

ШОН КАБИТТ

Мельбурнский университет
Австралия, Виктория 3010, Граттан-стрит, Парквилл

ResearcherID: ABB-8490-2020

ORCID: 0000-0002-7633-6809

e-mail: sean.cubitt@unimelb.edu.au

АНАТОЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ ЛИПОВⁱ

Институт философии РАН
109240, Россия, Москва, ул. Гончарная 12, корп. 1

ResearcherID: G-5838-2019

ORCID: 0000-0002-0529-3274

e-mail: antolip@yandex.ru

Для цитирования

Кабитт Ш. Из истории черного / Пер. с англ. и аннотация А.Н. Липова // Наука телевидения. 2026. 22 (1). С. 153–176. DOI: 10.30628/1994-9529-2026-22.1-153-176. EDN: LFUJRS

Из истории черногоⁱⁱ

Аннотация. В статье представлен перевод исследования профессора Мельбурнского университета Шона Кабитта «Из истории черного» (*For a History of Black*), опубликованного в 2008 году в журнале *Scan: Journal of Media Arts Culture* факультета медиа, музыки, коммуникаций и культурологии Университета Маккуори в Сиднее.

Автор исследует физиологические, технологические и культурные проблемы, касающиеся (не)цвета «черный»ⁱⁱⁱ. По его словам, черный — это

ⁱ Corresponding author.

ⁱⁱ Перевод выполнен по изданию: Cubitt, S. (2008a). For a history of black. *Scan: Journal of Media Arts Culture*, 5 (1) (Cubitt, 2008a). Литературная редакция перевода — Анна Евстропова.

ⁱⁱⁱ Поскольку технологии в XXI веке развиваются стремительно, отдельные данные, представленные в статье, могли, разумеется, устареть. Однако предлагаемое исследование привлекло редакционную коллегию прежде всего в культурологическом и философском аспектах, которые представляются неизменно перспективными (*прим. ред.*).

полное отсутствие цвета, идеал, который никогда не будет реализован. В разных медиаискусствах черный цвет представлен по-разному. Во многих контекстах — например, в кино с низким освещением, раннем телевидении и искусстве новых медиа — художники творчески использовали ограничения и артефакты, возникающие из-за особенностей работы производственных технологий с черным цветом. Подробная история медиа, касающаяся черного цвета, также связывается автором с вопросами эстетики. Он обращает внимание на присутствие черного в светотени картин Рембрандта, а также физиологию его восприятия и использование чернобелой гаммы в кино. В частности, он анализирует фильм Александра Корды «Рембрандт», роль черного цвета как символа в «Эксперименте Куотермасса» (*The Quatermass Xperiment*, 1953, реж. Вэл Гест), возможности светотени в фильме «Враг общества» (*The Public Enemy*, 1931, реж. Уильям Уэллман), а также цикле фильмов Джозефа фон Штернберга с участием М. Дитрих: «Марокко» (1930), «Обесцвеченная» (1931), «Шанхайский экспресс» (1932) и другие.

Ключевые слова: черный цвет в культуре, черный цвет в истории медиа, черный цвет в кино, характеристики черного, цвета, семиотика черного, символика черного

UDC 791.43.01

DOI: 10.30628/1994-9529-2026-22.1-153-176

EDN: LFUJRS

Received 20.07.2025, revised 08.11.2025, accepted 31.03.2026

SEÁN CUBITT

The University of Melbourne
Grattan Street, Parkville, Victoria 3010, Australia

ResearcherID: ABB-8490-2020

ORCID: 0000-0002-7633-6809

e-mail: sean.cubitt@unimelb.edu.au

ANATOLY N. LIPOVⁱ

Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences
12, korp. 1, Goncharnaya, Moscow 109240, Russia

ResearcherID: G-5838-2019

ORCID: 0000-0002-0529-3274

e-mail: antolip@yandex.ru

ⁱ Corresponding author.

For citation

Cubitt, S. (2026). For a history of black (A.N. Lipov, Trans., Abstract). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 22 (1), 153–176. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2026-22.1-153-176>, <https://elibrary.ru/LFUJRS>

For a history of blackⁱⁱ

Abstract. This article presents a translation of a study by Sean Cubitt, Professor at the University of Melbourne, titled *For a History of Black*, originally published in 2008 in *Scan: Journal of Media Arts and Culture* by the Department of Media, Music, Communications, and Cultural Studies at Macquarie University in Sydney.

The author explores the physiological, technological, and cultural challenges associated with the (non)color “black”ⁱⁱⁱ. In his view, black represents the complete absence of color—an ideal that can never be fully realized. Across different media arts, black manifests in distinct ways. In numerous contexts—such as low-light cinematography, early television, and new media art—artists have creatively harnessed the limitations and artifacts arising from the specific ways production technologies engage with black. The detailed history of media as it relates to black is also connected by the author to questions of aesthetics. He considers the presence of black in the chiaroscuro of Rembrandt’s paintings, the physiology of color perception, and the use of black-and-white imagery in cinema. Specific examples analyzed include Alexander Korda’s film *Rembrandt*; the symbolic use of black in *The Quatermass Experiment* (1953); and the use of chiaroscuro in William Wellman’s *The Public Enemy* (1931), as well as in Josef von Sternberg’s films with Marlene Dietrich: *Morocco* (1930), *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932), and others.

Keywords: black in culture, black in media history, black in cinema, characteristics of black, colors, semiotics of black, symbolism of black

ⁱⁱ This translation is based on the publication: Cubitt, S. For a history of black. *Scan: Journal of Media Arts Culture*, 5 (1) (2008a). Literary edition of the translation by Anna Evstropova.

ⁱⁱⁱ Given the rapid pace of technological development in the 21st century, some of the data presented in this article may of course have become outdated. However, what drew the editorial board’s attention to this study was above all its cultural and philosophical aspects, which remain consistently relevant and promising.—*Editor’s note*.

Несмотря на тысячелетия размышлений, цвет остается последним оплотом чувственного опыта в физическом мире. На одном конце спектра нашего понимания он превращается в контринтуитивную, чистую математику квантовой механики — еще относительно постижимую — и теорию суперструн, которая полностью уходит в умозрительные предположения. На другом конце, за пределами зрительного нерва, он растворяется в неизведанной области нейробиологии, следующем рубеже развития Большой науки, но пока еще *terra incognita*. *Цвет* — это оптический эффект, возникающий при воздействии на сетчатку глаза электромагнитных волн определенной длины. Это не значит, что он субъективен. Не означает это, однако, и того, что цвет существует объективно, вне его восприятия. Область цвета — один из тех исключительных моментов в изучении медиа, когда реализуется заветный философский принцип. Разделение на субъект и объект, столь характерное для западной традиции, к цвету неприменимо. Он не является ни субъективным, ни объективным. Поэтому мы могли бы назвать его проективным и таким образом включить цвет в сферу изучения медиа.

Проекция — это древнейший медиум¹, о котором у нас есть физические свидетельства, например, в виде трафаретов рук в неолитической пещере Гаргас, созданных разбрызгиванием охры вокруг ладоней (Leroi-Gourhan & Michelson, 1986). Согласно легенде Плиния о коринфской деве, которая обвела на стене тень головы своего возлюбленного, отбрасываемую пламенем очага (Stoichita, 1997), именно эта техника легла в основу живописи. Проецируя, мы выносим вовне, в мир, самих себя и свои образы, а мир проецирует себя навстречу нам. Слово «проекция» имеет общую этимологию с существительным «проект» в значении «план действий», т. е. способ, которым мы проецируем себя не только в пространстве, но и во времени. С точки зрения аристотелевской логики, основополагающим является принцип тождества: $A = A$; всякая вещь равна самой себе. В этом смысле любой объект является реальным, т. е. представляет собой результат действия всех факторов, которые привели его в нынешнее состояние. Субъект же находится на траектории от абсолютной виртуальности в момент своего рождения до полной актуальности в момент смерти, причем каждый шаг актуализации на этом жизненном пути (стать женщиной, выбрать профессию, забеременеть) сокращает бесконечное множество вариантов, доступных новорожденному. В то же время с каждым решением

¹ Понятие «медиум» в данной статье используется как единственное число от «медиа» в соответствии с англоязычной научной традицией (*прим. ред.*).

открывается новый набор возможностей между тем, кем субъект является на самом деле, и тем, кем он может стать. В нашем взаимодействии с миром дихотомия «субъект — объект» склоняет нас к тому, чтобы относиться к миру как к материалу для наших нужд. Это односторонние отношения, которые подтверждают стремление субъекта к полной самореализации. Именно такова обычно концептуализация проекта. Но когда происходит взаимная проекция мира на нас и нас на мир, возникает гораздо большая глубина и диапазон возможностей, которые основаны на предположении, что ни мир, ни человек не являются полностью идентичными самим себе и в своей взаимности обладают способностью становиться иными, чем они есть, и действовать иначе (Cubitt, 2008b). Как и потенция, т. е. способность к действию, проекция превращает актуальное в виртуальное, а действие превращает виртуальное в актуальное. Следовательно, говорить о цвете как о проективном явлении — значит утверждать, что он служит посредником между человеческим и физическим мирами.

Таким образом, основополагающей предпосылкой всего дальнейшего рассуждения является посредничество (медиация), а не самоидентификация. Когда Фуко говорит о необходимости изучать капиллярный характер действий власти, медиа — это и есть эти самые капилляры. Когда Латур говорит об акторно-сетевой теории, медиа — это не только акторы, но и материальная форма сети. Изучение медиа — это не изучение технологических (или политических, или экономических) детерминант человеческого существования, а исследование материальных форм медиации, которая и является сутью человеческого существования. Медиа в самом широком смысле включают в себя не только музыку, язык и архитектуру; не только темы, рассматриваемые в более широком контексте анализа коммуникаций, такие как транспортные средства и транспортные системы. К ним относятся и те средства коммуникации, которые часто считаются фундаментальными: деньги (*money medium* у Хабермаса), (Habermas, 1987, pp. 264–267), секс, война и институты. Последние два, пожалуй, лучше всего понимать как медиаформации — совокупности специфических включений и исключений тех или иных медиа, а также их иерархическую организацию и общие правила, регулирующие конкретное их использование. В парламенте те, кто имеет право выступать, обладают большим весом, чем те, кто может только представлять документы; статистические данные считаются более убедительными, чем визуальные; а выступающие и пишущие в равной степени соблюдают легитимные правила риторики. Такие медиаформации, как судебные органы и армии в бою, являются одновременно и объектами, и субъектами, но в той мере, в какой мы полностью вовлечены в судебный процесс или в сражение, в половой акт или в финансовую сделку, мы не являемся ни тем, ни другим.

Подобные переживания суть виртуальные проекты, проходящие через циклы актуализации и виртуализации.

Риск, связанный с единством физического и эмпирического, заключается в том, что цвет как проект становится неповторимым. Конкретный цвет — например, пурпурный отблеск под автомобилями на сиднейском перекрестке под дождем при свете дуговых натриевых ламп — неповторимо специфичен, и в этой специфичности он реален. Базен (Bazin, 1967) был прав лишь отчасти, когда предположил, что история репрезентации — это история поиска бессмертия. Репрезентация всегда была лишь одним из элементов в многовековых попытках создать надежные носители информации о внешнем виде. Подобно тому, как звукозапись должна была сохранить не только слова, но и голос, назначение фотографии, кинематографа и их наследников состояло в том, чтобы запечатлеть не просто предметы, но и свет. Но при записи света происходит не просто фиксация цвета: он обрабатывается, настраивается в соответствии с возможностями конкретного аппарата, с доступными тонами в фотоэмульсии или цветовой гаммой цифровой камеры и различных дисплеев. Искусство фотографии и кинематографии связано как с правдоподобием, так и с возможностями оборудования работать со светом, внутри света и вместе со светом. Каждый снимок — свидетельство разрыва между светом мира и светом киноплетки или пиксельного дисплея. Дело здесь не в неудачной попытке запечатлеть свет. Скорее, это вопрос того, что мы можем сделать с имеющимися в нашем распоряжении инструментами. Тот факт, что сведение света к солям серебра или растровым дисплеям ограничивает его техническими возможностями носителя, снова учит нас тому, что цвет невоспроизводим, но также и тому, что такие кажущиеся ограничения ведут к разработке новых технологий, а те, в свою очередь, — к появлению новых цветов.

Цвет — это конъюнктура. Конкретный оттенок пурпурного, замеченный однажды зимним вечером в центре Сиднея, наверняка немного отличался под разными машинами в зависимости от того, насколько сильно они были забрызганы грязью, какая краска была нанесена на колесные арки, насколько блестяли выхлопные трубы. Такие едва уловимые изменения предполагают наличие бесконечности оттенков, отличной от 16 777 216 цветов, доступных на шестнадцатеричных дисплеях. Модуляции слишком интенсивны для передачи. Такова реальность цвета. Называть его «нематериальным» неверно. Можно провести аналогию с бесконечно малыми величинами: между этим оттенком и тем всегда найдется еще один, который можно получить, отбрасывая такую-то тень от такой-то поверхности под таким-то источником света при таких-то условиях преломления и отслеживая его в пространстве

или во времени, имеющими другой оттенок. Как на закате, когда каждый оттенок как будто на грани перехода в другой. *Физис*² во всей красе.

Неповторимый цвет — это вызов в сфере изобретений, эстетики, техники и технологии. Это также вызов в коммуникации. Использование цвета в качестве медиа ставит нас перед вопросом о том, может ли цвет — как восприятие — быть передан вообще и, если да, то в какой степени. Кажется, что все видят немного по-разному, а иногда и совсем по-разному, как в случае красно-зеленой цветовой слепоты. В целом все мы воспринимаем желтый как самый яркий цвет, потому что к этому диапазону волн чувствительны глазные рецепторы и зеленого, и красного. Однако при слабом освещении желтый цвет не так заметен, а красный кажется черным. Подобные статистические нормы — это наше лучшее приближение к науке о цвете; они появляются в литературе в момент зарождения современного цветоведения, когда в 1931 году Международная комиссия по освещению установила международный стандарт, основанный на экстраполяции данных «стандартного наблюдателя». Этот биополитический шаг в сторону нормативной базы одновременно и обосновывает психологию цвета, и обнажает ее несостоятельность. Строго говоря, мы должны были бы сказать, что восприятие цвета и особенно предпочтение одного цвета другому слишком специфично, чтобы их можно было передать. То, что кажется мне свежим и восхитительным, вам представляется гнетуще мрачным воспоминанием о школьной запеканке. Более того, несмотря на все математические расчеты, желтый цвет, полученный путем аддитивного синтеза в модели RGB (красный-зеленый-синий), в частности, центральный бокс в палитре Photoshop, не будет идентичен желтому, полученному субтрактивным методом CMYK (голубой-пурпурный-желтый-черный) в родственной программе Adobe InDesign.

И все же мы можем прийти к согласию в отношении одного цвета, если это вообще применимо для обозначения отсутствия: черного «цвета», который даже «не цвет», а «отсутствие цвета». Как и зло, черный — это абсолют, который никогда не достигает чистоты, чистоты реального существования. Пурпурный и желтый в своих конкретных проявлениях реальны. Черный же обладает особым качеством: он всегда лишь виртуален. Как и тишина, чернота физиологически невозможна. Вернемся к опыту Кейджа в Гарварде в 1952 году:

² Физис (греч. φύσις — фюсис, физис) — древнегреческий философский и научный термин, означающий «природа» в широком смысле: сущность вещей, внутренний принцип развития и становления всего сущего. Это понятие стало основой для возникновения науки «физика», первоначально понимаемой как учение о природе вещей (*прим. ред. палеоэволюции*).

Не существует такого понятия, как пустое пространство или пустое время. Всегда есть что-то, что можно увидеть или услышать. На самом деле, как бы мы ни старались, нам не удастся создать тишину. Для некоторых инженерных целей нужна максимально тихая обстановка. Есть специальные помещения, называемые безэховыми камерами: все шесть стен в такой комнате сделаны из особого материала, в ней нет эха. Несколько лет назад, войдя в такую камеру в Гарвардском университете, я услышал два звука: высокий и низкий. Я описал их ответственному инженеру, на что он ответил, что высокий звук издает моя нервная система, а низкий — циркулирующая кровь. И они продолжают звучать после моей смерти. Так что стоит беспокоиться о будущем музыки. (Cage, 1994, pp. 6–7)

«Не существует тишины, которая не была бы наполнена звуком» (Revill, 1992, p. 162). За сто лет до эксперимента Кейджа в безэховой камере, в ходе которого он обнаружил многослойное звучание тела как источника звука, Гете и Пуркине наблюдали очень похожее явление в глазу, открыв способность тела быть источником света. Брехт говорит о «напряжении зла». Кажется, достичь идеально черного цвета не менее сложно.

Теперь я хотел бы обратиться к первому примеру — операторской работе Жоржа Периналя в фильме Александра Корды «Рембрандт» (*Rembrandt*) 1936 года, снятом компанией London Films. Здесь мы сталкиваемся с еще одной проблемой при написании истории черного. Периналь снимал фильмы для Л'Эрбье, Эпштейна и Фейдера, а затем работал с Кокто над «Кровью поэта» (*Le sang d'un poète*, 1930) и с Рене Клером над фильмами «Под крышами Парижа» (*Sous les toits de Paris*, 1930), «Свободу нам!» и «Миллион» (*À nous la liberté* и *Le million*, 1931). В 1932 году братья Корда пригласили Периналя для работы над первым из серии фильмов, которые он должен был снять для London Films, включая «Частную жизнь Генриха VIII» (*The Private Life of Henry VIII*, 1933), «Сандерса с реки» и «Облик грядущего» (*Sanders of the River* и *Things to Come*, 1935), «Барабан» (*The Drum*, 1938), «Четыре пера» (*The Four Feathers*, 1939) и «Багдадский вор» (*Thief of Baghdad*, 1940). В более поздний период своей карьеры он работал с Кавальканти, Негулеско, Премингером, Кэролом Ридом, Джорджем Палом и Винсенте Миннелли. Последним фильмом Периналя стали «Четыре всадника Апокалипсиса» (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1961). Уилер Уинстон Диксон так описывает его работу над «Рембрандтом»: «...Периналь намеренно выстраивал каждый кадр так, словно это картина великого художника: свет проникает через окна декораций, резко контрастируя со стигийским мраком интерьеров» (Dixon, 2004). В «Путеводителе по британским и ирландским кинорежиссерам» Британского института

кино Линда Вуд отмечает: «Рембрандт» (1936) выиграл как от очередного блестящего исполнения Лоутона, так и от освещения Периналя, который чудесным образом воспроизводит свет в картинах художника» (Wood, 2003–2007). На сайте Хэла Эриксона *All Movie Guide* отмечено, что «лучшей частью фильма является успешная попытка оператора Жоржа Периналя воссоздать в каждой сцене знаменитый эффект “освещения Рембрандта”» (Erickson, 2007). Эти комментарии, казалось бы, предполагают, что фильм должен демонстрировать яркие блики и глубокие пространства тьмы, характерные для светотени Рембрандта ван Рейна, однако сохранившиеся копии этого совсем не подтверждают. Кароль Кулик (Kulik, 1975, p. 155) более конкретна:

Периналь, запечатлевая тот особый «северный свет», который освещал мастерскую Рембрандта и его картины, создавал живописные композиции, которые — в жестах, освещении и расположению предметов — кажутся ожившими на пленке картинами самого Рембрандта.

В лучшей монографии о британском кинематографе Дункан Петри добавляет: «Хотя ограничения, налагаемые объективами и пленкой, не позволяли Периналю в полной мере воссоздать богатство светотени Рембрандта, он, тем не менее, подходит к освещению и композиции каждого кадра с исключительным вниманием как к деталям, так и к общему эффекту» (Petrie, 1996, p. 133). Петри, несомненно, прав: это действительно фильм о свете.

Совершенно очевидно, что Александр Корда также был крайне озабочен тем, чтобы фильм имел коммерческий успех. По словам Майкла Корды (Korda, 1979, p. 114), это привело, в частности, к решению вырезать сцену, в которой Рембрандт вынужден продать участок земли, на котором похоронена его первая жена, чтобы оплатить вторую свадьбу — эпизод из жизни художника, который Лоутон отчаянно хотел сохранить. Добавление эффекта «глубокой» светотени в фильм, который и без того рисковал стать «живой картиной» и после выхода в прокат был признан слишком депрессивным для широкой публики, означало бы смерть для кассовых сборов. В конце 1920-х, после того как компания Eastman Kodak в 1926 году снизила стоимость панхроматической пленки, некоторые операторы жаловались на избыточную контрастность по сравнению с ортохроматической пленкой, которая проявлялась в переходе от светлых тонов кожи к средне-серым, а также в обесцвечивании светлых участков. Интересно в случае с освещением Периналем в «Рембрандте» замечание Барри Солта о том, что светочувствительная пленка, появившаяся у Kodak, Pathé и Agfa в конце 1920-х годов, часто ассоциировалась с зернистостью, например в некоторых интерьерах фильма Рутмана «Берлин — симфония большого города» (*Berlin—Symphonie einer Großstadt*, 1927), но при этом «зернистость некоторых кадров говорит

о том, что негатив подвергся форсированной проявке» (Salt, 1983, p. 222; стоит отметить, что Фейдер, с которым Периналь работал в 1928 году, снял заметно зернистый фильм «Рассвет» (*Daybreak*, 1931) целиком на пленку Eastman Superspeed Negative). Разумеется, в 1930-е годы качество снимков при слабом освещении продолжало улучшаться, о чем свидетельствует цикл гангстерских фильмов студии Warner Bros., но в середине 1930-х риск потери качества из-за слабого освещения и ускорения процесса проявки оставался высоким. В результате «Рембрандт», кажется, имеет больше родства с другими голландскими мастерами, такими как Питер де Хох и Ян Вермеер, чем с мастером тьмы. И все же на ранних полотнах, таких как «Художник в мастерской», можно увидеть нечто похожее на те интерьеры, что присутствуют в фильме, а среди гравюр есть такие изображения, как «Автопортрет с широко раскрытыми глазами» 1630 года, которые вполне могли послужить источником вдохновения, особенно учитывая тщательную подготовку Лоутона к роли. На самом деле, во всем фильме мы видим только одно полотно, «Ночной дозор», и то лишь на заднем плане многолюдной сцены, в которой центральное место занимают действия людей перед картиной.

Чтобы понять особенности оттенков серого в «Рембрандте», необходимо также учесть риски и превратности, связанные с архивированием и распространением копий. Я демонстрировал 35-миллиметровую копию, несколько лет работал с записью VHS, сделанной с эфира, с потоковой версией в Internet Archive, а теперь — с NTSC DVD. Крайне трудно с уверенностью утверждать, что тональные градации сохранившихся копий совпадают с теми, которые можно было видеть в свое время, или что перенос на телевидение, стриминговые платформы и DVD сохранил тональный диапазон как этих копий, так и оригинала. Подобные изменения очень заметны на нитратной пленке: в редких случаях, когда удастся увидеть нитратную копию в проекции, ее четкость и детализация незабываемы, а черный цвет глубок и насыщен. Более поздние негативы могли сохранить многие из этих качеств, но на рабочих копиях они, как правило, уже терялись; теперь трудно определить, какими качествами обладали первые демонстрационные копии, учитывая разрушительное воздействие времени на протяжении последующих десятилетий, а также распространенность прокатных копий в современных архивах. Прокатные копии для широкого показа, прошедшие долгий путь, часто несут на себе следы не только механического износа, но и выцветания под воздействием яркого света проекторов. Для трансляции, видео и DVD обычно используются имеющиеся копии, если только речь не идет о специальной дорогостоящей оцифровке; но даже тогда нет никаких гарантий, что результат будет чем-то большим, чем просто приближение к оригиналу.

Вторая проблема связана с виртуальной природой черного. В сцене открытия «Ночного дозора» мы понимаем, что пол выложен плиткой из белых и черных квадратов, хотя то, что мы видим, — это оттенки серого. Процессы видения и восприятия не тождественны. Эта проблема становится еще острее, когда мы обращаемся к миграции между техническими форматами. Что именно сохраняется при эмуляции? Сам тон, восприятие тона, память о восприятии тона — или культурные рамки каждого из этих элементов, которые, в свою очередь, отражают иные средства коммуникации и технические устройства? Эта дискуссия продолжается, поскольку пионеры видеоарта, такие как Тони Синден (в беседе 2006 года), заметили, что их мониторы с возрастом теряют глубину черного цвета в настройках по умолчанию и становятся значительно более бледными, серыми. При этом, с другой стороны, они задаются вопросом, не связано ли это воспоминание о первом впечатлении от нового монитора с усвоенным навыком «считывать» более темные серые тона как черные — подобно черным плиткам в «Рембрандте».

Одно из решений Периналя особенно интересно. После смерти своей первой жены Саскии, опустошенный (хотя еще не обедневший), Рембрандт не выходит к друзьям, которые мечутся по дому, пытаясь найти его, чтобы он присутствовал на поминках. Один в своей мастерской, Рембрандт щурится, глядя на пустой стул, на котором она сидела, в отчаянной попытке завершить ее портрет, пока память о ней не угасла. Сентиментальная или мелодраматичная — в зависимости от вкуса — эта сцена никогда не показывает нам картину, которую он пишет; предположительно, это «Саския, жена художника» 1643 года (сейчас она находится в Берлинской картинной галерее)³, завершенная на следующий год после ее смерти в 1642-м. Из-за ярко выраженной светотени этот портрет, вероятно, плохо смотрелся бы на экране, либо потребовал бы от зрителей той самой искусственности, которой фильм избегает в пользу рассчитанной на массовую аудиторию истории о непризнанном гении. Эмоциональный посыл картины сложно уловить: без знания даты и биографических подробностей невозможно догадаться, что это посмертный портрет. Вместо того чтобы показать нам либо саму Саскию — которая появляется в фильме лишь мельком, умирая за пологом кровати с балдахином, — либо картину, нам показывают невидимое: пустой стул и игру актера, изображающего художника, который работает по памяти. Тьма, которую невозможно показать физически, настигает нас как аффект: как демонстрация видения, которое зрит то, чего нет. Именно так обстоит

³ Так в оригинале. Однако в Берлинской картинной галерее нет картины с таким названием. Возможно, имеется ввиду картина «Женский портрет (Руфь?)» 1643 года (*прим. ред.*).

дело с проблемой черного: создание отсутствия в искусстве, чья причудливая судьба состоит в том, чтобы играть с отсутствующим присутствием (например, Рембрандта) через якобы присутствующее отсутствие (актера Лоутона), и здесь это отсутствие демонстрируется (невозможное отсутствие света в основанном на свете медиуме) посредством другого отсутствия (Саскии и ее портрета; портрета, в любом случае, отсутствия).

Уэллман в фильме «Враг общества» (*The Public Enemy*, 1931) и Стернберг в своем дитриховском цикле — «Марокко» (*Morocco*, 1930), «Обесчещенная» (*Dishonored*, 1931), «Шанхайский экспресс» (*Shanghai Express*, 1932), «Белокурая Венера» (*Blonde Venus*, 1932), «Распутная императрица» (*The Scarlet Empress*, 1934) и «Дьявол — это женщина» (*The Devil is a Woman*, 1936) — уже продемонстрировали возможности светотени. Корда приложил немало усилий, чтобы привезти из США в студию London Films в Айлворте новейшие технологии, включая лампы накаливания с вольфрамовой нитью, рекомендованные для новых панхроматических киноплёнок. Однако он и Периналь в итоге выбрали фильм с гораздо более ярким освещением, которое позволило бы в полной мере использовать роскошные декорации, созданные его братом Винсентом. Вместо тьмы они привносят тень гораздо более метафизического свойства.

Использование контраста для создания ощущения черного гораздо нагляднее проявляется в случае раннего телевидения. Здесь сложностей было множество, что видно на примере сериала 1953 года «Эксперимент Куотермасса» (*Quatermass Experiment*). Камеры EMI, использовавшиеся на BBC, требовали очень яркого освещения — настолько сильного, что актеры часто изнемогали от жары во время длинных дублей, характерных для многокамерных постановок (а в первых британских трансляциях стремились подражать театральным условностям). Телевизоры, как правило, имели очень маленькие экраны — стандартным был девятидюймовый — с низким разрешением, слабой контрастностью и толстыми, сильно отражающими стеклами; их обычно смотрели в комнатах с ярким рассеянным светом, который часто падал от настольных ламп прямо на экран. Инженеры прекрасно понимали то, что позже было формализовано в психологической литературе так: «индукция черноты происходит на этапе обработки зрительной информации, следующем за получением сигнала яркости от комбинации каналов оппонентных процессов» (Bimler et al., 2006, p. 579). Яркая освещенность на одном участке усиливает темноту соседнего не только визуально; но из-за того, что люди мыслят белый и черный как противоположности, происходит ментальная экстраполяция, углубляющая их различие. Уже к 1953 году это привело к повсеместному принятию стандарта, который подразумевал

высокую контрастность и насыщенность изображения с активным использованием крупных планов в драматических постановках (хотя, как ни странно, внестудийные репортажи, особенно спортивные, от их отсутствия вовсе не страдали).

«Эксперимент Куотермасса» был записан телевизионным способом — путем сохранения телевизионного сигнала на пленке, в данном случае 35-миллиметровой, для последующей трансляции и продажи, хотя в данном случае сохранилось лишь две серии. Съемка происходила во время трансляции в прямом эфире с участием до двенадцати камер и видеомикшера, а общая продолжительность отснятых вставок составила семь минут. Разница в качестве между 35-миллиметровой пленкой и телевидением очевидна: зернистость, глубокие тени в глазницах, бледность губ, побледневшие лица и потеря деталей в таких элементах, как цветок на лацкане пиджака репортера. Фокусное расстояние очень мало, что становится очевидным (на отметке примерно 11 минут 35 секунд во второй серии), когда Куотермасс подходит сзади, чтобы утешить свою ассистентку у постели ее мужа. Фоновые объекты и декорации, особенно светлых тонов, выглядят как чистые белые пространства; блики на предметах на заднем плане превращаются в яркие световые полосы. Эти качества усиливают не только эстетику, которую современные критики приписывали камерным и «крупноплановым» драмам, подходящим для телевидения, а также интимность и наблюдательность, которые, по мнению Джейсона Джейкобса (Jacobs, 2000), характерны для теледрам того периода. Они также усиливают экспрессионистское качество сценария Найджела Нила: его таинственность, обращение к мифу, мелодраматизм, отсылки к психоанализу. Использование темноты и света в некоторой степени продиктовано особенностями медиума, но в руках режиссера Рудольфа Картье ограничения превращаются в навязчиво-завораживающие качества произведения, которое, несмотря на архаичность акцентов, постановки и композиции, а также общий бюджет в 4000 фунтов на шесть получасовых серий (по сравнению с двумя-тремя тысячами фунтов за одночасовую воскресную драму), до сих пор остается убедительным образцом популярной культуры. Тем не менее, помимо бюджетных и технических ограничений, в постановке Картье (и сценарии Нила) есть нечто особенное, что стоит обдумать. В одном из поздних интервью Картье заметил:

Конечный телевизионный продукт отличается от кинематографического или театрального тем, что он рассчитан на очень небольшую аудиторию, которая сидит в уединении в комнате и пытается сквозь маленькое окошко заглянуть в мир реальности, фантазии и так далее, который мы пытаемся создать. (Jacobs, 2000, p. 132)

В 1958 году, однако, он высказался на тему маленьких экранов чуть более красноречиво:

«Эксперимент Куотермасса», а также его продолжение «Куотермасс II» (*Quatermass II*) и «Существо» (*The Creature*) имели на малом экране больший успех, чем в кино — главным образом благодаря «гипнотическому» эффекту телеэкрана на зрителя, сидящего в одиночестве в темной комнате. (Jacobs, 2000, p. 138)

Гипнотичность мерцающих образов имеет глубокую историю. Она уходит корнями далеко назад, за пределы XIX века, и простирается вперед, через «машины сновидений» 1960-х годов в последующие десятилетия. Эту историю сегодня нам придется обойти стороной. Но это ощущение экрана как одновременно завораживающего и гипнотического составляет неотъемлемую часть эстетики сохранившихся серий, даже в самых реалистичных моментах. Особого внимания здесь заслуживает не только изображение в оттенках серого, которое в первые тридцать лет существования телевидения было его неотъемлемой частью, но и интерполяция зрителями черного цвета на экране, который не способен его отобразить.

Проблема, сродни той, которую мы отмечали в более поздних трансляциях «Рембрандта», возникает и здесь, но с дополнительной остротой и с новым набором технических ограничений, которые также применимы и к более старой версии. Современные телевизионные приемники (и DVD-плееры) компенсируют то, что воспринимается как недостатки материалов, с помощью ряда технических процедур. Подобно алгоритмам определения границ, используемым в фильтрах Photoshop, а также в бытовых видеокамерах, телевизионные мониторы и сопутствующие технологии повышают видимое разрешение путем усиления резкости контуров. Это особенно заметно в переэкспонированных или чрезмерно освещенных сценах (одна из таких сцен встречается в начале второй части «Эксперимента Куотермасса»). Сканированное изображение ненадолго сохраняется в памяти устройства в виде поля, и в течение этого времени любые резкие изменения значения внутри поля или вдоль временной оси интерпретируются как границы, а значения по обе стороны от них (в основном параметры напряжения и яркости) соответственно усиливаются или уменьшаются. Вторым устройством, оказавшим значительное влияние на качество картинки, стала замена компанией Sony в ее кинескопах Trinitron традиционной теневой маски на решетку — ряды тонкой черной проволоки на внутренней стороне электронно-лучевой трубки (ЭЛТ), разделяющие триады красного, зеленого и синего люминофоров. По сравнению с традиционными ЭЛТ с теневой маской, такая решетка обеспечивает значительно более темный серый цвет при нулевом напряжении

(т. е. когда люминофоры не стимулируются для излучения видимого света) и при этом создает зрительное впечатление заметно большей упорядоченности и четкости пиксельной матрицы. На незначительные недостатки вроде необходимости использовать горизонтальные ряды еще более тонкой проволоки для удержания решетки на месте почти не обращают внимания. Теперь, когда срок действия патентов на технологии Trinitron истек, на рынок вышли многие другие производители ЭЛТ, но они уже слишком сильно отстали. Как отмечалось в обсуждениях поисковой системы Blackle (полностью черной альтернативной страницы Google), ЭЛТ как таковая недостаточно экологична, необычайно энергозатратна и нагревается слишком сильно для современных пользователей, привыкших к технологиям цифровой эпохи. На рынке ноутбуков сейчас доминируют ЖК-дисплеи, а плазменные панели начинают уступать место большим домашним плоским экранам с применением технологии более холодных и тонких светодиодов (LED). В гонке за достижением эталона — 35-мм пленки — формат HDCAM с разрешением 1080 строк (европейский и американский стандарт цифровых видеокамер высокой четкости) все еще имеет более низкое «истинное» разрешение, чем «Супер-16» — формат, который по определению обладает лишь вдвое меньшим разрешением, чем 35-мм пленка. Повышение визуальной четкости с помощью устройств типа решетки Trinitron и усиления резкости контуров является важнейшим компонентом экономики домашнего телевидения высокой четкости. Эстетическое влияние на архивные переносы остается спорным: доступность старых фильмов и телепередач в любом случае обогащает и углубляет аудиовизуальную культуру, но для научных целей (а возможно, и для художественных тоже) утрата четкого представления об оригинальных форматах, мягко говоря, досадна.

У старых и новых медиа есть кое-что общее. Даже в новых технологиях сигнал «нулевого напряжения» не создает отсутствия света — точно так же, как и на отражающих экранах. Истинный черный цвет был проблемой еще со времен чернил из дубовых галлов (и здесь нельзя забывать о магических свойствах дуба и его паразитов⁴). Черные красители славятся своим многообразием: французские дизайнеры, в частности, говорят о зеленовато-черных, синевато-черных, фиолетово-черных и других оттенках. Фотографы с техническим складом ума, такие как Энсел Адамс, скрупулезно стремятся к черному, но, за исключением крайне редких случаев, мало кто заявляет, что смог этого достичь. ЖК- и LED-дисплеи полагаются на подсветку, которая, подобно подмалевку, изменяет тональность «черного» слоя на экране.

⁴ Речь идет о чернилах из дубовых галлов (чернильных орешков), которые с античности до XIX века были основой для письма и в алхимической и народной традиции наделялись магическими свойствами (*прим. ред. перевода*).

У проекторов рассеянный свет от освещенных участков неизбежно влияет на темные зоны — как и в случае с возбужденными люминофорами в электронных дисплеях. Такие работы, как «Ностос» (*Nostos*) Тьерри Кунцеля (1979–2007), демонстрируют в крайней форме типичную реакцию: использование контраста для создания эффекта черного, хотя в случае Кунцеля это стремление сочетается с увлечением цветовой гаммой видеозащита и эффектами шлейфов, выгорания, кометных хвостов, растекания и остаточных изображений — как на старых видеокамерах с ЭЛТ, так и на сетчатке глаза зрителя. Сюда же относится и медленное затухание света от любого люминофора, который был освещен.

Еще более совершенна ныне доминирующая технология DLP-проекции (Digital Light Processing, цифровая обработка света), разработанная компанией Texas Instruments для цифровой проекции. В ее основе лежит цифровое микрозеркальное устройство, или DMD (Digital Micromirror Device). Оно содержит до 1,3 миллиона микрозеркал (в аппаратах с разрешением 1280 x 1024) с цифровым управлением, каждое размером 16 квадратных микрометров, что составляет около пятой части диаметра человеческого волоса. Микрозеркала, размещенные на чипе DMD величиной с почтовую марку, способны наклоняться на десять градусов со временем отклика 16 миллисекунд, отражая оптически запрограммированный свет по направлению к объективу проектора или от него. «Черный» цвет соответствует отклонению зеркала от объектива; серый создается мерцанием с частотой выше базовых 16 миллисекунд в зависимости от желаемого оттенка. В проекторах высокого класса используется по одному DMD-чипу для красного, зеленого и синего сигналов. Белый цвет получается за счет аддитивного смешения, а черный — при отсутствии сигнала. Плотность расположения ячеек DMD значительно выше, чем в ЖК-экранах, что дает гораздо большую визуальную плотность изображения, необходимую с учетом разницы между источником света и отраженным светом.

В работе Роберта Каэна «Объятие» (*L'étreinte*, 2004) эти качества современных средств отображения становятся неотъемлемой частью произведения искусства. Эта семиминутная видеоинсталляция открывается тремя планами лесистого холма, по которому проносятся клубы тумана. Верхняя часть экрана выбелена, нижняя погружена в глубокую тень, а во втором и третьем кадрах центральную область кадра заливают призрачные осенние краски; шум дыхания и далекий высокий звук при этом постепенно усиливаются, переходя в скрежещущие электронные звучания (музыкальное сопровождение принадлежит Франсиско Руису де Инфанте). Остальная часть произведения выполнена в серых оттенках. За коротким размытым

кадром с рукой следует замедленное изображение взлетающего голубя, после чего видео по большей части состоит из кадров, на которых крупным и очень крупным планом запечатлена пара, занимающаяся любовью, а в саундтреке звук дыхания сменяется различными электронными шумами, то булькающими, то царапающими, с ярко выраженными тактильными ассоциациями — не всегда приятными. Отличает это произведение не столько кадрирование (хотя оно экстремально и очень усиливает общий эффект), сколько монтаж. Последовательности строятся покадрово, с переходами, где каждый новый кадр резко сдвигается вперед во времени, в то время как предыдущий кадр остается в виде следа. По мере развития действия на одних и тех же участках экрана сосуществует несколько слоев изображения, иногда явно представляющие собой части тела, иногда абстрактные, иногда реальные. Эффект напоминает то рассматривание рентгеновского снимка (еще одну монохромную визуальную технологию), то археологическое исследование распада (*archaeology of decay*), когда силуэт то частично, то многократно фокусируется, чтобы потом рассыпаться в облако сгустившихся частиц. Высокий звук возвращается, напоминая сигнал аппарата жизнеобеспечения, и дыхание возобновляется — прерывисто, в один момент образуя три отчетливых вдоха и выдоха: вдох в правом канале, выдох в левом. Объемие сливает тела и окружающую их среду в единое сложное, медленно меняющееся поле белых, серых и темно-серых оттенков. В заключительные моменты некоторые электронные звуки имитируют или воспроизводят шум ветра в сухой траве, а на экране появляется новый визуальный мотив — поле тростника, колышущегося по диагонали экрана, прежде чем исчезнуть в черноте.

Вводя задержку в изображение на этапе постпродакшна, Каэн и его технический ассистент Бернар Батс создают акцентные зоны разной яркости — техника, которая заставляет DLP-устройства, ориентирующиеся на края, создавать экстремальные контрасты, а также богатую палитру серых и почти черных оттенков с удивительно тактильной поверхностью, даже когда объекты (пейзаж, птица, пара) расплываются в облака пикселизации, поля и кадры. Важно отметить, что и контраст внутри отдельного кадра, и контраст между последовательными кадрами порождают, пожалуй, самый сияющий черный цвет, который мне доводилось видеть в цифровом видео. В данном случае черный намеренно создан как эффект: во-первых, путем «обмана» проекционного аппарата, а во-вторых, через стимуляцию глаза зрителя к оптическому восприятию, при котором тона неосвещенного экрана порождают спектральную оппозицию между черным и ярким светом самых светлых участков.

Как отмечает Ивонн Шпильман, работы Каэна, которого обучали Пьер Шаффер и Мишель Шион, приближаются к идеальной визуализации музыки и музыкальной интерпретации изображения, предложенным Флюссером:

Я хотел сделать с изображением то же, что делал с музыкой. [...] Столкновение конкретной музыки⁵ с обширным полем электронной музыки привело к масштабному исследованию, в котором возможность обработки естественных звуков слилась с созданием полностью искусственных звуков электронным способом. (Каэн в: [Lischi, 1997](#), цит. по [Spielmann, 2008](#))

Подобно тому как Шенберг демократизировал звуки в двенадцатитоновой серии, упразднив их иерархию, Каэн демократизирует не только кадры, но и саму структуру изображения в композициях, где освещенность и ее отсутствие имеют равное значение. Огромное количество деталей представляет собой фундаментальный вызов композиции — тот самый вызов, на который «4'33"» Кейджа ответил, ограничив случайные звуковые события рамками времени исполнения. Здесь же можно вспомнить и атомизацию языка, которую Киттлер ([Kittler, 1990](#)) наблюдал в дискурсивной сети 1900 года, с той разницей, что в «Объятии» эти атомарные моменты собираются в идентифицируемые объекты — будь то воспоминания об объектах, когда-то снятых Каэном, или визуальные зоны в проекции, обладающие некоторой стабильностью и определенным пространственно-временным существованием. При этом, атомизируя свои элементы, «Объятие» одновременно собирает их в поля, и их последовательность указывает на предел возможного. Конструирование объектов было великой модернистской стратегией защиты от автономных элементов означивания: в эпоху DMD-чипа эта объектность разрушается, а вместе с ней — и автономия черного как исключения среди цветов.

Я привожу эти краткие описания некоторых моментов истории черного потому, что они представляются мне интересными сами по себе. Поддерживая призыв Льва Мановича к пониманию программного обеспечения, я в то же время хочу выдвинуть второе требование — к пониманию аппаратного обеспечения. Риск, которому мы оба подвергаемся, состоит в том, что мы можем универсализировать наши утверждения. Не секрет, что в 2005 году Adobe и Macromedia заключили сделку, объединившую отраслевые стандарты в области настольных издательских систем, растровой и векторной графики, создания веб-контента и мультимедийных продуктов.

⁵ Конкретная музыка (фр. *musique concrète*) — термин, который обозначает вид авангардной музыки XX века, в основе которого лежит использование звуков окружающей среды (*прим. ред.*).

В том же году Autodesk, лидер индустрии в области автоматизированного проектирования и производства, совершил серию приобретений, включая покупку трех крупнейших игроков в сфере 3D-анимации (Maya, Alias и Max), а также пакет Discrete для постпродакшн-композитинга и инструментов рабочего процесса. По отдельности любой из этих пакетов может уступать свободному программному обеспечению с открытым кодом (Free Libre Open Source Software, FLOSS), таким как Gimp и Blender; а студии спецэффектов, работающие над всеми высокобюджетными и многими среднебюджетными фильмами или анимацией, в итоге все равно разрабатывают собственное проприетарное программное обеспечение для создания особых спецэффектов, с которыми не справляются имеющиеся пакеты. Однако к дисплеям это не относится. Проект One Laptop Per Child (OLPC, «Один ноутбук на ребенка»), при всех его достоинствах и недостатках, привел к одному чрезвычайно значимому инженерному достижению: созданию экрана стоимостью около 80 долларов США (экран, как правило, является самым дорогим компонентом любого ноутбука). Но такой экран, как и весь проект OLPC в целом, стал результатом скоординированных усилий большого числа исследователей и компаний, а для его производства требуется крупное предприятие. Как отмечает Мишель Бовенс (Bauwens, 2005), программное обеспечение прочно обосновалось в одноранговой экономике, но производство по-прежнему требует капиталовложений и «старой» экономики капитала. Технически дешевый экран, хотя и пригоден для своих целей, далек от профессионального стандарта и, что более важно, далек от возможности кастомизации кем-либо, кроме самых трудо- или капиталоемких игроков, — или, используя прекрасный термин Гирвана (Girvan, 1994), «индигенизации» в той мере, в какой это возможно для FLOSS.

Я привожу историю черного не как вызов технологам, а, скорее, как свидетельство существования границы, а возможно, и пограничного объекта. Давно прошли времена Homebrew Computer Club⁶. Новое компьютерное оборудование сейчас вряд ли может быть создано кем-то меньшим, чем Bell Labs. С тех пор как в 1931 году Международная комиссия по освещению установила нормативный диапазон цветовосприятия, в соответствии с которым цвет можно стандартизировать, вероятность того, что произойдет какой-либо прорыв в асимптотическом приближении к чистоте черного, столь же мала. Его нежелание становиться бытием, его зависимость — я бы сказал, диалектическая зависимость — от присутствия света указывает на предел технологий и, более конкретно, на границы универсалистских

⁶ Клуб компьютерных энтузиастов в Калифорнии, США, из которого вышли «Apple» и другие компании. Встречи проходили в период с 1975 по 1986 год (*прим. ред. перевода*).

притязаний, скрывающихся под теми набросками истории черного, которые я только что представил.

Возможно, из-за этой трудности, а также потому, что тьма занимает столь мифическое место в человеческом опыте, наши попытки изобразить черный цвет тяготеют к магическому. Формальное определение черного гласит, что это цвет, производимый телом, которое поглощает все видимые длины волн, не излучая и не отражая никакого видимого излучения. Самый глубокий черный пигмент, доступный в Средние века и эпоху Возрождения, получали путем обжига слоновой кости в условиях, максимально приближенных к вакууму. Более дешевые (а сегодня и менее экологически разрушительные) альтернативы, получаемые из других животных (костяной уголь) и растений (древесный уголь), не обладают плотностью жженой слоновой кости, которую измельчали и смешивали с маслом для использования в живописи. Черные породы дерева, такие как эбеновое дерево, и черные минералы, например, гагат, не являются по-настоящему черными и, подобно смеси слоновой кости и масла, имеют блеск, а значит, отражают хотя бы часть света. В отличие от них, пигменты, образованные из остатков огня — древесного угля и сажи, делают вполне закономерным то, что цветовые температуры должны основываться на теоретической модели черного тела, нагретого до строго определенных температур. Это не только соответствует здравому смыслу, который подсказывает, что не стоит прикасаться к раскаленным добела или докрасна предметам. Это еще и усиливает ассоциацию черного с неким абсолютно пассивным состоянием — результатом, можно сказать, полной и окончательной актуализации материалов, сожженных или измельченных для его получения.

В фотографии и электронной обработке изображений черные тела, не излучающие свет, не воздействуют на фоторецепторы камеры. После завершения обработки на конечном отпечатке или дисплее должно отображаться исходное состояние материалов, не затронутых светом. Здесь есть некоторые сложности, особенно в случае проекторов, телевизоров, видеомониторов и компьютерных дисплеев. Цвет проекционного экрана по умолчанию — белый или серебристо-белый. Поскольку черного «света» не существует, черные участки на экране просто не будут освещены. Но так как другие участки экрана почти неизбежно будут освещены, неизбежно и рассеяние света на неосвещенные участки, что снижает степень черноты. Действительно, трудно представить себе по-настоящему черное пространство. Как показывают эксперименты Пуркине и Гете, человеческий глаз создает собственные визуальные эффекты даже (и, возможно, особенно) в полной темноте. Наброски Пуркине, иллюстрирующие воздействие давления

и электрических импульсов на глаз в условиях темноты, служат свидетельством зрительных способностей сенсорной системы человека в отсутствие света. (Цилински (Zielinski, 2006) дает красноречивое, хотя и жутковатое описание этих экспериментов). По большому счету, окружающая человека среда всегда пропускает свет. Даже в самых глубоких пещерах или в глубинах океана есть светящиеся формы жизни, и виртуальный свет физиологической оптической системы всегда будет работать. На противоположном конце спектра, в присутствии света, черный всегда только виртуален. Я использую это слово в его техническом смысле: черный — это нереализованный потенциал, цель стремления, которое никогда не реализуется полностью. Альтернативой в кино и электронных изображениях было достижение максимального контраста, т. е. мудрое использование цветовых сочетаний, чтобы убедить нас, что серые тона экрана — это черный. Если черный цвет как идеальное отсутствие всегда недостижим, то формальное приписывание черноты серым тонам столь же виртуально — оно выражает способность этих серых тонов становиться черными. Поскольку *быть* черным нереально, следует говорить о *становлении* черного как недостижимой цели определенных сочетаний тонов в системах, основанных на проекции или подсветке.

Нулевое напряжение достигается лишь с огромным трудом, если вообще достигается: наш символический язык нулей и единиц не соответствует электрической реальности, где инженерными параметрами являются большой и очень малый заряды. Как и абсолютный ноль по Кельвину, нулевое напряжение может быть достигнуто асимптотически, но реализовано (если оно вообще реализуемо) лишь как цель тенденции — и ценой того, что не существует практически возможной точки, из которой наблюдатель мог бы увидеть эффекты, что лишает «цвет» статуса феноменологического события. Вспомним также, что электронно-лучевая трубка опирается на эффекты, приближающиеся к квантовому уровню: электронная пушка уже сама по себе чудо — поскольку, казалось бы, существует лишь вероятность того, что конкретный электрон, выбитый из металлической основы и направляемый в полете магнитными полями, действительно достигнет той точки экрана, на которую был нацелен. Лишь немного ниже этой шкалы активности начинается квантовая пена, где полярности образуются и перестраиваются, притяжения и отталкивания порождают друг друга, а типы поведения, наблюдаемые в человеческих масштабах измерения, перестают иметь локализацию и название.

Призраки выделения контуров, превратности сохранения серых тонов при архивировании, оптические эффекты, используемые для создания ощущения и означивания черного, даже экономические ограничения

на использование слабого освещения при съемках — между этими наблюдениями и тезисом о том, что медиа — это среда истории (*the medium of history*), лежит немалое расстояние. Но именно такой вывод напрашивается из этих рассуждений. Согласно определению Бейтсона, информация — это «любое различие, которое имеет значение для какого-либо последующего события» (Bateson, 1973, p. 351; курсив автора). Медиа опосредуют изменения и, следовательно, являются материальной формой времени. Таким образом, эти малые, но накапливающиеся взаимопроникновения в погоне за недостижимой чернотой представляют собой образцовый пример изменений на лету, истории технэ⁷, в которой совокупность из входных данных, аппаратного и программного обеспечения, выходных данных и человеческих операторов сталкивается как с феноменологическим опытом, так и с онтологией медиации. Отсутствующий в действительности, черный цвет существует как человеческий феномен — только так и никак более. Это позволяет предположить, что история черного, как и история медиатехнологий в целом, должна, помимо всего прочего, изучать и учитывать возможности человеческого восприятия и тем самым переосмысливать человека — не как агента или субъекта, а как среды, которая опосредует изменения и сама является их посредником (*as medium, mediated by and mediating change*), — если мы хотим в эпоху биополитики сохранить возможность творить историю, которую мы можем назвать своей, в условиях, которые мы не выбираем.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Bateson, G. (1973). *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology*. Paladin.
2. Bauwens, M. (2005). P2P and human evolution. *Ensaio, rascunho*, 1. Retrieved May 17 2025, from <https://www.integralworld.net/bauwens2.html>
3. Bazin, A. (1967). The ontology of the photographic image. In A. Bazin, *What is cinema?* (vol. 1, pp. 9–16) (H. Gray, Trans.). University of California Press. https://dn790000.ca.archive.org/0/items/Bazin_Andre_What_Is_Cinema_Volume_1/Bazin_Andre_What_Is_Cinema_Volume_1.pdf
4. Bimler, D. L., Paramel, G. V., & Izmailov, C. A. (2006). A whiter shade of pale, a blacker shade of dark: Parameters of spatially induced blackness. *Visual Neuroscience*, 23 (3–4), 579–582. <https://doi.org/10.1017/S0952523806233091>

⁷ Технэ (греч. Τέχνη — «искусство», «ремесло», «мастерство») — понятие античной философии, относящееся к созданию или деланию (*прим. ред. перевода*).

5. Cage, J. (1994). Experimental music [address to the convention of the Music Teachers National Association, Chicago, 1957]. Reprinted in, *The 25-year retrospective concert of the music of John Cage* (pp. 6–12). Wergo Schallplatten. Retrieved May 17 2025, from https://www.robertspahr.com/teaching/cpro/john_cage-Experimental-Music.pdf
6. Cubitt, S. (2008a). For a history of black. *Scan: Journal of Media Arts Culture*, 5 (1). http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=106 (17.05.2025).
7. Cubitt, S. (2008b). Virtual dialectics and technological aesthetics. *Cultural Politics*, 4 (2), 133–154. <http://dx.doi.org/10.2752/175174308X310802>
8. Dixon, W.W. (2004). *Georges Périal*. Film Reference. Retrieved May 17 2025, from <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Ni-Po/P-rinal-Georges.html>
9. Erickson, H. (2007). Rembrandt. *All movie guide*. Retrieved May 17 2025, from <https://www.zeusdvds.com/rembrandt-1936-dvd/>⁸
10. Girvan, N. (1994) *Science and technology cooperation: An agenda 2000 for the South*. South Centre.
11. Habermas, J. (1987). *The theory of communicative action: The critique of functionalist reason* (T. McCarthy, Trans.). Polity Press.
12. Jacobs, J. (2000). *The intimate screen: Early British television drama*. Oxford University Press.
13. Kittler, F.A. (1990). *Discourse networks, 1800/1900* (M. Metteer & C. Cullens, Trans.). Stanford University Press.
14. Korda, M. (1979). *Charmed lives: A family romance*. Penguin.
15. Kulik, K. (1975). *Alexander Korda: The man who could work miracles*. W.H. Allen.
16. Leroi-Gourhan, A., & Michelson, A. (1986). The hands of Gargas: Towards a general study. *October*, 37 (Summer), 19–34. <https://doi.org/10.2307/778515>
17. Lischi, S. (1997). *The sight of time: Films and videos by Robert Cahen*. Edizioni Ets.
18. Petrie, D.J. (1996). *The British cinematographer*. BFI.
19. Revill, D. (1992). *The roaring silence: John Cage: A Life*. Bloomsbury.
20. Salt, B. (1983). *Film style and technology: History and analysis*. Starword.
21. Spielmann, Y. (2008). *Video: The reflexive medium*. MIT Press.
22. Stoichita, V.I. (1997). *A short history of the shadow*. Reaktion Books.
23. Wood, L. (2003–2007). *Korda, Alexander (1893–1956)*. Screen Online. Retrieved May 17 2025, from <http://www.screenonline.org.uk/people/id/446996/index.html>
24. Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (G. Custance, Trans.). MIT Press.

⁸ В настоящее время аннотация к фильму Рембрант (1936) на сайте All Movie обновлена, старый текст доступен только по указанной ссылке (*прим. ред.*).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ШОН КАБИТТ

Почетный профессор,
Школа культуры и коммуникации,
Мельбурнский университет
Австралия, Виктория 3010, Граттан-стрит, Парквилл

ResearcherID: ABB-8490-2020

ORCID: 0000-0002-7633-6809

e-mail: sean.cubitt@unimelb.edu.au

АНАТОЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ ЛИПОВ

кандидат философских наук, научный сотрудник,
Институт философии РАН
109240, Россия, Москва, ул. Гончарная 12, корп. 1

ResearcherID: G-5838-2019

ORCID: 0000-0002-0529-3274

e-mail: antolip@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

SEÁN CUBITT

Honorary Professorial Fellow
School of Culture and Communication,
The University of Melbourne
Grattan Street, Parkville, Victoria 3010, Australia

ResearcherID: ABB-8490-2020

ORCID: 0000-0002-7633-6809

e-mail: sean.cubitt@unimelb.edu.au

ANATOLY N. LIPOV

Cand. Sci. (Philosophy), Research Fellow,
Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences
12, korp. 1, Goncharnaya, Moscow 109240, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0529-3274

ResearcherID: G-5838-2019

ORCID: 0000-0002-0529-3274

e-mail: antolip@yandex.ru