

*К. П. Шевцов**

**ЧИСТОЕ ДВИЖЕНИЕ:
ПОНЯТИЕ, ОБРАЗ, ОЗНАЧАЮЩЕЕ****

В современной культуре возрастает роль зрительных образов, и это заставляет по-новому ставить проблему восприятия и анализировать связку восприятия и мышления. Предметом такого анализа прежде всего должна стать способность вовлекаться в образные ряды, утрачивать привычную дистанцию, обеспеченную непосредственным телесным опытом. Все это предполагает наличие в самом восприятии динамических структур, открытых внешнему воздействию, а также непрерывную апелляцию к этим структурам со стороны современных медийных технологий. В настоящей статье показано, что суггестивность восприятия является одновременно его слабостью и силой, поскольку связана с базовой способностью воспринимать движение, создавать образ движущегося и, далее, конституировать понятие и образ чистого движения; что восприятие движения обусловлено сцеплением актов восприятия, благодаря которому воспринятый образ становится отправной точкой нового восприятия, и каждый акт восприятия не только завершается в образе, но и восполняется новым актом. Возникающий благодаря такому сцеплению актов образ чистого движения рассматривается как значимость, позволяющая ориентироваться в пространстве опыта и использовать различные его элементы как означающие векторов внимания, задающих структуру горизонта восприятия.

Ключевые слова: иммерсия, чистое движение, образ, значимость, визуальное пространство.

K. P. Shevtsov

PURE MOVEMENT: CONCEPT, IMAGE, SIGNIFIER

In modern culture, the role of visual images is increasing, and this makes us put the problem of perception in a new way and analyze the connection of perception and thinking.

* Шевцов Константин Павлович, доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет гражданской авиации; shvkst@gmail.com

** Исследование выполнено в рамках исследовательского проекта при финансовой поддержке гранта РНФ № 21-18-00046 от 26.04.2021 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды», СПбГУ.

The subject of such an analysis, first of all, should be the ability to get involved in figurative series, to lose the usual distance provided by direct bodily experience. We must recognize the presence of dynamic structures in the perception itself that are open to external influence, and this is actively used by modern media technologies. This article shows that the suggestibility of perception is both its weakness and strength, since it is associated with the basic ability to perceive movement, create an image of a moving thing and, further, constitute the concept and image of pure movement. The article shows that the perception of movement is due to the coupling of perception acts, thanks to which the perceived image becomes the starting point of a new perception, and each act of perception is not only completed in the image, but also filled up with a new act. The image of pure movement that arises due to such a concatenation of acts is considered as a significance that allows one to navigate in the space of experience and use its various elements as signifying vectors of attention that define the structure of the perception horizon.

Keywords: immersion, pure movement, image, significance, visual space.

Зрительный образ обладает тем большей силой воздействия, чем больше расходятся стратегии вербальной и визуальной коммуникации. Обращаясь непосредственно к опыту тела, к структуре взгляда и динамике перцептивного поля, различные технологии создания и трансляции изображения достигают эффекта иммерсии, включения субъекта в пространство, в котором он непрерывно находится под «взглядом» изображений и соотносит с этим «взглядом» не только способ восприятия и самоощущения, но и способы действия. История визуальных медиа во многом представляет собой двойной процесс вторжения новых типов изображений в привычный порядок восприятий и рождения новых способов восприятия, позволяющих наблюдателю удерживать внутреннюю и внешнюю дистанцию в отношении изображений [5, с. 8]. Важнейшим условием, обеспечивающим как эффективность воздействия визуальных образов, так и возможность защиты от этого воздействия, является способность восприятия движения, определенная настройка взгляда, схватывающая образ чистого движения. Но возможно ли вообще говорить об образе чистого движения? В этом и состоит главный вопрос статьи, и для того, чтобы ответить на него, мы сопоставим несколько классических подходов к движению и покажем, какие инструменты они дают нам для понимания чистого движения, его значения в структуре субъекта и его взгляда.

Размышления о движении столь же древни, как вопрос о начале мира, но очевидно, что о глубокой философской разработке этого понятия мы можем говорить не раньше, чем с момента появления знаменитых апорий Зенона Элейского. Затруднения, с которыми нас сталкивает Зенон, обусловлены тем, что мы пытаемся представить движение с помощью преодолеваемого им пространства, и в результате непрерывность движения распадается вслед за делением пространства, а тем самым исчезает и само движение [14, с. 309]. Апории о движении дошли до нас благодаря «Физике» Аристотеля [1, с. 199], в которой последний впервые сводит все движение к перемещению, т. е. к изменению места, а не качества или существования. Ранняя греческая мысль размышляла о возникновении и уничтожении, пока элейцы не установили новую меру понимания своим учением о неизменном и неподвижном бытии. Платону удалось вернуть множественность и движение в бытие с помощью идеи иного [13, с. 150], но он также полагал, что чистое бытие не возникает

и не уничтожается, и только космос движется путем перемещения и путем становления, более совершенным и упорядоченным движением сфер и беспорядочным движением земных тел, опрокинутых в безвидную пустоту хоры [12, с. 451]. Аристотель очистил перемещение от примеси становления, установив, что смена мест и есть подлинное движение как предмет физики [1, с. 245].

При том, что модель пространственного движения и в дальнейшем будет сохранять свою значимость в учениях о природе, уже у Августина мы находим существенное изменение способа мышления, которое постепенно полностью изменит взгляд философов на движение. Речь идет об одном из тех принципиальных изменений, которые привносит догмат творения мира, поскольку отныне Бог предстает создателем не только мира, но и места, в котором мир движется. В результате место оказывается местом встречи твари и творца, и та же роль принадлежит времени как исходной форме и условию всякого движения. Только время позволяет видеть движение со всеми его траекториями, а это в конце концов позволяет перейти от аристотелевских рассуждений о природных местах или разделении прямого и кругового движений к более разнообразным типам движения, вопросам столкновения разных движений, уравнениям и законам движения. В такой перспективе первичным движением становится уже не перемещение, а изменение, преобразование, чудо, связанное с явлением и принятием в себя абсолютного Другого, что и подразумевает августиновское переосмысление времени как длительности, состоящей в растяжении души, а не какого-то числа движения.

В диалоге «Пацидий — Филалегу» Лейбниц меняет условия зеноновских апорий и сталкивает перемещение тела из одной точки в другую не с бесконечной делимостью пространства, а наоборот, с его непрерывностью, из-за чего переход даже к ближайшей точке требует преодоления подлинной бесконечности для конечного тела. Таким образом, механика оказывается вдруг опрокинута в бездну божественного основания мира, и Лейбниц видит единственную возможность передвижения в том, что конечное тело каждый миг исчезает и заново возникает в новом месте, почему и заслуживает названия «транскреации» [11, с. 263]. Эта идея не становится завершающим решением проблемы движения у Лейбница, но она показывает, какого рода вопросы стоят за итоговым проектом монадологии, в которой все процессы сводятся к процессу развертывания монад, и при этом все возможности такого развертывания заложены в каждую из монад в момент творения.

Остановимся немного подробнее на кантовском понятии движения. В «Метафизических началах естествознания» происходит показательное раздвоение движения, которое понимается и чисто эмпирически, как способ данности материи, и трансцендентально — как способ формализации этой данности и возведения ее в научное понятие. Движение как явление названо подвижностью материи [10, с. 265], тогда как форма движения схватывается традиционным понятием перемещения в пространстве [10, с. 266]. Это перемещение и его свойства — скорость и направление — оказываются конструктивным синтезом пространства и времени, а также категорий, которые задают свойства единства и множества, свойство быть телом, быть следствием или причиной движения и пр. Есть ли у Канта точка схождения этих двух форм

движения? Его можно представить только в непостижимом для нас месте сцепления эмпирического и трансцендентального, чувственных данных и форм пространства и времени. Эту точку сцепления можно было бы назвать областью событий или значимостей, и в дальнейшем мы попробуем показать некоторые характеристики этой области.

Основные контуры кантовского подхода воспроизводятся в философии Бергсона. С одной стороны, есть пульсация материи, которая воздействует на тело, а также осуществляется в самой материи тела, с другой — есть деятельность духа, которая состоит в сжимании многочисленных пульсаций в единство образов и качеств, непрерывность движения и, наконец, в прорыв длительности в протяженность материи [2, с. 289]. Вместо категорий рассудка и форм созерцания у Бергсона включаются метафоры силы, мобилизации, порыва и пр., и если у Канта движение распадается на две части, для Бергсона подлинным движением является именно внутреннее движение, живая энергия духа, которая не может подпадать под действие апорий Зенона. Движение нельзя делить на множество пространственных позиций и сводить к смене мест; наоборот, мы можем воспринимать смену позиций как движение только потому, что вкладываем в нее собственный опыт длительности — в воспоминании, ожидании, интуиции. Этот прием хорошо разработан в живописи, где ощущение движение вызывается не столько изображением фрагмента движения, сколько запечатлением зрительного парадокса, когда рисунок изображает разные фазы движения, например, лицо выражает одновременно разные эмоции или глаза направлены в разные точки, намечая некое скольжение взгляда [8, с. 112]. Это в точности соответствует пониманию Бергсоном ощущения как вопроса, на который наше восприятие дает ответ, и именно ответ и является тем, что мы собственно видим [2, с. 184].

Показательно отношение Бергсона к кинематографу, который, согласно философу, дает самый простой и вместе с тем — самый абсурдный, «зеноновский», способ запечатления и воспроизведения движения [3, с. 292]. Конечно, и в этом случае мы вкладываем в видимое собственный опыт движения, присоединяя к новому зрительному образу мнемический след предыдущего, но сама техника кинематографа сводит движение к перемещению неподвижного и управляет движением именно потому, что изначально останавливает и препарирует его. Появление кинематографа вызвало определенный энтузиазм в отношении анализа движения, например, стало возможно точно задокументировать движение лошади в галопе, и негативная реакция Бергсона на кинематографию движения могла быть связана с такой переоценкой кино. Но как же происходит вложение нашей собственной длительности в видимое движение внешних тел? Бергсон просто фиксирует два полюса — материи и духа, принимая, что человек, как это было и в традиционной метафизике, соединяет их в себе, причем эта встреча двух полюсов происходит в воспоминании. Поскольку в памяти происходит сжатие разрозненных впечатлений, вызванных пульсацией материи, воспоминание оказывается восприятием мира в той мере, в которой он не только возникает и исчезает в каждой пульсации, но и длится в направленном на него взгляде сознания.

В эстетизме этого подхода есть определенный пропуск, который размывает понятие восприятия, а вместе с тем и возможность приблизиться к воспри-

ятию движения. Речь идет об отношении к утрате как необходимом условии памяти и длительности. Идея длительности Бергсона представляет собой принцип накопления и концентрации, взрыва и создания новых форм, но при этом все процессы рассеивания, разделения, которые имеют место в материи, а значит, касаются и нас самих, поскольку мы существуем в теле, остаются целиком и полностью вне длительности, вне исходной, а потому и абсолютной, полноты духа. Однако в нашем опыте каждое действие не только вовлекает дух в материю мира, но и завершается определенным исчерпанием, рассеиванием и замиранием в данностях восприятия. Этот момент точно схвачен Гуссерлем в аналитике временности, а именно в понятии ретенции, которая есть не только удержание, но и угасание образа, опустошение интенции [6, с. 26]. Любой образ — лишь след, в котором нам является пережитое, и это явление возникает в тот самый момент, который становится одновременно и моментом раскрытия, и моментом исчерпания и рассеивания. Новая интенция должна подхватить прежнюю, чтобы тем самым исполнить сознание как единство потока, и весь вопрос в том, как удастся подхватить уходящее. Проблема восприятия состоит именно в том, что образ, который удерживается лишь по мере затухания прежней ретенции, должен стать отправной точкой нового восприятия, иначе говоря, содержание прежнего восприятия должно стать формой нового действия сознания, формой схватывания новых данностей и удержания их в образе.

В отношении памяти это достаточно легко проиллюстрировать. Мы видим новое на фоне прежнего, даже если уже полностью сменилась обстановка, и этот фон не обещает нам никакого содержательного прояснения образа [15, с. 319]. Но то же самое происходит и на уровне ближайшего восприятия. Это значит, что в каждый момент мы видим любой образ не столько сам по себе, сколько как развитие или восполнение прежнего образа, поскольку он становится живой формой нового восприятия, и также точно новый образ мы видим в модусе его превращения и преобразования из чистой данности в образ всматривания и различения следующего образа. Тем самым каждый образ насыщается движением (явления-утраты-восполнения), и это движение прежде всего осознается нами как направление взгляда, вектор и ритм восприятия.

В размышлениях Бергсона о движении особый интерес представляет идея образа-движения [2, с. 244]. Речь идет о прогрессии от статичных образов, или моментальных срезов, которые вполне соответствуют движению фотограмм в кинематографе, к чистой длительности как виртуальной полноте духа. Впрочем, Делез указывает на то, что и в кино мы видим отнюдь не неподвижный срез, а некий усредненный образ, который приходит по следу предыдущего, взаимодействует с ним и сам становится прологом к следующему образу [7, с. 41]. В кино, как и в обычном восприятии, мы никогда не имеем перед собой неподвижный образ, а все время находимся в точке перехода от видимого образа к образу видения, т. е. к образу, который уже на стадии восприятия становится нашим способом видения и различения нового образа. Кинематограф в своем исходном виде кажется закреплением упрощенного представления о движении неподвижных картинок, но по сути все возможные уловки с движением камеры, смены кадров, их монтажа и т. д. всего лишь развивают

возможность, заключенную в простом движении фотограмм, и эта возможность состоит в восприятии не только движущегося объекта, но и чистого образа движения, которое совершается как бы поверх объекта.

Под чистым движением я понимаю то условие восприятия и сознания движения, при котором способ, или форма, восприятия размечает форму самого предмета, т. е. дает начало выявлению этой формы, своего рода рождению ее в поле сознания. И поскольку мы воспринимаем движущуюся вещь благодаря движению восприятия, памяти и воображения, то это значит, что само движение памяти и восприятия мы начинаем различать в воспринимаемой вещи как вектор или траекторию ее движения. Только отсюда и может родиться сознание нами причинности, которая никогда не сводится к простой последовательности, а всегда включает в себя нечто вроде представления о заключенной в ней силе (как, например, в понятии монады у Лейбница). Это замечание весьма существенно для понимания до-логического и до-объектного уровня мышления, а именно уровня воображаемого, на котором мы вовсе не ограничены случайным набором образов, а постоянно выстраиваем определенные динамические и драматические сцены, позволяющие нам соотносить друг с другом данные восприятия, устанавливая связь вещей и событий, удерживать сам горизонт вещей и событий.

Здесь мы сталкиваемся с очевидной трудностью, потому что движется всегда что-то, и отделение движения от движущегося выглядит не более, чем абстракцией. С другой стороны, чтобы вещь воспринималась нами, она должна быть не только собой, но и быть больше себя, захватывать внимание, задевать, воздействовать. Поэтому в первом приближении можно сказать, что чистое движение и есть это становление больше-себя, порождение формы, которая не умещается в движущемся теле. Мы это прекрасно знаем, потому что тело в движении постоянно захватывает новое место, и чем подвижнее тело, тем неопределеннее его собственный размер, так маленькая мышь, которую мы пытаемся поймать кажется гораздо больше, чем она есть на самом деле. Эта порождаемая форма, захват места и есть то, что мы опознаем как траекторию, ритм, линию, скорость движения, именно ее и пытаются уловить в художественных и пластических образах движения. Наклон тела, вздыбленность копыт, поднятая рука — все это, конечно, знаки движущегося тела, но они еще не делают тело больше себя, как это происходит в том случае, когда одна линия движения ломается другой и в этот разрыв тела-пространства сразу же вторгается чистое движение — движение нашего собственного восприятия. Монтаж и движение камеры в кино, о чем пишет Делез [7, с. 42], служит той же цели, порождая прибавку, которая начинает работать как нарративная структура: как действие героя становится для нас выражением его характера, который теперь становится условием его новых действий, так и движение проецирует один образ в другой, порождая зрительское ожидание, отлично описываемое «эффектом Кулешова». Поэтому, рассуждая о движении на картине или в скульптуре, мы зачастую отправляемся от знаков, которые отмечают точки перехода от видимого к скрытому (от внешнего к внутреннему), и наоборот, превращаем расшифровку знаков в способ реконструкции невидимого движения. Таким образом, картина обращает зрителя не столько

к видимому телу, сколько к условию и способу его восприятия, к линии нашего собственного взгляда.

Есть ли возможность еще ближе подойти к чистому движению? Если движущийся объект притягивает внимание к себе, то чистое движение должно быть освобождением от объекта, а значит, оно должно быть чистой трапой. Наверное, стоит присмотреться к различным состояниям зачарованности, одержимости, захваченности, в которых чистая динамика движения опережает данность вещи, а точнее — становится самой средой, пространством выявления вещи. Например, приближается машина, и это приближение становится вдруг столь стремительным, что мы теряем опору в себе, точку реакции, которая позволит совершить спасительное действие и стоим испуганные и зачарованные этим приближением. Приближение объекта совпадает с его увеличением, и восприятие здесь строится просто как движение от меньшего образа к большему, но это движение не требует усилия и различения, поэтому установка взгляда начинает полностью растворяться в явлении вещи, а сама вещь теряет иные свойства, кроме свойства чистого движения. Именно растрата усилия в явлении и делает его чистым явлением движения, опережающим данность движущейся вещи. В этом избытке видимого движения нам дана утрата собственного действия и именно ее мы различаем в видимом образе как чистый феномен движения. Другой пример — восприятие своего отражения в зеркале. Зачастую это отражение может быть совершенно статичным, но все равно мы видим обращенный к нам взгляд, который сам является нашим собственным всматриванием в зеркальный образ. Этот взгляд и есть чистое движение, в котором можно как обрести силу нового начала и собирания себя, так и полностью растерять себя.

Попробуем еще немного продвинуться в понимании чистого движения. Сила апорий Зенона связана с фиксацией тела в определенном месте, в границах занимаемого пространства. При том, что именно возражениям Аристотеля мы обязаны знанием этих апорий, аристотелевское понимание места как границы ближайшего объемлющего тела совершенно непригодно для описания траектории движения и рассчитано исключительно на порядок т. н. естественных мест, которые заданы строгим отношением верха и низ, и в общем-то неподвижны. Даже если вещь движется от одной границы к другой, от одного объемлющего к другому, она проходит разделяющее пространство, которое тоже представляет собой некое множество мест. По крайней мере, своим прохождением этого пространства вещь размечает его как возможность мест, и это говорит нам о том, что понятие места должно быть связано с самой вещью, с ее способностью удерживать свою форму, сохранять ее в движении. Ребенок учится границам собственного тела по мере знакомства с вещами, их устойчивыми границами и свойствами. Это нужно понимать и так, что устойчивость внешних границ он различает постольку, поскольку находит в себе самом потребность и возможность внутренней устойчивости. В этом смысле место — способ возвращения к себе, обладания собой, и только на таком фоне возможно восприятие движения как особого события мира, а не его общей хаотичной и становящейся природы.

Собственно, движение и есть возможность иметь место и одновременно быть больше этого места, больше себя, включать новые места, новые объекты,

не просто прочерчивать вовне, но и быть в самом себе внутренне-внешней траекторией. Обычно мы это называем действием, и очевидно, что восприятие внешнего движения неотделимо от совершения и осознания собственного действия. Присваивая в действии новое место, которое позволяет заново открывать и сознать себя, мы осваиваем это место как границу утраты и восполнения себя и именно в отношении утраты и восполнения обретаем исходную форму движения — восприятия движения и движения самого восприятия. В движущейся вещи этой форме соответствует не ее материальное присутствие, а скорее аура ее возможных действий и проявлений — то, что мы обычно называем ее образом, поэтому движущаяся вещь и есть первично не вещь, а образ, заключающий в себе глубину и объемность возможного.

Одним из таких образов, в котором совершается чистое движение, является взгляд другого человека. Младенец, которому едва исполнился месяц, начинает вдруг смотреть в глаза маме и папе, хотя еще недавно в его радужках нельзя было различить зрачков и взгляд не останавливался ни на чем определенном. Чужие глаза — это просто пятно, которое проще всего удержать взгляду, но в отличие от всех других пятен, наполняющих мир младенца, именно глаза родителей всегда реагируют на присутствие и каждое движение ребенка. Они отвечают, и благодаря этому усилие ребенка не растрачивается, а получает подкрепление, входит в резонанс с ответным движением. Взгляд другого дарит удовольствие, потому что младенец, который почти не управляет своим телом, получает возможность ощутить свою силу, вернуть собственное действие, расширить свое присутствие и захватить другого в орбиту собственного тела.

Удовольствие от взгляда включено в структуру желания, поскольку и само желание есть не что иное, как чистое движение, стремление расширить себя, стать больше, осуществить себя в другом и за счет другого. Так что же такое движение, если мы не сводим его к перемещению в пространстве? Если мы обращаемся от внешнего движения к движению восприятия, то можем сказать, что движение — это утрата и восполнение присутствия, и в этом качестве оно не только воспринимается как феномен или переживается как действие восприятия, но и различается как значимость, или как форма значимости и первичное означающее [4, с. 9]. Восполнение — это то отражение, которое мы подхватываем, чтобы удержаться в момент утраты, найти возможность для нового действия; его стоит понимать как время до времени и пространство до пространства, оно размечает ландшафт восприятия в линии взгляда, в траектории движения и действия сил, в ритме артикуляционных элементов или мелодии интонации. В отличие от кантовских форм и категорий, значимость — это не то, что мы вкладываем в мир, а то, в чем мир восполняет наше присутствие, чтобы наши усилия в нем не рассеивались и находили продолжение в самом опыте утраты и прерывания.

У Аристотеля и Канта движение схватывается в понятии, поэтому оно приводится к нормативной, образцовой форме перемещения в пространстве, гарантирующей возможность его прояснения и определения. В случае Канта мы могли бы говорить даже о понятии чистого движения в той мере, в какой само понятие движения является чистым, трансцендентальным конструктом разума. Но движение может быть не только понятием, но и образом, с которым

сопряжен интуитивный смысл, и, конечно, любые разговоры о движении мысли, сознания, восприятия — это метафорическая разработка образа движения. Метод Бергсона во многом состоит в колебании между интуицией и понятием, поскольку именно образ и интуиция принадлежат стихии духа, тогда как интеллект и понятие опираются на протяженность внешнего, материального мира. Проблема понятия в том, что оно выявляет одни черты движения в ущерб другим, и если обычно это компенсируется тем, что мы связываем друг с другом ряд понятий, которые создают объемную картину без очевидных зияний и купюр, то в случае движения дело обстоит не так просто. Мы имеем дело здесь с эмпирическим понятием, которое, однако, выражает не отдельный фрагмент опыта, а состояние всего поля опыта, поэтому сведение движения к определенному образцу, удержанному в понятии, выйдет неубедительно. Чтобы проиллюстрировать эту сложность, представим ситуацию, когда нам на спину падает насекомое. Скорее всего, мы скажем, что по спине нечто ползает, а не просто движется. Такая спецификация связана и с тем, что мы пытаемся определить по характеру своих ощущений, с чем мы имеем дело, и с тем, что в данном случае мы не можем опереться на зрение, которое дало бы узнаваемую форму. Движение на уровне тактильности сразу напоминает о том, что перемещение является лишь частью более сложного процесса выявления объекта (а заодно и — возникновения, изменения, прерывания, пульсации). То же самое верно для слуха или обоняния: в переживании звука, в различении запахов форма временной последовательности важнее, чем форма пространственного распределения мест, и, более того, именно эта форма позволяет нам сделать вывод о пространственном расположении источника звука или запаха. Этот вывод совершается не на основе понятия и не ведет к формированию понятия, а устанавливает определенные связки явлений, наделяя их значимостью, поэтому и о движении в целом стоит поговорить именно как о значимости, которая задает саму возможность ориентации в сфере опыта и лишь затем — возможность преобразования этого опыта в определенный понятийный порядок.

Тезис о движении как значимости предполагает, что мы одновременно говорим и о движении, и с помощью движения, мы говорим о том, что выявляется в нашем опыте как движение, и о том, что выявляется в опыте благодаря движению. Эта ситуация сродни ситуации отражения в той мере, в какой отражение возвращает нам образ того, кто вглядывается в свое отражение, что ведет к постоянному изменению как образа, так и взгляда, которому он открывается. Прежде всего движение позволяет различать элементы опыта и действие восприятия, которым мы схватываем и выявляем для себя эти элементы. Возможно, правильно будет сказать, что мы различаем только движение движения (душа-тело), и потому никогда не видим самого движения, но зато различаем скорости, ритмы, интенсивности, что и обеспечивает нас «естественным» решением апорий Зенона. Нет простой непрерывности движения, которая раскалывается пустым пространством, но есть разные способы включения иного, разные формы утраты и восполнения, образующие непрерывность совершенной разной интенсивности.

Значимость — это то, что позволяет нам различать и связывать различное, приводить во встречу тождественное и иное, сталкивать в одном событии

разнородное, об этой разнородности и идет речь как о связке утраты и восполнения. И прежде всего эта связка наделяет значением опыт как явление нового и как непрерывное отражение нового в прежнем и прежнего в новом. В этом отражении выявляется и еще одно значимое различие, а именно различие подвижного и неподвижного (и, как вариант, быстрого и медленного). На этом моменте мы остановимся подробнее, поскольку здесь мы сталкиваемся с интересным примером, который позволяет увидеть, как соотносится эмпирическое движение, т. е. движение вещей, и чистое движение, движение как значимость. Этим примером является парадоксальная природа линии, и прежде всего прямой линии, которую трудно встретить в природе, но которая служит для нас важнейшим инструментом распределения векторов внимания, направлений пространства, разложения явлений. Там, где мы видим линию, как в случае горизонта или натянутой тетивы, она скорее представляет форму равновесия и замирения движения, но как только мы проводим ее на поверхности, она обнаруживает свою парадоксальность, поскольку в равной мере является видимой остановкой и живым следом, непосредственным выражением действия, которым она проведена. Она символизирует пространственное перемещение, но сама эта символизация работает за счет движения возникновения и выявления, которое продолжает линию движения в неподвижном рисунке. По сути, мы видим здесь, как часть (перемещение) становится выражением целого (движения), благодаря тому, что именно восприятие этой части дает возможность обращения к собственной природе восприятия как целого.

Эту особенность линии прекрасно выразил Кант в «Критике чистого разума». Он говорит, что линия — это не понятие, но и не образ, а конструкция, которую мы можем мыслить, лишь проводя мысленно линию, т. е. совершая действие, к которому и отсылает ее видимый образ. Этот образ есть результат действия рассудка на чувственность, но парадоксальным образом мы не можем ни помыслить это воздействие, ни схватить образ без воспроизведения действия. Что интересно, форма времени является точно таким же образом, а потому и ее мы не можем мыслить саму по себе без прорисовки линии:

...время мы можем мыслить не иначе, как обращая внимание при проведении прямой линии (которая должна быть внешне фигурным представлением о времени) исключительно на действие синтеза многообразного, при помощи которого мы последовательно определяем внутреннее чувство, и тем самым имея в виду последовательность этого определения [9, с. 142].

Кант понимает под синтезом действие разума, однако линия, которая появляется в результате нашего действия в поле опыта свидетельствует скорее о еще более раннем синтезе, связанном с превращением действия в форму восприятия, с растратой действия и восполнением его в видимой форме, которая только потому и воспринимается как линия движения, что сам синтез и есть первично синтез движения.

Кантовский образ линии можно сопоставить с бергсоновскими образами длительности, но отличие состоит в том, что проблема синтеза заставляет нас понимать этот образ прежде всего как означающее, с помощью которого мы

различаем в движении первичную значимость нашего сознания и ориентации в опыте. Кант обращается к образу линии также во Введении к «Критике», когда впервые ставит проблему синтеза [9, с. 50]. Он рассуждает о том, что мы связываем с понятием прямой линии понятие кратчайшего расстояния, но на самом деле одно понятие не выводится из другого. Мы видим прямую линию непосредственно и независимо от каких-либо вычислений и даже без ясного предположения о наибольшей или наименьшей краткости пути. Первоначально нет никакого понятия прямой линии, но затем благодаря синтезу происходит соединение *качества* прямой и *понятия* меры и измерения. Как же происходит этот синтез? Кант не дает ответа, поскольку это предполагало бы выход за границы, положенные им критике разума, но мы можем предположить свой вариант ответа. Прямызна, которую мы улавливаем непосредственно как кратчайшее расстояние, не является той или иной данностью восприятия, но выражает само *отношение* восприятия к своим данностям, иначе говоря, эта прямызна является не только воспринимаемым образом, но и *образом восприятия*. Прямызна линии есть простое отражение в другом, возвращение взгляда, брошенного вовне. Видеть из предыдущего последующее — значит строить свое видение через отражение и находить в видимых предметах структуры отражения. Так мы видим линию — как продолжения взгляда, отражение прежнего усилия в новом, прежнего видения в новом. Прямая линия — это объект, который при определенном развороте превращается в нашем поле зрения в точку, в которой взгляд касается того, к чему эта линия ведет, эта точка и есть исходная мера для того, что можно назвать кратчайшим путем и, соответственно, развертывание прямой линии — это всегда некое особое продолжение одного усилия видения в другом, в котором структура взгляда и структура объекта полностью сливаются и становятся продолжением друг друга.

Вернемся к кантовскому прояснению формы времени посредством линии. Как и схемы длительности и памяти в работах Бергсона, эта иллюстрация озадачивает тем, что проясняет время через пространственную конструкцию. Но стоит вспомнить, что Кант и само пространство проясняет через структуру отражения, а именно через отражение правого и левого. Мы не знаем вещей в себе, но наша форма для внешнего восприятия есть не что иное, как форма отражения внутреннего во внешнем и наоборот. Эта форма и есть начальная значимость нашего опыта, а именно движение, первым означающим которого является линия, прочерченная любым физическим перемещением, любым действием. Посмотрим на отвесную линию на схеме петербургского метро и на пересекающие ее ветви остальных линий, и мы поймем, что форму этой прямой, как и все формы изгибающихся линий, задают простые отношения правого и левого, верха и низа. Но сама линия не может быть проведена без линии взгляда, которая наполняет пространство движением и вместе с тем вовлекается в пространство и оказывается во власти любого движения, которое играет на желании взгляда видеть и расширять свое присутствие в бесконечности потоков и движений. В этом случае чистое движение наделяет опыт значимостью и придает ему в равной ресурс наслаждения и головокружительного соблазна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Соч.: в 4 т. — М.: Мысль, 1981. — Т. 3.
2. Бергсон А. Собр. соч. — М.: Московский Клуб, 1992. — Т. 1.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: Кучково поле, 2006.
4. Вирильо П. Машина зрения. — СПб.: Наука, 2004.
5. Грау О. Эмоции и иммерсия: ключевые элементы визуальных исследований / пер. с нем. А. М. Гайсина. — СПб.: Эйдос, 2013.
6. Гуссерль Э. Собр. соч. — М.: Гнозис, 1994. — Т. 1: Феноменология внутреннего сознания времени.
7. Делез Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем, 2004.
8. Довгий В. И. Проблемы движения в живописи // Вестник культурологии. — 2011. — № 4. — С. 107–115.
9. Кант И. Соч.: в 8 т. — М.: Чоро, 1994. — Т. 3.
10. Кант И. Соч.: в 8 т. — М.: Чоро, 1994. — Т. 4.
11. Лейбниц Г. В. Соч.: в 4 т. — М.: Мысль, 1984. — Т. 3.
12. Платон. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Мысль, 1994. — Т. 3.
13. Платон. Софист / исследование, перев., коммент., прилож. И. А. Протопоповой. — СПб.: Платоновское философское общество, 2019.
14. Фрагменты ранних греческих философов / сост. А. В. Лебедев. — М.: Наука, 1989. — Ч. 1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики.
15. Шевцов К. П. Философия памяти. — СПб.: Изд-во РХГА, 2018.