

## СПЕКТР ФИЛОСОФИИ: ДЕРРИДА И ДЕЛЕЗ О ТОНЕ

**П. А. Ханова**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия  
khanova@philos.msu.ru

Статья посвящена подробному рассмотрению концепта тона как аспекта философии в двух основных вариантах – как тона голоса (на материале работы Жака Деррида «О недавно возникшем апокалиптическом тоне в философии») и как тона цвета (в различных работах Жюльена Дедеза). Отправляясь от дедезовской формулировки «философский цвет и есть концепт», в статье предлагается попытка проанализировать эти концепты в как можно более буквальном смысле, понимая тон голоса и цвета не как метафору, а как специфические аспекты философии, которые могут стать инструментом анализа философских концептов. Путеводной нитью для такого исследования становится концепт *Stimmung*, выступающий точкой пересечения философии и музыкальной теории. Предложенное Квентином Мейясу прочтение Дедеза с использованием концепта «огибания» позволяет взглянуть на тон философии с точки зрения современной теории музыки, позволяющей работать с огибающей как визуальным представлением окраски звучания. Попытка конкретизировать концепт тона таким образом с помощью музыкальной теории, колористики и Квентина Мейясу приводит к формулированию концепта «спектрализма в философии».

**Ключевые слова:** тон, цвет, стиль, Деррида, Дедез, Мейясу, огибающая, sound studies, спектрализм.

---

## SPECTRAL PHILOSOPHY: DERRIDA AND DELEUZE ON TONE

**Polina A. Khanova**

Lomonosov Moscow State University, Russia  
khanova@philos.msu.ru

Continental philosophy was often being characterized (most significantly by Badiou) as having a particular relationship with language manifesting in an acute sense of and purposeful usage of style. Yet the matter of tone has rarely been addressed as something significant. One of the rare examples is *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy* by Jacques Derrida. Having long

dismissed with the separation of “rhetorical decorations” and “conceptual content” Derrida proposes a certain tone as a defining characteristic of philosophy, capable of saving it from a crisis or killing it altogether. Another we encounter in the works of Gilles Deleuze who characterises style and even a concept itself as a “hue” or “colour” of a text (in *L'abécédaire*) and in relation to the notion of Stimmung (in *Logic of Sense*) in opposition to the language’s function of designation. The same notion – Stimmung, meaning “attunement” or “mood”, linked to Verstimmung – “delirium” or “mis-tuning” – appears in *Of an Apocalyptic Tone*. Is philosophy itself a particular kind of tone or hue of a text? The answers to these questions, as I suggest, differ depending on which of the two approaches – Derrida’s “harmonic” one or Deleuzian “colouristic” one – takes to philosophical conceptual creativity. By analysing and comparing these two approaches this paper suggests a particular relation between tone (both in the sense of sound and of colour) and concept. It also suggests that a certain integration of these two approaches can be achieved through analysis of time (as rhythm and detour), as presented in Quentin Meillassoux’ *Subtraction and Contraction*.

**Keywords:** tone, colour, Derrida, Deleuze, Meillassoux, envelope, sound studies, spectralism.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-2-39-55

В данной статье будут обсуждаться такие редко рассматриваемые аспекты философии, как цвет, тон и звук. Я попытаюсь показать, что эти аспекты отнюдь не являются поверхностными или избыточными. В «Алфавите» Делез сравнивает философию с работой с цветом: «необходимо соблюсти огромное количество предосторожностей... до того, как овладеешь “философским цветом” [la couleur philosophique], а философский цвет – это концепт» [Делез, Парне, 70]. Но как это понять? Казалось бы, Делез говорит о цвете постоянно, приводит примеры из художников, а некоторым (например, Фрэнсису Бэкону) посвящает целые работы. Однако неочевидно, где заканчивается сравнение и начинается конкретная связь. Можно ли говорить о цвете философии в буквальном смысле и каким исследовательским потенциалом могла бы обладать такая рамка?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, нам придется сначала обратиться, как ни странно, не к цвету, а к звуку, и не к Делезу, а к Жаку Деррида. Одну из своих (относительно) малоизвестных работ – «О недавно возникшем апокалиптическом тоне в философии» («D’un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie») он начинает с подробного разбора одной из (относительно) малоизвестных

работ Иммануила Канта – «О недавно возникшем высокомерном<sup>1</sup> тоне в философии» («Von einem neuerdings erhobenen Vornehmen Ton in der Philosophie», 1796), и для начала нам придется выдернуть из этого полотна одну из его второстепенных нитей. В этой работе Канта Деррида в первую очередь интересуется вопросом тона – некоего специфического аспекта стиля, который становится для Канта предметом резкой критики. Деррида смещает акцент с вопроса об определенном тоне на вопрос, что такое, собственно, тон, намереваясь подвергнуть анализу «чистый феномен тона». Немедленно выясняется, что тон возможен только как изменение тона, сдвиг или модуляция («Wechsel der Töne» Гельдерлина), однако спецификой философской манеры выражаться является особый тон, пытающийся предстать отсутствием всякого тона вообще, «нейтральный» тон, в котором не происходит никакого сдвига (повышения или понижения). Именно в этом зазоре – между модуляцией и отсутствием модуляции – и разворачивается игра философа в нейтральность. Ставки этой игры варьируются от чисто эпистемологических<sup>2</sup> до вполне политических. В качестве примера последнего Деррида анализирует насмешку, адресованную Кантом тем, кто «повышает тон» в философии – всякого рода «мистагогам», то есть визионерам, мистикам и духовидцам. Эти персонажи<sup>3</sup> повинны в том, что начинают в философии разговор на повышенных тонах, принимают особый «высокомерный» (vornehmen) тон. Немецкий язык здесь позволяет прояснить, какого рода это высокомерие: 1) принадлежать к die Vornehmen, аристократии и 2) быть vornehmen, взятым, выделенным из ряда, призванным куда-то или к чему-то. Эти две одновременные ставки – аристократизм и призвание – Кант противопоставляет тому, что считает своим делом жизни: профессиональную философию. В профессиональной философии говорят тихо, в нейтральном тоне; в профессиональной философии не бывает

<sup>1</sup> В переводе, вошедшем в собрание сочинений Канта под редакцией Н. Мотрошиловой и Б. Тушлинга (Кант И. О недавно возникшем барском тоне в философии // Кант И. Собр. соч. на нем. и рус. яз. В 5 т. (1994–2014). Т. 1: Трактаты и статьи / подгот. Б. Тушлингом и Н. Мотрошиловой. М.: Ками, 1994. С. 479–527) использовано слово «барский», что резонно, но меньше подходит для целей данной работы, так как при таком переводе утрачивается именно тот оттенок значения, который для Деррида является ключевым: высота. Поэтому в данной статье используется перевод И. Д. Копцева.

<sup>2</sup> «С помощью того, что называется нейтральностью тона, философский дискурс также должен гарантировать нейтральность или как минимум нерушимое спокойствие, которое должно сопутствовать отношению к истине и универсальному» [Derrida 18].

<sup>3</sup> Осторожный публицист Кант не называет имен – памфлет эксплицитно направлен против одного лишь Шлоссера, но за обобщенным именем «мистагогов» просматривается куда более широкий круг фигур, начиная хотя бы со Сведенборга; впрочем, именно отсутствие имен позволяет Канту легко ставить на место оппонента соломенное чучело.

«избранных», бывают только признанные сообществом равных; профессиональный философ работает не «по призванию», на до-суге, из чистой страсти к истине, а трудится как наемный рабочий, отчуждающий продукт своего труда – истину. Таков образ «атональной» (atonale) [Derrida 19] философии, которая, если верить Канту, находится под угрозой от «мистагогов» и их высокомерного тона.

Однако помимо эпистемологической и политико-экономической ставок здесь есть и еще одна – чисто физическая, и именно на нее я направляю свое внимание, хотя у самого Деррида она и заключена в скобки (своего рода устная сноска – текст «Об апокалиптическом тоне...» изначально был выступлением на конференции). В этой квазиэтимологической квази-сноске Деррида оттарабанивает целую серию ассоциаций с «тоном»: связка, струна, веревка (скрученная или плетеная), трос, шнур, перевязь, хирургическая перевязка, тяж в баллистической машине, и только потом – акцент, ритм, лад (Дорийский, Фригийский и т. д.), который, в свою очередь, тоже определяется через напряжение голосовых связок [Derrida 25–26]. Так что повышение тона, о котором говорит Кант, становится также вопросом повышения напряжения, натянутой обстановки, повышения частоты вибрации. Таким образом, философия, саморепрезентация которой претендует на то, чтобы не иметь тона, все равно должна его иметь – проблематичным же оказывается изменение или фальсификация тона: «Чтобы изменить голос или воспроизвести интонацию другого, нужно иметь способность смешать или вызвать смешение двух голосов, голосов другого и, необходимо, другого в себе. Как мы отличаем голоса другого в себе? ... Вопрос касается различия между голосом разума и голосом оракула» [Derrida 30]. Деррида прицельно вычленяет у Канта эту тему двух голосов в голове. Весь кантианский проект можно представить как историю побега от одного-единственного кошмара: безумия. Весь критический проект может быть представлен как попытка построить эффективную систему, способную отличить философскую спекуляцию от бреда безумца (см. [Вудард 204]). Кант диагностирует у тех, кто склонен принимать высокомерный тон (а также тех, кто им верит и следует за ними) «*Verstimmung der Köpfe zur Schwärmerei*»<sup>4</sup>, особого рода умственное расстройство. И у Деррида тоже разворачивается своего рода психохоррор, но совершенно

<sup>4</sup> В переводе И. Д. Кошчева «настраивание умов на мистику», но, как верно замечает Деррида, речь идет скорее не о «настраивании», а о «расстраивании», и – добавим от себя – не о мистике, а об экзальтации.

другого рода: о двух паразитарных голосах в голове. Что это за голоса?

Один – это голос разума, «die Stimme der Vernunft». Он говорит в каждом без различия, он всегда один и тот же для всех, он демократичен. Другой – голос оракула – обращается только к избранным и слышен только им, и потому мистагог претендует на эксклюзивное право интерпретатора-ретранслятора. Кантовское «*Verstimmung der Köpfe zur Schwärmerei*», что характерно, отсылает не к самому факту наличия у пациента голосов в голове – уж как минимум один голос, голос разума, там должен звучать; проблемой является именно диссонанс (первое значение слова *Verstimmung*), когда эти два голоса начинают звучать не в лад: Деррида признает резонным перевод *verstimmen* как *délirer* (в официальном французском переводе Гийеми), но немедленно поправляет его на *désaccorder* [Derrida 34], проводя (еще более осязаемую в русском языке) связь между умственным расстройством и расстроенным пианино. То есть проблема угрожающего философу безумия, знаменующего конец всей философии (на этот раз уже не политический и социальный конец профессиональной философии, а конец ее внутреннего, экзистенциального проекта [Derrida 19]), – это уже не проблема лишнего голоса в голове, а проблема гармонии голосов.

*Stimmung* как эстетическая категория появляется у Канта и в «Критике способности суждения» – он говорит о «гармоничной настроенности» («*proportionierte Stimmung*», буквально «пропорциональной») «как условия сочетаемости, при котором различные эмоциональные и рациональные “способности человеческого познания” могут иногда соединяться в суждении вкуса» [Гумбрехт 2008]<sup>5</sup>. Пропорция и гармония здесь оказываются в одной связке неспроста: именно во времена Канта между ними происходит важный конфликт. Понятие гармоничности, или хорошей настроенности (которое выступает, получается, не только моментом суждения вкуса, но и условием существования философии как таковой (напомним, для Канта *Verstimmung*, нарушение гармонии между голосами, знаменует не меньше чем «смерть всей философии»)),

<sup>5</sup> «Это чисто субъективное (эстетическое) суждение о предмете или о представлении, посредством которого дан предмет, предшествует удовольствию от него и служит основанием этого удовольствия от гармонии познавательных способностей; на этой всеобщности субъективных условий суждения о предметах только и основана всеобщая субъективная значимость благорасположения, которое мы связываем с представлением о предмете, называемом нами прекрасным» [Кант 1994, 86]; см. также: Frey, C. *Kants proportionierte Stimmung // Stimmung: Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. Ed. Gisbertz. München: Fink 2011, pp. 75–94.

значительно варьировалось на протяжении истории и было предметом больших дискуссий. Одно из значительных событий этой истории произошло (для Канта) относительно недавно: это масштабное изменение в настройке музыкальных инструментов – *темперация* – было введено Андреасом Векмейстером около 1700 г. и стало известно благодаря «Хорошо темперированному клавиру» И. С. Баха (первый том которого был окончен в 1722 г.).

Равномерно темперированный строй (*gleichschwebende Stimmung*), используемый в качестве основного в европейской музыке со времен Баха по сей день, был предметом обширных идейных конфликтов. Напомним вкратце суть дела: так называемый пифагоров строй (со всей идейной нагрузкой, прилагающейся к музыкальной гармонии у пифагорейцев) мешал транспонировать музыкальные произведения (переносить из одной тональности в другую): такой перенос мог порождать хроматические модуляции, которые создавали впечатление расстроенного (*verstimmt*) инструмента. Темперация предлагала заменить «чистый» пифагоров строй на «равномерный», основанный на геометрическом делении октавы на 12 равных частей [Волошинов 132]. И. С. Бах не был автором новой системы настройки, но стал одним из ее ключевых апологетов: «Хорошо темперированный клавиру» стал наглядной демонстрацией возможностей нового строя, а также учебником для начинающих музыкантов, что позволило кодифицировать данную систему.

То есть потребовался жест Баха, чтобы совершился перелом в отношении субъективного переживания гармонии и ее математического выражения<sup>6</sup>: было решено пожертвовать одними аспектами гармонии ради других. То есть европейское переживание того, что такое правильный *Stimmung*, подверглось существенному изменению. Еще больше таких изменений произошло в XX веке; современные теоретики музыки (напр., [Холопов 28–29]) говорят даже о постепенном «расширении» гармоничности со временем: все больше звуковых отношений начинают восприниматься как гармоничные, хотя прежде переживались как недопустимо-дисгармоничные, то, что было *Verstimmung*, становится *Stimmung*. Но этот процесс не происходит «естественно»: его шаги маркируются конкретными произведениями.

То есть, в отличие от решения Канта (который достаточно решителен и однозначен: один из голосов в голове должен быть элимини-

<sup>6</sup> О захватывающей истории переопределения отношений между музыкой и математикой см., напр., [Волошинов 87–174]; Бондс М. Э. Абсолютная музыка. История идеи. – М.: Дело, 2019. – С. 136–145; Олейников Р. В. Построение музыкальных систем. – М.: URSS, 2015.

рован, дабы избежать разлада-безумия), возможны и другие стратегии работы с «философскими голосами в голове», которые базируются скорее не на поиске некоей установленной раз и навсегда гармонии, а на исследовании продуктивной возможности резонанса. И именно в этом модусе работает с тоном Делез: как мы увидим далее, он исследует возможности цвета и звука как инструменты создания новых *Stimmung*'ов, порождающих новые концепты.

Говоря о возможности чисто экспрессивного (нерепрезентативистского) языка в «Логике смысла», Делез ссылается на Клоссовски – и именно в связи с концептом *Stimmung* [Делез 2011, 391]. Проследуем за его сноской: подробнее о концепте *Stimmung* Клоссовски пишет в «Ницше и порочном круге». Он говорит о том моменте, когда Ницше приходит в голову идея Вечного Возвращения. Эта мысль, говорит Клоссовски, приходит ему «в некотором особом *Stimmung*, определенной тональности души» [Klossowski 93]. То есть определенная тональность (система тонов), определенный *Stimmung*, оттенок, изменение окраски души становится для Ницше основой для пробуждения, возникновения новой идеи. То есть создание нового концепта происходит в определенном *Stimmung*'е, определенной настроенности, тональности или оттенке.

Эта идея имеет давнюю историю в философии и до сих пор в ходу. Например, Ханс Ульрих Гумбрехт, превратившийся из адепта дерридаринской деконструкции в одного из видных ее критиков, критиковал ее как раз за текстоцентричность и невнимание к субъективному переживанию, в качестве идеального (и почти непереводаемого, по мнению самого Гумбрехта [Гумбрехт 2008], имени которому он выбирает то самое *Stimmung*. Гумбрехт берет за основу понимание *Stimmung* Хайдеггером (онтическая диспозиция *Dasein*), но выводит его в качестве основного онтологического измерения литературы. Чтение текста, по его мнению, должно заключаться в поиске того самого *Stimmung*. И на первый план Гумбрехт также выводит физический и музыкальный аспект *Stimmung*: «...меня больше интересует другое измерение, которое принадлежит семантическому полю звука и слуха. Оно должно иметь дело с тем фактом, что мы не только слушаем голос нашим внешним и внутренним ухом; слушание – это более сложное действие (*behaviour*), это процесс, касающийся всего тела, в котором участвуют наша кожа и наше чувство осязания. Любой звук, который мы воспринимаем, – это реальность физическая (хотя и невидимая), которая в качестве материи окружает (“окутывает”) наше тело или воздействует

("затрагивает") на него» [там же]. Гумбрехт подчеркивает, что для него принципиален именно материальный аспект *Stimmung*. Он соглашается с утверждением Гадамера: «стихотворения, помимо своего апофатического аспекта, то есть чего-то такого, что можно и должно сохранять посредством толкования, обладают еще и "громкостью" – тем, для чего требуется наш голос, что нужно "пропеть" (Gadamer, "Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie")» [там же].

Однако в чем заключается эта материальность? По-видимому, для Гумбрехта это только «экзистенциальная необходимость пребывать в связи с материальным миром», то есть историко-культурным контекстом, противопоставляющая его теорию «текстоцентричному» миру лингвистического поворота. То есть собственно материальный аспект звука снова остается за кадром. Но если посмотреть на этот тезис в той же стратегии буквального (звукового) прочтения *Stimmung*'а (в серии настройка-голос-резонанс), здесь снова можно увидеть тему двух голосов, музыкальной гармонии, консонанса и диссонанса.

Делез и Гваттари в «Тысяче плато» говорят о шизофреническом *cogito* – особом типе самосознания, которое «озвучено» не личным голосом моего «я», вещи мыслящей, а каким-то чужим голосом. В декартовском доказательстве (*cogito ergo sum*) есть минимальный зазор, в который просачивается безумие: я мыслю, следовательно, существует нечто мыслящее. Но откуда я знаю, что этот мыслящий – я? И что если это не так? Шизофреническое *cogito* устроено именно так: мой дискурс – это косвенный дискурс, пересекающий меня, но приходящий извне, когда голос, говорящий «я мыслю» – это не мой голос: «Я слышал, как голоса сказали: он осознает жизнь» [Делез и Гваттари 2010, 140]. И тут же: «Вот почему столь много художников и писателей соблазнились столами для спиритических сеансов»: вспомним, что спиритический сеанс – типичная среда обитания кантовского мистагога, носителя высокомерного тона, у которого два голоса в голове – голос разума и голос оракула – находятся в состоянии диссонанса. Два голоса в голове пребывают в диссонансе – но это ведет не к безумию, а к рождению нового концепта, создает новый план имманентности, он же стиль. Для Канта разлад голосов в голове, изменение тона было проблемой, тогда как для Делеза этот род экспериментирования – повышение и понижение тона, наложение на него различных оттенков, засвечивание и затемнение, вслушивание в резонансы – представляет собой важный философский ресурс.



И ресурсность этого резонанса имеет самое прямое отношение к тону – но уже не в смысле звука, а тону как оттенку цвета (неспроста это слово может быть применено и таким образом). Однако общность между ними не столь однозначна: в «Тысяче плато» Делез и Гваттари отчетливо противопоставляют свет и звук, отдавая явное предпочтение звуку как проводнику материальности столкновения: «звук вторгается в нас, выталкивает нас, увлекает нас, пересекает нас... Мы не заставляем народ двигаться с помощью цветов. Флаги ни на что не способны без трубачей, лазеры модулируются на звуке. Ритурнель является звуковой по преимуществу». И дальше там же: «Художник... сам создает или воссоздает филум, и каждый раз делает это, начиная с тел света и цвета, которые он производит, тогда как музыкант, напротив, имеет в своем распоряжении что-то вроде зачаточной непрерывности, пусть даже латентной и косвенной, начиная с которой он и производит свои звуковые тела. <...> Ритурнель художника подобна изнанке ритурнели музыканта, некий негатив музыки» [Делез и Гваттари 2010, 582]. Но в то же время (и даже в том же тексте!) Делез и Гваттари говорят о цвете и звуке как практически взаимозаменяемых. Как нам разрешить это противоречие?

Как замечает Евгений Кучинов в «Семи фрагментах о цвете», «предлагая свою пунктирную историю живописи, Делез указывает на существенное различие двух (с/ц)ветовых измерений: валёра (ось контраста: светлый – темный) и тона (ось градиента: теплое – холодное)» [Кучинов 154]. Слово «валёр» (*valeur*) часто переводят в русскоязычных сочинениях по колористике как «тон», но во французском оно обозначает скорее светосилу, градацию цвета по светлоте/темноте, а «тоном» Делез называет именно цвет в обыденном смысле слова<sup>7</sup>. Это различие тона и валёра является для Делеза принципиально важным, так как эти две оси находят аналогию в противопоставлении ясного отчетливому:

«Если мы называем “отчетливым” полностью дифференцированное состояние Идеи, а формы количественной и качественной дифференциации – “ясными”, то должны отказаться от правила пропорциональности ясного и отчетливого: Идея сама по себе отчетливо-темная. И тогда она – дионисийская (в отличие от ясного-отчетливого аполлоновского представления) в своей сохраняемой и охраняемой темной зоне; в недифференцированности, которая тем не менее прекрасно дифференцирована; в доиндивидуальном, являющемся при этом особенным. Ее непроходящее опьянение – темное отчетливое, двойной цвет, которым философ изо всех сил

<sup>7</sup> См. примечание переводчика к русскому изданию «Фрэнсис Бэкон...» [Делез 2011, 14].

дифферецированного бессознательного окрашивает мир» [Делез 1998, 336–337].

Противопоставление ясного и темного по линии валёра и отчетливого и смутного по линии цвета должны пересечься, стать «двойным цветом», чтобы возникла философия.

В статье о Бергсоне [Deleuze 2002] Делез обращается к бергсоновскому анализу цвета. С точки зрения Бергсона, есть два способа определить, что общего между всеми понятиями, объединяемыми в «цвета», то есть что делает цвет цветом. Первый: можно попытаться извлечь из отдельных конкретных цветов некую абстрактную общую идею цвета («удаляя из красного то, что делает его красным, из голубого – то, что придает ему голубизну, из зеленого – то, что делает его зеленым» [Бергсон 2010, 200]). Второй: можно провести все эти цвета через конвергентную линзу, сведя их в единую точку, в результате чего образуется чистый белый свет, в котором обнаруживаются различия уже принципиально другого характера – различия между светом и тенью.

Чистый белый свет – саморазличающее различие в чисто физическом смысле: каждый цвет оказывается событием дифференциации, «не различие в степени, но степени самого различия», то есть именно сдвиг или изменение тона. Белый свет, таким образом, становится метафорой имманентности, а видимое разнообразие цветов спектра актуально.

Аналогия со звуком прозрачна: идея, что звук не есть результат абстрагирования от конкретных свойств каждого отдельного звука (как если бы мы пытались удалить из ноты ля то, что делает ее нотой ля, и т. д.), а белый шум<sup>8</sup> (язык снова не подводит: «белый» становится визуальной метафорой для именованного звука, имеющего одинаковую спектральную мощность на всех частотах). По аналогии мы могли бы говорить о «белом обществе» или «белом языке» (Делез в «Различии и повторении» говорит о «чистом обществе» или «чистом языке» [Делез 1998, 253–254] в том же смысле, что Деррида – о «белой мифологии» и «белой метафоре» [Деррида 2012]). Мы уже видим здесь, что цвет, и в особенности белый цвет, функционально взаимозаменяем со звуком: «белый цвет соотносится с различными интенсивностями, оставаясь сущностно все тем же белым. Нет двух “путей”, как представлялось в поэме Парменида, но лишь один “голос” Бытия» [Делез 1998, 54].

<sup>8</sup> Ср.: Джастин Клеменс ассоциирует (возможно, несколько произвольно) кантовский термин «Schwarmerei», упоминавшийся выше, с лакановским «swarm» («рой», мерно гудящая масса пчел) [Klemens 152]. *Verstimmung*, таким образом, приводит нас к белому шуму.

Однако для Бергсона, и вслед за ним Делеза, белый имеет особое значение еще и по другой причине. Белый и черный, будучи одновременно цветами и мерой интенсивности света (по мере угасания освещенности поверхности она из белой становится серой, затем чернеет вплоть до «абсолютно черного тела»), являются для него метафорой, позволяющей развести время и длительность: «Для вашего сознания эта тень – такая же реальность, как и сам свет. Если вы назвали белой первоначально ярко освещенную поверхность, то вы должны назвать по-иному то, что видите теперь, ибо это нечто совсем другое... Мы привыкли, благодаря прошлому опыту, а также физическим теориям, рассматривать черный цвет как отсутствие или по меньшей мере как *minimum* светового ощущения и считать последовательные оттенки серого цвета убывающими степенями интенсивности белого цвета. Но на самом деле черный цвет столь же реален для нашего сознания как и белый» [Бергсон 1992, 73]. Таким образом, в экстремумах черного и белого («законченное различие черного цвета, а разъединяющее – для белого» [Делез 1998, 49]) смыкаются два аспекта тона: светимость (интенсивность различия) и тон (различие интенсивностей).

«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.)» [Кучинов 155]. Противопоставление «чистого» и «нечистого» цветов, которое играет всеми красками в делезовском эссе о Бэконе, таким образом, гомологично противопоставлению голоса и тона у Деррида: как тон (голоса) придается голосу только введением некой темпоральной вариации, симуляции, резонанса (*Wechsel der Töne*), так и тон (цвета) порождается близостью (пространственной или топологической) цветов, которые способны взаимно «окрашивать» друг друга – как способны взаимно окрашивать друг друга соседствующие звуки в музыке, образуя интервал (консонанс или диссонанс): «консонантные или диссонантные аккорды звуков или красок суть музыкальные или живописные аффекты» [Делез и Гваттари 1998, 209].

Описывая цветовые эффекты полотен Бэкона, Делез указывает на «насилие, затрагивающее только цвет и линию: насилие ощущения». Насилие здесь – крайне важный термин: Делез часто говорит о насилии как одном из важнейших, если не самом важном, аспекте концептуального философского стиля. Язык имеет дело с утверждениями и пропозициями, стиль – с перцептами и аффектами, то

есть производит новые способы видеть и воспринимать реальность; то есть отклонять язык от его стандартного репрезентативистского модуса, привносить в него заикание [Делез 2002], делать его миноритарным [Делез и Гваттари 2015], вносить в него второй голос, диссонанс, *Verstimmung*: «...заикаться, но заикаться в языке, а не просто в речи. Быть иностранцем, но в своем собственном языке <...> Именно тут стиль создает язык. Именно тут язык становится интенсивным, чистым континуумом значимостей и интенсивностей» [Делез и Гваттари 2010, 165]. Но именно цвет обладает в этом смысле особой функцией, силой: «Одним словом, цветовая масса вибрирует, сливается с другими тонами или разверзается – ибо она несет в себе еле уловимые силы. Первоначально эту задачу ставила перед собой абстрактная живопись: созвать все силы вместе, заполнить цветовую массу несомыми ею силами, выявить в них самих незримые силы, построить фигуры на первый взгляд геометрические, на самом деле представляющие собой силы – силы гравитации, тяжести, вращения, смерча, взрыва, расширения, прорастания, силу времени (в том смысле, в каком можно сказать, что в музыке становится слышна звуковая сила времени» [Делез и Гваттари 1998, 233–234]. То есть сила сжимать и растягивать время, которой цвету было первоначально отказано (в «Тысяче плато»), в «Что такое философия» возвращается цвету так, что он становится почти неразличим со звуком. И общей точкой для них оказывается именно темпоральность. И это есть уже в той же книге о Фрэнсисе Бэконе: «Само время словно бы дважды порождено цветом: как проходящее время – хроматической вариацией приглушенных тонов, составляющих плоть; и как вечность времени, как вечность перехода в себе, – в монохромии заливки» [Делез 2011, 149]. То есть бесконечность монохромного пространства (чистого белого или черного света) сжимается и растягивается, порождая динамическую вариацию – тон.

Во введении к англоязычному изданию «Francis Bacon: The Logic of Sensation» Делез отмечает гениальность Бэкона-колориста и выдает следующий анализ цвета в работах Бэкона: «Как если бы полотна были способны завоевать время цветом: как вечность и свет в бесконечности поля... и как пассаж, как метаболическая вариативность в воплощении тел» [Deleuze 2003, xiv]. В этой работе Делез указывает на тесную связь между цветом и временем, ставя под сомнение привычную ассоциацию цвета (и живописи как таковой) с пространством – это, конечно, бергсонианский ход. Свет можно поставить в соответствие Эону, цвет – Хроносу. Цвет Бэкона имеет

силу, потому что он вибрирует, то есть развертывает собственную темпоральность на фоне монохромной вечности, и ритм этой вибрации задает возможность приписать темпоральные характеристики тону в живописи, как и в музыке. Вибрация – у Делеза одна из трех базовых составляющих перцепта: «Это вибрация, характеризующая простое ощущение (но и она уже является длительной или составной, поскольку способна подниматься и опускаться, предполагает некую конститутивную разницу уровней, следует некоей невидимой струне – скорее нервной, чем сознательной)» [Делез и Гваттари 1998, 215], что возвращает нас к анализу Деррида: тон как в первую очередь аспект вибрации струны, натяжения.

Конкретизировать анализ тона как вибрации нам поможет Квентин Мейясу – а конкретно его реинтерпретация делезовской мысли в «Вычитании и сокращении». Здесь Мейясу устанавливает различие между Хроносом и Эоном как различие между волной (как темпоральностью материального потока) и складкой (как темпоральностью огибания волны), обладающей собственной темпоральностью – виртуальное. Для этого Мейясу вводит понятие огибания (detour) [Мейясу 23]. Становление огибания – это его движение вдоль линий потока. Мейясу говорит примерно следующее: если бы огибание могло быть редуцировано к материальному прошлому, оно бы было просто волной (так как материальное движение, его прошлое и будущее могут быть, по крайней мере в принципе, реконструированы в детерминистском или вероятностном духе). Но огибание нематериально в том смысле, что, хотя оно состоит из материи, оно обладает собственным прошлым – «второй линией прошлого». Эта модель позволяет Мейясу переформулировать бергсоновскую модель «Хронос/Эон» без введения различения качества и количества: потоки всегда одновременно и качественны, и количественны, так что «язык непредсказуемого творения не будет первично языком качества, но языком складывания – становления-виртуальным складки: языком, который был бы в конечном счёте топологией, или даже скорее геологией виртуального» [Мейясу 25].

Мы должны здесь обратить внимание, что, не говоря ни слова о цвете, звуке или тоне, Мейясу использует два ключевых элемента sound theory: волны и огибания. Отметим, что Мейясу употребляет этот термин (фр. detour) не в музыкальном смысле, но то, что называется «огибающей» (англ. envelope) в теории музыки, весьма подходит в качестве физического эквивалента того процесса, который описывает Мейясу. Огибающая – это нечто подобное второй производной звука, рисунок, образуемый уникальным частотным

профилем конкретного звучания. Для того чтобы задать характеристики звуковой волны, достаточно, грубо говоря, одного колебания, но человеческий слух не воспримет это как звук. На практике звуки выражены не одной конкретной частотой, а сложной комбинацией обертонов, изменяющихся во времени. Огибающая и описывает это изменение частотного профиля звучания: например, удар по клавише фортепиано на ноте ля, с его резким нарастанием и плавным затуханием различных гармоник, принципиально отличается от звучания звуковой волны с частотой колебаний 140 герц. И именно огибающая характеризует то, что опознается слухом как разная «окраска», собственно «тон» или тембр звучания: «огибающая спектра играет значительно большую роль в восприятии звука человеком, в “узнавании” тембра того или иного инструмента, чем собственно спектральный состав звука, создаваемого данным инструментом. Например, если взять синусоиду и “наложить” на нее огибающую от звука скрипки или какого-либо другого музыкального инструмента, то весь звук будет воспринят человеческим слухом как звук данного инструмента (скрипки и др.)» [Горбунова 2]. Таким образом работают, например, музыкальные синтезаторы (вспомним, что Деррида говорит о продуктивной симуляции тона) и электронная музыка. Изменив огибающую, можно изменить, симулировать тон: например, породить из математически сгенерированной звуковой волны – звук скрипки или трубы, или вовсе несуществующего инструмента, обладающего тем не менее своим узнаваемым тоном. Эта возможность (созданная новыми технологиями визуализации звука и непосредственной работы с частотным профилем) породила в 70–80-х гг. новое музыкальное направление во французской музыке – «спектрализм» (авторство концепта принадлежит французскому композитору Ю. Дюфуру<sup>9</sup>). Спектрализм как раз работает с тоном (тембром, колоритом) как с основным выразительным средством.

Но вернемся к Мейясу. Вводя изменение, сдвиг тона в звуковую волну, мы создаем огибающую и тем самым вводим вторую, виртуальную темпоральность. И именно она позволяет нам распознавать тон именно в качестве тона (а не равномерного монозвука или белого шума). И то же верно и для цвета (который представляет собой огибающую для частоты и длины волны света). Делез отмечает, что художник создает линии и цвета, они не даны, а являются продуктом творчества. Создание тона из звуковой волны и цвета из света –

<sup>9</sup> Кстати, столь любимых Делезом Дебюсси и Мессиана называют предшественниками спектрализма.

это вопрос извлечения сингулярностей из потока, т. е. создания сдвига или огибания. И то же самое происходит при рождении философского концепта (хотя Делез и оговаривается, что «эстетические фигуры не тождественны концептуальным персонажам» [Делез и Гваттари 1998, 227]); однако возвращаясь к формуле из «Алфавита», инспирировавшей весь этот текст, – «философский цвет – это концепт» – создание нового концепта есть работа с огибающей.

Таким образом, анализ Делеза, выполненный Мейясу, помогает нам увидеть, что дерридаринский концепт тонального сдвига, извлеченный им из кантовского памфлета, может быть понят буквально: как введение новой виртуальной темпоральности в материальный поток, т. е. фундаментальное условие создания нового. Мы можем, следовательно, говорить о *спектрализме в философии* – таком способе анализа концептов, инструментом которого был бы анализ огибающей, то есть специфического профиля сжатий и растяжений темпоральности, характерных для того или иного концепта, а также о таком способе философского творчества, инструментом которого было бы создание новых концептов путем манипуляций с огибающей.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Бергсон 1992 – Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. Москва: Московский клуб, 1992. С. 50–156.
- Бергсон 2010 – Бергсон А. Жизнь и творчество Равессона // Бергсон А. Избранное. Сознание и жизнь. Москва: РОССПЭН, 2010.
- Волошинов 1992 – Волошинов А. В. Математика и искусство. Москва: Просвещение, 1992.
- Вудард 2019 – Вудард Б. Безумная спекуляция и абсолютный ингуманизм: Лавкрафт, Лиготти и weirding философии / пер. Ю. Пацюковой // Логос, Том 29, № 5, 2019. С. 209–234.
- Глядешкина 2008 – Глядешкина З. Гармония мира как принцип музыки согласно L'Harmonie universelle (1636) Марена Мерсенна // Лекции и материалы по истории теории музыки во Франции XVI–XVIII веков. Т. 4. Москва, 2008.
- Горбунова 2016 – Горбунова И. Б. Музыкальный звук: методические аспекты толкования // Общество: социология, психология, педагогика. 2016. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-zvuk-metodicheskie-aspekty-tolkovaniya> (published online, accessed 12.12.2019).

- Гумбрехт 2008 – *Гумбрехт Х. У.* Чтение для «настроения»? Об онтологии литературы сегодня / пер. с англ. Н. Мовниной // Новое литературное обозрение № 6, 2008. <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/chtenie-dlya-nastroeniya-ob-ontologii-literatury-segodnya.html> (published online, accessed 12.12.2019).
- Делез и Гваттари 2015 – *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Кафка: за малую литературу / пер. с фр. Я. И. Свирского. Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2015.
- Делез 2002 – *Делёз Ж.* Сказал он, заикаясь // Делез Ж. Критика и клиника / пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. Санкт-Петербург: Machina, 2002. С. 147–156.
- Делез 1998 – *Делез Ж.* Различие и повторение. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998.
- Делез 2011 – *Делез Ж.* Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. Санкт-Петербург: Machina, 2011.
- Делез и Гваттари 1998 – *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. Москва: Институт экспериментальной социологии. Санкт-Петербург: Летейя, 1998.
- Делез и Парне 2012 – *Делез Ж., Парне К.* Алфавит Жюль Делеза (стенограмма на основе субтитров) / пер. Д. Ардамацкая, Л. Степанян, Г. Коломиец, Л. Медведева, М. Карпицкий, В. Лазарев, Д. Куренов. Общ. ред. А. Тютюкин. 2012. [https://platon.net/\\_ld/33/3397\\_DeleuzeParnetVo.pdf](https://platon.net/_ld/33/3397_DeleuzeParnetVo.pdf) (published online, accessed 12.12.2019).
- Деррида 2012 – *Деррида Ж.* Белая мифология: метафора в философском тексте // Деррида Ж. Поля философии / пер. с фр. Д. Ю. Краlechкина. Москва: Академический Проект, 2012. С. 242–311.
- Кант 1985 – *Кант И.* О недавно возникшем высокомерном тоне в философии / пер. с нем. И. Д. Копцева // Кантовский сборник. Калининград, 1985. Вып. 10. С. 98–113.
- Кант 1994 – *Кант И.* Критика способности суждения. Москва: «Искусство», 1994.
- Кучинов 2019 – *Куртов М., Кучинов Е., Михайлов Р., Регев Й., Сазонов Н., Тышкевич Н., Фиолетовое С.* Семь фрагментов о цвете // Логос, Том 28, № 4, 2019. С. 137–215.
- Мейясу 2016 – *Мейясу К.* Вычитание и сокращение: Делез, Имманенция, и Материя и Память / пер. А. Понятова. 2016. [https://vk.com/doc124029244\\_215596882?hash=7b7dd5da3437879e59&dl=20c1bbfcd a671320d9](https://vk.com/doc124029244_215596882?hash=7b7dd5da3437879e59&dl=20c1bbfcd a671320d9) (published online, accessed 12.12.2019).
- Холопов 2003 – *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс: Учебник. Санкт-Петербург: Лань, 2003.



- Deleuze 2002 – *Deleuze G. L'île déserte et autres textes*. Paris: Les éditions de Minuit, 2002.
- Deleuze 2003 – *Deleuze G. Francis Bacon: the logic of sensation / translated from the French by Daniel W. Smith*. London / New York: Continuum, 2003.
- Derrida 2005 – *Derrida J. D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris: Galilée, 2005.
- Klemens 2013 – *Klemens J. Psychoanalysis is an Antiphilosophy*. Edinburgh University Press, 2013.
- Klossowski 1969 – *Klossowski P. Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1969.

*Материал поступил в редакцию 12.12.2019*