

ОБ ОДНОМ ФОТОЭКФРАСИСЕ ВИТГЕНШТЕЙНА И БИБИХИНА

Александр Викторович Марков

доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), профессор Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир, Россия)

e-mail: markovius@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация. В.В. Биbihин солидаризуется с Гёте и Витгенштейном в понимании цвета не как условия опознания вещей, но как энергии света и самообнаружения мира в его интимной сущности. Черно-белая фотография для него обладает нарративным смыслом – она, в отличие от цветной, экспериментирующей с цветом, может рассказать о цвете. Но Биbihин интерпретирует Витгенштейна своеобразно: там, где Витгенштейн говорит о невозможности передать цвет, который сам является условием взгляда, например, цвет радужки, Биbihин заявляет о некоторой неустанности цвета, способности его быть условием нашего свободного зрения и способствовать смене аспекта. Метафизика неустанного цвета оказывается тесно связана с литургической культурой и убеждением в постоянстве психологических и социологических ее эффектов. Исходя из этого он переводит и интерпретирует созданный Витгенштейном экфрасис фотографии. Для Витгенштейна черно-белая фотография, передающая как оттенки тела, так и блеск поверхностей, оказывается тем, что отбрасывает цвет в область его начального появления, в область языковой игры, позволяющей нам считать опознание чего-то как светлого или цветного знанием об этом предмете. Витгенштейн создает экфрасис искусно, показывая энергию контрастов и разрабатывая сюжет. Биbihин распознал этот сюжет, но связал его с литургической метафизикой света. Для Биbihина свет делает предметы неустанными, тогда как цвет уже вовлечен в работу механизмов восприятия. Предлагается ввести понятие «неустанность» как один из незамеченных концептов, предложенных Биbihиным, что будет продуктивным для использования критики культуры, созданной Биbihиным, в филологических и историко-культурных исследованиях.

Ключевые слова: фотография, экфрасис, теория цвета, Витгенштейн, Биbihин

В.В. Бибихин рассматривает учение Витгенштейна о цвете в более общей рамке «смены аспекта», и посвящает этому понятию объемный курс о философе [Бибихин]. Смена аспекта – это ситуация резкого перехода, психологически и морально трудного, после которого вещи видны иначе, чем прежде. Флоренский писал Розанову 11 мая 1911 г. через несколько недель после рукоположения в сан:

«Впрочем, все это рассуждения. А факт тот, что посвящение, самый акт возложения руки ошелолил меня (дважды), ударил в пот, довел почти до потери сознания окружающей обстановки и дал что-то новое: *ens realissimus* для меня, *ens quasi nihil* – для других. Вкус изменился, как вообще, так и пищевой. Любил я красное вино – теперь видеть не могу, иначе как в церкви, самое слово “вино” во всех его видах мне противно» [Розанов: 58].

Здесь произошла смена аспекта: вино стало церковным, стало в том же ряду, где ладан и свечи, но не в том ряду, где кухня и диван. Человек как бы вышел из тюрьмы своего привычного быта, и увидел вещи не так, как он мысленно располагал их в узкой комнате своих представлений, но в широте нового взгляда.

Так же точно цвет может изменить аспект. Бибихин замечает, что согласно Витгенштейну, как и согласно Гёте, цвет не есть никогда только окраска, маскировка. Это всегда ва-

риант света, который при употреблении различных световых устройств, фиксирующих его, деформируется. Только глаз, по Гёте, может до конца избавиться от того, чтобы быть устройством, чем-то устроенным, и встать в строй вещей и уже просто быть источником аспектов. По Витгенштейну, фотокамера сразу деформирует цвет, вычлняя в нем только условную, смоделированную окраску, что-то вроде окраски тесной комнаты. «Цвета меняют аспект только в особом смысле: голубой никогда не окажется белым, но, например, на рисунке голубое небо покажется более светлым, чем оставленное некрашеным пятно белой бумаги» [Бибихин: 465–466], хотя черно-белый фотоаппарат или механическое соположение цветов на палитре покажет белый самым светлым цветом.

В другом месте Бибихин вспоминает изречение Витгенштейна из «Заметок о цвете» (III, § 79) [Витгенштейн: 58], что Рембрандт не пишет золотой шлем золотой краской. По Бибихину, он знает «непредвиденность цвета» [Бибихин: 499]. Здесь же он цитирует О.А. Седакову, вероятно, часть устного разговора, что «голубое небо на иконах оказывается при анализе серым» (пример О.А. Седаковой). Это сопоставление нужно пояснить. Рембрандт был коллекционером аксессуаров и одновременно их режиссером-распорядителем: у него было немало шлемов в его мастерской, он мог достать любой, любоваться им, зарисовывать, приглядываясь, как свет

играет на нем. Витгенштейн угадал это: когда ты смотришь на вещь – не как увиденную в первый раз, но как понятую так – во второй, третий раз, как бы воспроизведенную, тиражируемую в твоём уме, то уже ты не можешь воспроизводить просто её цвет, видеть его свежим взглядом. Ты можешь воспроизводить эффект цвета, но не сам цвет.

Утверждение О.А. Седаковой тоже понятно в контексте её занятий историей литургической культуры, которую она переживает не как культуру завершённой эпохи, но как культуру, переживания которой вполне могут быть воспроизведены в современности: и современный человек вполне может почувствовать себя великим грешником, испугаться ада, узнать великую милость свыше, ощутить близость святости или в молитве быть единым со святыми, признав, что святые существуют и в наши дни.

«Весь объём церковнославянских текстов, все тексты на церковнославянском языке – это своего рода один текст, одно огромное и прекрасное высказывание. Самой малой цитаты из него достаточно, чтобы вызвать весь образ церковного богослужения, его благовоний, тканей, огней в полутьме, мелодических оборотов, его изъятости из линейного времени... всего, что связано с плотью богослужения» [Седакова].

Изменение представлений о человеке под влиянием романтизма, персонализма, экзи-

стенциализма и других -измов не затрагивает литургическое отношение. Тогда созерцание иконы – это нахождение в литургическом пространстве, а не в мастерской Рембрандта: в этом пространстве ты сам переживаешь себя как реквизит, объект, часть промыслительного замысла, а не как субъекта обыденной экспертизы, которая требует говорить «это эффект сочетания цветов». Как раз синесерое небо иконы – не результат контрастов, а результат определённого неустанного созерцания – что видеть небо не утомительно, небо не должно утомлять. Таково устойчивое психологическое и социологическое влияние литургической культуры, которое в 1920-е гг. назвали бы в СССР «психоидеологией».

Бибихин говорит об этой неутомимости, и уже давно пора среди множества известных концептов, введенных или переосмысленных Бибихиным, таких как «амехания» или «лес», ввести и концепт «неутомимости». Реконструируя в своих терминах тезис Гёте о цвете как поступке света, как некоторой решимости цвета быть, несмотря на обстоятельства и потому становиться доступным зрению и смотрению, Бибихин говорит:

«Мир надёжно защищён от любых дефиниций своей невидимостью; мир, можно было бы сказать, не существует, если за эталон брать бытие существо; поэтому мир не устает (ἀκράτος), и что бы ни случилось с веществом, от мира в его существе не убудет. Так же свет? И только для ученого физика

он родовое понятие? Похоже на то, что как цвет, по Гёте, есть деяние (поступок) света, так от нас требуется поступок, чтобы понять если не свет, то цвет; например, увидеть настоящее серое, подобно художникам, рисующим иногда серым по серому, а не просто всегда только одно монотонно серое» [Бибихин: 468].

Неустанность сразу напоминает нам вспомогательные для теологической аргументации образы, такие как всевидящее око. Если мы обратимся к словарю Лиддела и Скотта, то мы найдем примеры употребления греческого прилагательного ἀκάνθωτος, например, в одах Вакхилида, в отношении к руке или к славе. Имеется в виду не то, что слава не исчезает, не умаляется из-за обстоятельств, а в том, что слава дается без натяжек, она просто дана. Она не может устать, потому что она просто предъявлена безболезненно, как не может устать совершенно безболезненный организм. В письме серым по серому тогда нужно видеть настоящее серое не как объем на гризайли, а именно тот неустанный серый цвет, который может пониматься и как синий.

Мишель Пастуро приводит много примеров того, как синий, лазурный или сероватый цвет становился связан и с множественными режимами воображения, и с множественными режимами производства. Так, на излете Средневековья систематизатор науки трубадуров Гийом де Машо назвал лазурь «неж-

ной» [Пастуро: 48], связав ее тем самым со специфическим воображением трубадуров, их любовью к отдаленному идеализированному предмету, с полетом за край зрения и край небес. А Вермеер ввел многослойный синий цвет, накладывая несколько пигментов [Пастуро: 67], – отход от феодальной роскоши в пользу буржуазной доброкачественности. Бибихина интересует в этих метаморфозах и внутренней, и внешней стороны, и интимности, и экстимности [Штайн] только неустанность объема, который можно противопоставить плоскостной суете поньютоновски понятого цвета.

Бибихин выводит теорию цветов Гёте из его косоглазия [Бибихин: 475]. Прибор, устанавливающий окраску вещей, позволяющий ее легче разглядеть, тогда разрушает интимность мира. По Гёте, говорит Бибихин, мир уже дан нам в его интимности, он заставил на себя скосить глаза, он заставил принять себя и стыдливо, и всецело. Поэтому прибор, который показывает, что эта вещь существует отдельно от других, принадлежит особому выпрямлению зрения, отказу от интимности. «Мир уже приблизил всё к нам как нельзя плотнее, и приставлять к нему оптику значит не доверять этой интимности».

Здесь ключевое слово в рассуждении философа – «всё»: это не всё, что угодно, а как мы часто говорим «всё» в значении достаточно. «Всё, я устал», «Всё, добавки не надо». Продолжать заставлять работать или есть – это и зна-

чит разрушать доверие; и поэтому для Гёте физика Ньютона – это физика, всегда заставляющая вещи продолжать работать и тратить энергию, это мелькающее колесо окрасок, все более и более нас утомляющее. Бибахин солидаризируется одновременно с Гёте и с Гегелем, для которого эксперименты Ньютона ничем не отличаются от искусственно вызванного головокращения и помутнения – вроде бы внешняя работа экспериментальных моделей ничем не отличается от самого грубого эксперимента с собой, который не имеет сюжета и развития.

О Рембрандте Витгенштейн писал не столько как о метафизике света, сколько как об открывателе собственной интимной и экстремной поверхности и глубины глаза, этой игры, которую можно создать только с помощью дополнительных аксессуаров: «Вообрази, что некто указывает на участок в радужке глаза Рембрандта и говорит: “Стены моей комнаты должны быть окрашены в этот цвет”» (I, § 58) [Витгенштейн: 24]. Слово «вообрази» здесь означает не «проведи мысленный эксперимент», как раз мысленный эксперимент здесь невозможен, так как не будет критериев его проверки, таких как типичность, но «представь, что бывает такое чудачество». Вопрос об усталости и неутомимости здесь не ставится, достаточно остроумного обличения чудачества. Найти обличение чудачества в работе Витгенштейна трудно, настолько она построена, казалось бы, как интроспекция, но один раз оно появляется, как появляется фотография.

Но как раз почти диккенсовское описание чудачества мы находим в экфрасисе фотографии, который Витгенштейн делает дважды, в первой и третьей тетрадах своих «Заметок». Он создает экфрасис черно-белой фотографии, в котором странности работы на заводе оказываются частью вообще очень странного взгляда на завод. Завод видится в этом экфрасисе не как промышленное предприятие со своими режимами и ритмами, но в режиме остранения, когда сначала видишь людей вместо завода, а потом завод распадается на части, не имеющие никакого отношения к производству, просто как бы на чудные игрушки и аксессуары:

«Я вижу на фотографии (не цветной) темно-волосого мужчину и мальчика с зачёсанными назад белокурыми волосами, стоящих у своего рода токарного станка, который состоит частично из окрашенных в чёрное литых деталей, а частично из отполированных валов, шестерней и пр., и рядом решетку из блестящей оцинкованной проволоки. Обработанную стальную поверхность я вижу стального цвета, волосы подростка – белокурыми, решетку – цинкового цвета, несмотря на то что все изображено посредством более светлых и более темных тонов фотографической бумаги» (I, § 63) [Витгенштейн: 26].

Замечательно, что русские переводчики убрали ё из слова «всё», но прибавили в слово «чёрный». Это нам кажется не случайным: чер-

ный цвет переживается как выразительный, учудивший что-то с изображением, но мы не можем сказать, что на этой распадающейся по сюжету фотографии изображено всё. Также и в версии экфрасиса в III разделе мы видим не меньше остранения, только Витгенштейн уже пишет вторую фразу не от первого лица, а безлично, позволяя действовать этому самораспаду цвета в ньютоновском понимании, который можно собрать только блеском черно-белого глянца, регламентирующего сами условия зрения как остроумного, еще способного на остранение:

«Я видел на фотографии и мальчика с зачёсанными назад белокурыми волосами, запачканную светлую куртку и темноволосого мужчину, стоящих у механизма, который состоит частично из окрашенных в чёрное литых деталей, а частично из обработанных, отполированных валов, шестерней и пр., и рядом решетку из блестящей оцинкованной проволоки. Обработанная сталь имеет стальной цвет, волосы подростка – белокурые, литые детали – чёрные, решетка – цинковый цвет, несмотря на то, что все изображено посредством более светлых и более темных тонов фотографической бумаги» (III, § 117) [Витгенштейн: 67]

Бибихин переводит этот экфрасис, говоря о «трудностях передачи цвета цветом», то есть понимая его как исследование того, как невозможно описать цвет, не обращаясь к окраске и другим механическим манипулятивным операциям:

«Я видел на фотографии мальчика с гладкими причесанными назад льняными волосами в грязной светлой куртке и темноволосого мужчину перед какой-то машиной, состоявшей частично из окрашенных в черное литых частей, частью из обработанных гладких валов, шестерен, и рядом решетку из светлой оцинкованной проволоки. У обработанной стали был стальной цвет, волосы подростка были льняные, литые части черные, решетка цвета цинка, хотя всё было изображено только через более светлый и более темный тон фотографической бумаги (118)» [Бибихин: 496].

Бибихин ошибся в номере параграфа и прежде всего хотел подчеркнуть бунт Витгенштейна и Гёте против механицизма, который постоянно проваливается, когда мы берем черно-белую фотографию, и находя свойства цветов, ничего не можем сделать с механикой фотоаппарата. Фотография как техника подтверждает правоту Ньютона, но фотография как предмет рассмотрения и нарратива подтверждает правоту Гёте. И как раз Бибихин, думая просто проиллюстрировать некоторые трудности Витгенштейна при создании языковых игр, на самом деле открыл и у него эту тему неустанности. Обратимся к оригиналу фотоэкфрасиса:

“Ich sah auf einer Photographie einen Buben mit glatt zurückgekämmtem blondem Haar und einer schmutzigen hellen Jacke und einen Mann mit dunklem Haar vor einer Maschine stehen, die zum Teil aus schwarz ge-

strichenen Gußteilen, teils aus bearbeiteten, glatten Wellen, Zahnrädern u.a. bestand, und daneben ein Gitter aus hellem verzinktem Draht. Das bearbeitete Eisen hatte Eisenfarbe, das Haar des Jungen war blond, die Gußteile schwarz, das Gitter zinkfarbig, obgleich alles nur durch hellere und dunklere Töne des photographischen Papiers dargestellt war” [Wittgenstein].

Логика экфрасиса состоит в том, что блеск механизма подчеркнут черными штрихами, гладкостью, наконец, оцинковкой, то есть все сделано, чтобы он заблестел. Но Витгенштейн описывает с помощью всех «частично», «отчасти», «к тому же рядом», чтобы не создало это впечатление блеска, чтобы было впечатление конгломерата частей, который не блестит. В следующей фразе экфрасиса Витгенштейн переходит в наступление и говорит о тавтологиях: сталь имеет стальной цвет, светлые волосы юноши светлы, литые части черные (то есть мы видим уже только их окраску) – остается только окрашенность вещей, блеск фотографической бумаги отбрасывает вещи в окрашенность.

То есть Витгенштейн создает остроумный сюжет, который Биbihин передает, переводя «представлено» как «изображено», как сюжет того остроумия игры глянца, от которой не устаешь. Но главное, Биbihин ставит слово «тон» в единственное число, тем самым говоря, что фотография не упорядочивает вещи, не делает их лучше размещенными и видимыми, но всегда выступает как настрой, как

настрой игры и механики света. В фотографии много механического, но этот неустанный настрой и возвращает цветные вещи к начальному неустанному взгляду света на них, к начальной ясности, без которой невозможно никакое дальнейшее остроумие.

Слово *glatt* про неодушевленные вещи должно означать скорее ‘скользящий’, а про волосы – ‘гладкий’. У Биbihина не ‘гладко зачесанные’, а ‘гладкие и зачесанные’ – то есть он мыслит скорее иконописное переживание, где гладкость, упорядоченность, литургическая ритуальность; он переводит нас из режима вовлеченности в режим неустанного, благословенного созерцания. Таким образом, вполне возможно ввести понятие неустанности, наравне с понятием о непреодолимом влиянии фотографии на режимы телесности [Савчук], как обозначающее это переключение из режима вовлеченного бытового созерцания в режим литургической отрешенности, что существенно для теории фотографии.

Литература

Биbihин, В.В. Витгенштейн: смена аспекта. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005.

Витгенштейн, Л. Заметки о цвете / пер. с нем. В.А. Суровцева и К.А. Родина. М.: Канон-Плюс, 2022.

Пастуро, М. Синий: история цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Розанов, В.В. Литературные изгнанники: П.А. Флоренский, г.А. Рачинский. М.: Республика, 2001.

Савчук, В.В. Фотография в эпоху новых медиа // *Studia Culturae*. 2015. № 23. С. 177–187.

Седакова О.А. Церковнославянский язык в русской культуре, 2004 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.olgasedakova.com/dictionary/136> (дата обращения 12.10. 2024).

Штайн О.А. Трансформация телесности в современном мире // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2010. № 1. С. 99–102.

Wittgenstein, L. (1977). *Bemerkungen über die Farben*. Retrieved from: https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Bemerkungen_über_die_Farben (date of access: 12.10. 2024).

References

Bibikhin, V.V. (2005). *Vitgenshtein: smena aspekta* [Wittgenstein: change of aspect]. Moscow: Institute of Philosophy, Theology and History of St. Thomas.

Pastoureau, M. (2017). *Bleu: Histoire d'une couleur* [Blue: the history of color] (N. Kulish, Trans.). Moscow: New Literary Observer.

Rozanov, V.V. (2001). *Literaturnye izgnanniki: P.A. Florenskii, G.A. Rachinskii* [Literary exiles: P.A. Florensky, G.A. Rachinsky]. Moscow: Respublika.

Savchuk, V.V. (2015). *Fotografiia v epokhu novykh media* [Photography in the era of new media]. *Studia Culturae*, 23, 177–87.

Sedakova, O.A. (2004). *Tserkovnoslavyanskiy yazyk v russkoy kul'ture* [Church Slavonic language in Russian culture]. Retrieved from: <https://www.olgasedakova.com/dictionary/136> (date of access: 12.10. 2024).

Shtayn, O.A. (2010). *Transformatsiia telesnosti v sovremennom mire* [Transformation of corporality in the modern world]. *Vestnik Udmurtskogo Universiteta. Seriya «Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika»* [Bulletin of Udmurt University. Series Philosophy. Psychology. Pedagogy], 1, 99–102.

Wittgenstein, L. (2022). *Bemerkungen über die Farben* [Remarks on color] (V.A. Surovtsev, & K.A. Rodin, Trans.). Moscow: Kanon-Plus.

Wittgenstein, L. (1977). *Bemerkungen über die Farben* [Remarks on color]. Retrieved from: https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Bemerkungen_über_die_Farben (date of access: 12.10. 2024).

Для цитирования: Марков, А.В. Об одном фотоэкфрасисе Витгенштейна и Бибикина // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025. Т. 10. № 2. С. 53–61. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-2-53-61

For citation: Markov, A.V. (2025). Concerning one photo-ekphrasis of Wittgenstein and Bibikhin. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 10 (2), 53–61. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-2-53-61

CONCERNING ONE PHOTO-EKPHRISIS OF WITTGENSTEIN AND BIBIKHIN

Alexander V. Markov, Full Professor (Philology), Professor at Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), Professor at Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletov (Vladimir, Russia); e-mail: markovius@gmail.com

Abstract. Vladimir Bibikhin shares with Goethe and Wittgenstein an understanding of color, which is not a condition for identifying things, but the energy of light and self-discovery of the world in its intimate essence. Black-and-white photography for him has a narrative meaning: it can tell us about color, unlike color photography, which experiments with color. But Bibikhin interprets Wittgenstein in a distinctive way: when Wittgenstein speaks of the inability to convey a color that is itself a condition of looking, such as the color of the iris, Bibikhin declares a certain relentlessness of color, its capacity to be a precondition of our free vision and to contribute to the change of aspect. The metaphysics of relentless color turns out to be closely linked to liturgical culture and the belief in the permanence of its psychological and sociological effects. On this premise, he translates and interprets Wittgenstein's ekphrasis of photography. For Wittgenstein, the black-and-white photograph, which conveys both the hues of the body and the sheen of surfaces, turns out to be what casts color in the realm of its initial appearance, in the realm of the language game that allows us to regard the identification of something as light or color as knowledge of that object. Wittgenstein crafts ekphrasis skillfully, showing the energy of contrasts and setting up a plot. Bibikhin recognized this plot, but related it to the liturgical metaphysics of light. For Bibikhin, light makes objects relentless, whereas color is already involved in the operation of perceptual mechanisms. It is proposed to introduce the notion of relentlessness as one of the unnoticed concepts proposed by Bibikhin, which will be productive for the use of cultural criticism developed by Bibikhin in philological and historical-cultural studies.

Key words: photography, ekphrasis, color theory, Wittgenstein, Bibikhin

