог. соч.: В 2 т. М.: Педагогика, 1981. Т. 1.

- Тышкевич Н. Цвет неомодернизма: Блестит как настоящий, а радости никакой // Colta.ru. 20.12.2018. URL: <http://colta.ru/articles/art/20085-tsvet-neomodernizma>.
- Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи: эпоха Николая II. М.: Этерна, 2012.
- Чангизи М. Революция в зрении. Как и почему мы на самом деле видим. М.: Corpus; АСТ, 2014.
- Яacobson P. O. Взгляды Боаса на грамматическое значение // Избр. раб. М.: Прогресс, 1985. С. 134–145.
- Beziau J.-Y. A Chromatic Hexagon of Psychic Dispositions // How Colours Matter to Philosophy / M. Silva (ed.). Cham: Springer, 2017. P. 273–388.
- Bryant L. R. *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Burnham R. *Burnham's Celestial Handbook: An Observer's Guide to the Universe Beyond the Solar System*. N.Y.: Dover, 1978. Vol. 2.
- Castel L.-B. *L'Optique des couleurs*. P., 1740.
- Chang H. Rumford and the Reflection of Radiant Cold: Historical Reflections and Metaphysical Reflexes // *Physics in Perspective*. 2002. Vol. 4. № 2. P. 127–169.
- Currie P. Goethe's Green: The "Mixed" Boundary Colors in Zur Farbenlehre // *Goethe Yearbook*. 2010. Vol. 17. P. 259–274.
- DasSarma S., Schwieterman E. W. Early Evolution of Purple Retinal Pigments on Earth and Implications for Exoplanet Biosignatures // *International Journal of Astrobiology*. 11.10.2018. URL: <http://cambridge.org/core/journals/international-journal-of-astrobiology/article/early-evolution-of-purple-retinal-pigments-on-earth-and-implications-for-exoplanet-biosignatures/63A1AD8AF544BEEF4C6D4A2D53130327>.
- De Castro E. V. *Radical Dualism: A Meta-fantasy on the Square Root of Dual Organizations, or A Savage Hommage to Lévi-Strauss*. B.: Hatje Cantz, 2012.
- Derrida J. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. P.: Perti Pris, 1991.
- Gladstone W. E. *Studies on Homer and the Homeric Age*. Oxford: Oxford University Press, 1858.
- Greenspan A., Land N. Neo-modern Shanghai and the Art of Abstraction // *Flash Art*. 14.03.2016. URL: <http://flashartonline.com/article/neo-modern-shanghai-and-the-art-of-abstraction>.
- Guerlac H. Can there Be Colors in the Dark? Physical Color Theory before Newton // *Journal of the History of Ideas*. 1986. Vol. 47. № 1. P. 3–20.
- Guild J. The Colorimetric Properties of the Spectrum // *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series A, Containing Papers of a Mathematical or Physical Character*. 1932. Vol. 230. P. 149–187.
- Holtmark T. Newton's Experimentum Crucis Reconsidered // *American Journal of Physics*. 1970. Vol. 38. № 10. P. 1229–1234.
- Ingo Nussbaumers unordentliche Spektren // *Farbenstreit*. URL: <http://farbenstreit.de/bilder-filme/farbtafeln/ingo-nussbaumers-unordentliche-spektren>.
- Inverted Spectra of Monochromatic Rays // Pehr Sällström on Colour. 27.09.2016. URL: http://pscolour.eu/adhoc/vt/inverted_spectra.htm.
- Jackson F. Epiphenomenal Qualia // *Philosophical Quarterly*. 1982. Vol. 32. № 127. P. 127–136.
- Jackson F. What Mary Didn't Know? // *The Journal of Philosophy*. 1986. Vol. 83. № 5. P. 291–295.
- Jaspers D. Logic and Colour // *Logica Universalis*. 2012. Vol. 6. № 1–2. P. 227–248.

- Joshi S. T. *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*. Rockville, MD: Wildside Press, 1999.
- Joshi S. T. The Sources for "From Beyond" // *Crypt of Cthulhu*. 1986. № 38. P. 16–19.
- Koenderink J. J., Van Doorn A. J. *Perspectives on Colour Space // Colour Perception: Mind and the Physical World* / R. Mausfeld, D. Heyer (eds). Oxford: Oxford University Press, 2004. P. 1–56.
- Kortunov A. V. From Post-Modernism to Neo-Modernism // *Russia in Global Affairs*. 13.02.2017. <http://eng.globalaffairs.ru/number/From-Post-Modernism-to-Neo-Modernism-18578>.
- Leroi-Gourhan A. *Le geste et la parole. Technique et langage*. P.: Albin Michel, 1964.
- Malik S. *Contra-Contemporary // The Future of the New: Artistic Innovation in Times of Social Acceleration* / T. Lijster (ed.). Amsterdam: Valiz/Antennae, 2019.
- Menkman R. *Glitch Studies Manifesto // Amodern*. 2010. URL: http://amodern.net/wp-content/uploads/2016/05/2010_Original_Rosa-Menkman-Glitch-Studies-Manifesto.pdf.
- Moretti A. *The Geometry of Logical Opposition*. PhD Thesis. University of Neuchâtel, 2009. URL: <http://alessiomoretti.perso.sfr.fr/NOTMorettiPhD2009GeometryLogicalOpposition.pdf>.
- Moretti A. Why the Logical Hexagon? // *Logica Universalis*. 2012. Vol. 6. № 1–2. P. 69–107.
- Mueller O. L. Prismatic Equivalence — A New Case of Underdetermination: Goethe vs. Newton on the Prism Experiments // *British Journal for the History of Philosophy*. 2016. Vol. 24. № 2. P. 323–347.
- Müller O. L. Goethe's Polarity of Light and Darkness // *Journal for General Philosophy of Science*. 2018. Vol. 49. № 4. P. 581–598.
- Müller O. L. *Mehr Licht: Goethe mit Newton im Streit um die Farben*. Fr.a.M.: S. Fischer Verlag, 2015.
- Newton I. *Opticks, or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. L., 1721.
- Sepper D. L. *Goethe contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color*. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 1988.
- Simondon G. *Du mode d'existence des objets techniques*. P.: Auber, 1989.
- Stiegler B. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Ultra Violet Color Glow after Cataract Surgery with Crystalens // *Komar.org*. URL: <http://komar.org/faq/colorado-cataract-surgery-crystalens/ultra-violet-color-glow>.
- Valpy F. E. J. *An Etymological Dictionary of the Latin Language*. L.: Baldwin, 1828.
- Violence Against the Transgender Community in 2018 // Human Rights Campaign*. URL: <http://hrc.org/resources/violence-against-the-transgender-community-in-2018>.
- Wittgenstein L. *Bemerkungen über die Farben*. Berkeley; L.A.: University of California Press, 1978.

SEVEN COMPACT ESSAYS ON COLOR

GREY VIOLET. Associate, navernoeninikogda@gmail.com.

EUGENE KUCHINOV. Associate, pph.pop.philosophy@gmail.com.

MICHAEL KURTOV. Associate, kurtov@gmail.com.

ROMAN MIKHAILOV. Associate, rmikhailov@mail.ru.

YOEL REGEV. Associate, yoel.regev@gmail.com.

NIKITA SAZONOV. Associate, darkcryptasite@gmail.com.

NATALIYA TYSHKEVICH. Associate, natalie.tysh@gmail.com.

Zorved-2, 10 Prof. Popov St., 197022 St. Petersburg, Russia.

Keywords: Enlightenment; color; lightness; definition; saturation.

The article is a group effort consisting of an introduction and seven compact essays. It is focused on the problem of color from the perspective of current philosophical discussions on the role of the Enlightenment and the relationship between light and dark. The introduction by Michael Kurtov presents a roadmap for navigating through the seven essays by referring to a schema of “color knowledge” which has four dimensions: luminosity, resolution, saturation, and hue. Each of the texts in the article (the introduction and seven essays) deals mostly with one of “color knowledge”, which are formed by combining three color dimensions.

Roman Mikhailov explores the plastic-dynamic correlates of colors and the chromaticity of the text understood broadly both as the text of nature and as an abstract symbolic complex. Eugene Kuchinov offers a “haptic criticism of the Enlightenment,” which is an analysis of color phenomena from the point of view of the skin (not the eye): on the basis of the logic of sensation, color is “viewed” beyond the light, beyond the optics. Yoel Regev develops a hermeneutics of color applied to the Torah: color is interpreted as a deception which is opposed to another deception belonging to a “true enlightenment.” Michael Kurtov addresses a revision of Goethe’s theory of color based on new physical experiments and on the logical geometry of color and then arrives at a critique of contemporary chromo-ideology. Nataliya Tyshkevich reveals the modern political meaning of coloring in the context of the recent “renaissance of modernist aesthetics” in which dealing with form is replaced by dealing with surfaces. Gray Violet describes color and darkness as political functions that turn into each other in the middle of a non-place in the “smart city.” The final piece by Nikita Sazonov elaborates the procedure of colorization by examining non-color — a resource beyond the colored and the uncolored, most readily manifested in the printed character as well as in modern hip-hop culture.

DOI: [10.22394/0869-5377-2019-4-131-204](https://doi.org/10.22394/0869-5377-2019-4-131-204)

References

- Bergson H. *Tvorcheskaia evoliutsiia* [L'Évolution créatrice], Moscow, Akademicheskii proekt, 2015.
- Beziau J.-Y. A Chromatic Hexagon of Psychic Dispositions. *How Colours Matter to Philosophy* (ed. M. Silva), Cham, Springer, 2017, pp. 273–388.
- Blanchot M. *Vzgliad Orfeia* [The Gaze of Orpheus]. *Vzgliad Orfeia. Neopisuemoe soobshchestvo. Penie siren* [The Gaze of Orpheus. The Unavailable Community. The Sirens’s Song], Moscow, Direkt-Media, 2008.

- Brothers Gordin. *Anarkhiia v mechte. Strana Anarkhiia (utopiia-poema)* [Anarchy in Dream. Country Called Anarchy (Poem-Utopia)], Moscow, Izdanie Pervogo Tsentral'nogo Sotsiotekhnikuma, 1919.
- Brothers Gordin. *Strana Anarkhiia (utopii)* [Country Called Anarchy (Utopias)] (ed. E. Kuchinov), Moscow, Common place, 2019.
- Bryant L. R. *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.
- Burnham R. *Burnham's Celestial Handbook: An Observer's Guide to the Universe Beyond the Solar System*, New York, Dover, 1978, vol. 2.
- Castel L.-B. *L'Optique des couleurs*, Paris, 1740.
- Chang H. Rumford and the Reflection of Radiant Cold: Historical Reflections and Metaphysical Reflexes. *Physics in Perspective*, 2002, vol. 4, no. 2, pp. 127–169.
- Changizi M. *Revolutsiia v zrenii. Kak i pochemu my na samom dele vidim* [The Vision Revolution: How the Latest Research Overturns Everything We Thought We Knew About Human Vision], Moscow, Corpus, AST, 2014.
- Currie P. Goethe's Green: The "Mixed" Boundary Colors in Zur Farbenlehre. *Goethe Yearbook*, 2010, vol. 17, pp. 259–274.
- DasSarma S., Schwieterman E. W. Early Evolution of Purple Retinal Pigments on Earth and Implications for Exoplanet Biosignatures. *International Journal of Astrobiology*, October 11, 2018. Available at: <http://cambridge.org/core/journals/international-journal-of-astrobiology/article/early-evolution-of-purple-retinal-pigments-on-earth-and-implications-for-exoplanet-biosignatures/63A1AD8AF544BEEF4C6D4A2D53130327>.
- De Castro E. V. *Radical Dualism: A Meta-fantasy on the Square Root of Dual Organizations, or A Savage Hommage to Lévi-Strauss*, Berlin, Hatje Cantz, 2012.
- Deleuze G. *Frensis Bekon: Logika oshchushcheniia* [Francis Bacon: Logique de la Sensation], Saint Petersburg, Machina, 2011.
- Deleuze G. *Razlichie i povtorenie* [Différence et répétition], Saint Petersburg, Petropolis, 1998.
- Derrida J. Farmatsiia Platona [La Farmacia de Platón]. *Platonovskie issledovaniia. Vyp. VI* [Plato Studies. Iss. VI], Moscow, Saint Petersburg, Platonovskoe filosofskoe obshchestvo, RGGU, RKhGA, 2017, pp. 113–254.
- Derrida J. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Perti Pris, 1991.
- Gladstone W. E. *Studies on Homer and the Homeric Age*, Oxford, Oxford University Press, 1858.
- Goethe J. W. Ocherk ucheniia o tsvete [Anfänge der Farbenlehre]. *Izbrannye filosofskie proizvedeniia* [Selected Philosophical Works], Moscow, Nauka, 1964.
- Goethe J. W. Uchenie o tsvete. Vtoraia, polemicheskaia chast': Razoblachenie teorii N'iutona (teoremy 1–168) [Zur Farbenlehre. II. Polemischer Teil (1–168)]. *Academia*, 2018. Available at: <http://academia.edu/37837219>.
- Greenspan A., Land N. Neo-modern Shanghai and the Art of Abstraction. *Flash Art*, March 14, 2016. Available at: <http://flashartonline.com/article/neo-modern-shanghai-and-the-art-of-abstraction>.
- Guerlac H. Can there Be Colors in the Dark? Physical Color Theory before Newton. *Journal of the History of Ideas*, 1986, vol. 47, no. 1, pp. 3–20.
- Guild J. The Colorimetric Properties of the Spectrum. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series A, Containing Papers of a Mathematical or Physical Character*, 1932, vol. 230, pp. 149–187.
- Holtmark T. Newton's Experimentum Crucis Reconsidered. *American Journal of Physics*, 1970, vol. 38, no. 10, pp. 1229–1234.

- Ingo Nussbaumers unordentliche Spektren. *Farbenstreit*. Available at: <http://farbenstreit.de/bilder-filme/farbtafeln/ingo-nussbaumers-unordentliche-spektren>.
- Inverted Spectra of Monochromatic Rays. *Pehr Sällström on Colour*. September 27, 2016. Available at: http://pscolour.eu/adhoc/vt/inverted_spectra.htm.
- Ioagann Vol'fgang Gete i ego "Uchenie o tsvete" [Johann Wolfgang von Goethe and His "Theory of Colours"], Moscow, Krug", 2012, pt. I.
- Jackson F. Epiphenomenal Qualia. *Philosophical Quarterly*, 1982, vol. 32, no. 127, pp. 127–136.
- Jackson F. What Mary Didn't Know? *The Journal of Philosophy*, 1986, vol. 83, no. 5, pp. 291–295.
- Jakobson R. Vzgliady Boasa na grammaticheskoe znachenie [Boas' View of Grammatical Meaning]. *Izbr. rab.* [Selected Works], Moscow, Progress, 1985, pp. 134–145.
- Jaspers D. Logic and Colour. *Logica Universalis*, 2012, vol. 6, no. 1–2, pp. 227–248.
- Joshi S. T. *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*, Rockville, MD, Wildside Press, 1999.
- Joshi S. T. The Sources for "From Beyond". *Crypt of Cthulhu*, 1986, no. 38, pp. 16–19.
- Kandinsky V. *O dukhovnom v iskusstve* [On Spiritual in Art], Saint Petersburg, Svoe izdatel'stvo, 2013.
- Khoroshilova O. A. *Kostium i moda Rossiiskoi imperii: epokha Nikolaia II* [Costumes and Fashion in Russian Empire: Era of Nicholas II], Moscow, Eterna, 2012.
- Koenderink J. J., Van Doorn A. J. Perspectives on Colour Space. *Colour Perception: Mind and the Physical World* (eds R. Mausfeld, D. Heyer), Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 1–56.
- Korchagin K. Pamiati logicheskogo pozitivizma [In Memoriam of Logical Positivism]. *Translit*, 2011, no. 9.
- Kortunov A. V. From Post-Modernism to Neo-Modernism. *Russia in Global Affairs*, February 13, 2017. <http://eng.globalaffairs.ru/number/From-Post-Modernism-to-Neo-Modernism-18578>.
- Kuchinov E. Ob'ekta'nyi Kronenberg [Objectal Cronenberg]. *Pop-Philosophy*, 2015. Available at: <http://pop-philosophy.net/obektalnyj-kronenberg>.
- Kuchinov E. Zazemlenie Levi R. Braianta (interv'iu) [Grounding of Levi R. Bryant]. *Pop-Philosophy*, 2017. Available at: <http://pop-philosophy.net/zemlyama-shiny-otxody>.
- Kurtov M. K opticheskoi kritike znaniia (oчерk anarkhistskoi epistemologii) [To the Optical Critique of Knowledge (Outline of Anarchist Epistemology)]. *Translit*, 2017, no. 19, pp. 120–128.
- Lacan J. *Seminary. Kn. 10* [Le Séminaire. Livre X], Moscow, Gnozis, Logos, 2010.
- Leibniz G. W. Perepiska Leibnitsa i T. Berneta De Kemni [Leibniz-Burnett Correspondence]. *Sobr. soch.: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols], Moscow, Mysl', 1983, vol. 2.
- Leroi-Gourhan A. *Le geste et la parole. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.
- Losef A. F. *Istoriia antichnoi estetiki* [History of Ancient Greek Aesthetics], Moscow, Iskusstvo, 2000, vol. IV: Aristotel' i pozdniaia klassika [Aristotle and Late Classics].
- Malik S. Contra-Contemporary. *The Future of the New: Artistic Innovation in Times of Social Acceleration* (ed. T. Lijster), Amsterdam, Valiz/Antennae, 2019.

- Menkman R. *Glitch Studies Manifesto. Amodern*, 2010. Available at: http://amodern.net/wp-content/uploads/2016/05/2010_Original_Rosa-Menkman-Glitch-Studies-Manifesto.pdf.
- Merleau-Ponty M. *Oko i dukh [L'Œil et l'Esprit]. Frantsuzskaia filosofia i estetika XX veka [French Philosophy and Aesthetics in XX century]*, Moscow, Iskusstvo, 1995.
- Merleau-Ponty M. *Vidimoe i nevidimoe [Le Visible et l'Invisible]*, Minsk, Logvinov, 2006.
- Mesiats S. V. *Aristotel' o prirode tsveta [Aristotle on the Nature of Colour]. Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. Pushkina [Pushkin Leningrad State University Herald]*, 2013, vol. 2, no. 1, pp. 28–39.
- Mesiats S. V. *Gete i N'uton: spor o tsvete [Goethe and Newton: Colour Controversy]. Intellektual'nye traditsii v proshlom i nastoiashchem. Vyp. 2 [Intellectual Traditions in Past and Present. Iss. 2]*, Moscow, Akvilon, 2014, pp. 299–340.
- Moretti A. *The Geometry of Logical Opposition*. PhD Thesis, University of Neuchâtel, 2009. Available at: <http://alessiomoretti.perso.sfr.fr/NOTMorettiPhD2009GeometryLogicalOpposition.pdf>.
- Moretti A. *Why the Logical Hexagon? Logica Universalis*, 2012, vol. 6, no. 1–2, pp. 69–107.
- Mueller O. L. *Prismatic Equivalence — A New Case of Underdetermination: Goethe vs. Newton on the Prism Experiments. British Journal for the History of Philosophy*, 2016, vol. 24, no. 2, pp. 323–347.
- Müller O. L. *Goethe's Polarity of Light and Darkness. Journal for General Philosophy of Science*, 2018, vol. 49, no. 4, pp. 581–598.
- Müller O. L. *Mehr Licht: Goethe mit Newton im Streit um die Farben*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2015.
- Newton I. *Lektsii po optike [Lectures on Optics]*, Moscow, AN SSSR, 1946.
- Newton I. *Opticks, or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, London, 1721.
- Ogurtsov S. *Stil' zla (kommentarii k podborke K. Korchagina) [The Style of Evil (Commentary to the Selection of K. Korchagin)]*. *Translit*, 2011, no. 9.
- Pastoureaux M. *Chernyi. Istoriia tsveta [Noir. Histoire d'une couleur]*, Moscow, NLO, 2017.
- Pochemu my raskrashivaemisia. *Manifest futuristov. Ocherk dlia "Argusa" Mikhaïla Larionova i Il'i Zdanevicha [Why do we Paint our Faces? A Futurist Manifesto. From Argus magazine]*. *Argus*, Christmas 1913, pp. 114–118.
- Regev Y., Mikhailov R. *Svad'by, kop'ia i upravlenie gusiami [Weddings, Speers and Goose Control]. Nozh [Knife]*, February 13, 2018. Available at: <http://knife.media/conor-khabib>.
- Rousseau J.-J. *Emil', ili O vospitanii [Émile, ou De l'éducation]. Pedagog. soch.: V 2 t. [Pedagogical Works: In 2 vols]*, Moscow, Pedagogika, 1981, vol. 1.
- Sepper D. L. *Goethe contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1988.
- Simondon G. *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubert, 1989.
- Stiegler B. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- Tyshkevich N. *Tsvet neomodernizma: Blestit kak nastoiashchii, a radosti nikakoi [Color of Neomodernism: Looks Like Real One, But Doesn't Bring Any Joy]*. *Colta.ru*, December 20, 2018. Available at: <http://colta.ru/articles/art/20085-tsvet-neomodernizma>.

- Ultra Violet Color Glow after Cataract Surgery with Crystalens. *Komar.org*. Available at: <http://komar.org/faq/colorado-cataract-surgery-crystalens/ultra-violet-color-glow>.
- Valpy F. E. J. *An Etymological Dictionary of the Latin Language*, London, Baldwin, 1828.
- Violence Against the Transgender Community in 2018. *Human Rights Campaign*. Available at: <http://hrc.org/resources/violence-against-the-transgender-community-in-2018>.
- Wittgenstein L. *Bemerkungen über die Farben*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1978.