

RU

Линия и образ: структура отражения

Шевцов К. П.

Аннотация. Цель исследования - выявить семиотические и когнитивные ресурсы образа, мобилизация которых на фоне современной медийной культуры создает условия для господства иконического контента над вербальным. Научная новизна исследования состоит в трактовке образа как способа связи актов сознания в противовес классическому репрезентативному пониманию образа, будь то в горизонте психологическом или трансцендентальном. Результатом исследования стал тезис о том, что именно образ является первой формой рефлексии, и выражение этой рефлексии мы находим, в частности, в восприятии линии и ритма, а также в их использовании в качестве означающих.

EN

Line and Image: Structure of Reflection

Shevtsov K. P.

Abstract. The aim of the study is to identify the semiotic and cognitive resources of the image, the mobilization of which against the background of modern media culture creates conditions for the dominance of iconic content over verbal one. The scientific originality of the research lies in interpreting the image as a way of connecting acts of consciousness, as opposed to the classical representative understanding of the image, whether in the psychological or transcendental horizon. The result of the study was the thesis that it is the image that is the first form of reflection, and we find the expression of this reflection, in particular, in the perception of line and rhythm, as well as in their use as signifiers.

Введение

Актуальность темы исследования определена современным состоянием культуры, в которой распространение зрительных и акустических образов приобретает поистине пандемические масштабы. Если в «Материи и памяти» Бергсон писал, что наивному человеку мир представляется как множество образов, воздействующих друг на друга (Бергсон, 1992, с. 166), то сегодня очевидно, что эти наивные образы уже едва проглядывают сквозь бесконечность образов цифровых. Великое нашествие образов приходится принять как простой факт, но он не перестает быть тем более удивительным, чем менее проясненным до сих пор остается собственный статус образа, как когнитивный, так и онтологический. В классической философии за образом закреплено промежуточное место между материей чувств и абстрактной чистотой понятий и это место чаще всего понимается как место двойного недостатка – недостатка реальности и недостатка мысли. Однако этот недостаток имеет важное структурное преимущество, поскольку позволяет образу быть частью более сложных образований, а заодно и давать направление различным интерпретациям. Образ неполон, а потому он открыт; он лишен самостоятельного значения, но всегда включен в игру, которая порождает поле значений. Неслучайно его чаще размещают на стороне означающего, а не означаемого, но это не отменяет и его собственной значимости, которая позволяет ему что-то говорить, означать, направлять к означаемому.

В настоящей статье будут поставлены две основные задачи:

- показать, как образ справляется с ролью означающего в структуре языка;
- показать, какую собственную значимость порождает образ, что позволяет различным потокам образов выстраивать своего рода поле значений до или вне языка, до или вне привычных форм понимания и мышления. Решение этих задач невозможно без обращения к феноменологическому и структурному методам исследования. Теоретической базой исследования будут выступать классические подходы к образу как условию опыта (Кант, 1994; Бергсон, 1992) и означающему (Соссюр, 1998; Витгенштейн, 1994).

Основная часть

Чтобы разобраться в этом статусе образа, вернемся к тому моменту, когда Ф. де Соссюр, указав на две составляющие знака, разместил образ на изнанке понятия и тем самым оттеснил его к границе всей языковой

машины значений. Швейцарский лингвист отнюдь не оспаривал ценность образа, совсем наоборот, подчеркивая социальную функцию языка, приоритет чужого голоса в освоении речи, он говорит об означающем как акустическом образе, то есть *образе восприятия* (Соссюр, 1998, с. 67), без которого язык оставался бы чисто формальной фикцией. Поскольку язык – это прежде всего продукт общения, обмена знаками, то, очевидно, образ может получить значение лишь тогда, когда узан и признается другими: он позволяет различать значимые элементы речи, но при этом вся его различающая сила подчинена множеству других знаковых отношений, то есть в конечном итоге отношениям с другими носителями языка. А это уже значит, что ни о какой самостоятельной значимости образа говорить не приходится, вне отношения к области понятий он растворяется в сплошном потоке акустических впечатлений. Мы можем сколько угодно наслаждаться звуковой образностью речи, но в действительности все значимое присутствие образа в языке сводится к фиксации принятых в языке различий.

Наивная привязанность к образу как первому значению, которое мы выхватываем в потоке явлений, сродни привязанности прежних лингвистов к письменной речи и номенклатурному пониманию языка; Ф. де Соссюр выступает категорически против такого сведения речи к письму, как и против привычки сводить значение к обозначаемой вещи (то есть к ее образу). В новой концепции языка как системы отношений образ уже не может иметь никакого собственного значения и, более того, постепенно утратит и сколько-нибудь узнаваемые «черты» образа. Различительные признаки фонем все еще можно считать определенным акустическим образом, но присущая им функция выделения значимых единиц опознается теперь лишь как функция всей системы (фрагмента системы известного носителю языка). Структуралистам нового поколения еще предстоит возможность указать на ошибки самого Ф. де Соссюра, прежде всего на привязанность к психологической трактовке означающего. Так, например, Р. Якобсон берется пересмотреть принцип линейной упорядоченности означающего, отмечая, в частности, что реальный порядок проговаривания слов вполне может отклоняться от порядка опознавания их фонематического состава (Якобсон, 1985, с. 36). Тем самым «акустический» образ слова незаметно покидает саму звуковую материю, перемещаясь в некое сопутствующее слову молчание (что, впрочем, является важнейшей определенностью для непрерывного потока звучания); не будучи собственно ни означаемым, ни означающим, образ исчезает, растворяясь в некоем «слышании» речи, в неопределяемой далее стихии «языкового чувства».

Несколько иную, но в существенных чертах весьма схожую картину мы находим и в тексте, создававшемся почти одновременно со знаменитыми соссюровскими курсами, а именно в «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейна. Логическая модель языка, в отличие от структурной, не признает никаких образных элементов знака, но зато объединение знаков в предложение определено трактуется Л. Витгенштейном как образ, или картина (*das Bild*), мира (Витгенштейн, 1994, с. 8). Впрочем, значение элементарных знаков здесь также не лишено некой образной составляющей, поскольку различию значения и смысла в «Трактате» соответствует скрещение двух рядов: тактильного и визуального. Значение определяется как точка касания, тогда как смысл предстает картиной, составленной из множества подобных элементарных точек (Витгенштейн, 1994, с. 9). Возникающий в качестве предложения образ отображает собой некий действительный факт, но поскольку фактом являются не вещи (как и не сами по себе знаки), а только их расположение, то предложение оказывается таким же фактом, как и сам мир (Витгенштейн, 1994, с. 8). Это позволяет существовать в границах языка как в границах мира, но не позволяет сделать предметом обозначения и осмысления ту картину (образ) мира, которая возникает в множестве объектных и знаковых констелляций (или игр, о которых будет говориться уже в «Философских исследованиях»). Свою «форму изображения» (смысл предложения) картина может только показывать, не предполагая для нее никакого иного знака (Витгенштейн, 1994, с. 9), а это значит, что образ-картина со всей определенностью растворяется в некоем присущем языку «видении», невыразимом, как само мистическое, столь же неуловимом, как утонувший в молчании «акустический образ» Ф. де Соссюра.

Нельзя сказать, что проблема образа полностью изымается из языка (так или иначе она отстаивает свои права в спорах о природе метафоры и других фигур речи, о произвольности знака, особенностях освоения речи детьми и т.д.), но в целом логический и лингвистический интерес к образу неуклонно ведет к вытеснению образа за пределы языкового пространства. Эта неуместность образа делает его неузнаваемым и непонятным, а вместе с ним теряются и те аспекты значения, с которыми он прежде был тесно связан. Так, у Л. Витгенштейна наряду с простым значением знака, отсылающим к объектному составу мира, мы находим некое само-означающее указание смысла, мистическое видение, рождающееся как будто спонтанно, само из себя. У Ф. де Соссюра, помимо понятийной стороны знака, обнаруживает себя значимость, или ценность (*valeur*), в которой устанавливается отношение принципиально различного, то есть собственно означающего и означаемого, образного и понятийного (Соссюр, 1998, с. 79). Это различие также выпадает из системной модели языка, потому что отсылает к чистой спонтанности указания и артикуляции значимых элементов посредством незначимых. Если вдоль границы языка все еще остается место подобному спонтанному само-означиванию, то можно предположить вслед за Витгенштейном и Соссюром, что именно здесь и должна определиться функция образа, уже не столько как означающего, сколько особого рода значимости и формы порождения предметных значений.

Знаки языка конвенциональны; пусть они и не возникают в результате соглашения, но, несомненно, являются основным способом его достижения. Введенные в общую практику употребления, они определяются в своем значении через соотношение общего и частного, единичного и контекстуального. Если мы соглашаемся по поводу использования тех или иных образов (уже выделенных на фоне остальных), то они переходят в разряд означающих, вплетаются в нашу систему знаков; если избегаем этого, то, предположительно, они остаются

в замкнутых пределах чисто субъективной сферы. Но в любом случае, переходя из одной сферы в другую, они определяются также и вдоль границы с другим, даже более того, именно они и определяют эту границу, указывая на себя как на факт (пользуясь термином Витгенштейна) такой определенности. Что же расположено или происходит на этой границе? Отпечатывается образ как след или определяется как образ действия, как жест, очевидно, что его значимость никогда не исчерпывается одним этим мгновенным возникновением и исчезновением. Если мы и можем придать значимость образу, то лишь путем присвоения его новому акту осмысления, удержания, означивания или толкования, но уже само это вторичное схватывание показывает, что образ перестал быть всего лишь предметным коррелятом акта, скорее, он стал образом этого нового акта, инициировав его, призвав его к последовательности осмысления. Этот образ последовательности, *перехода* от одного акта к другому в множественности актов сознания, в продолжении речи от одного высказывания к другому как раз и обнаруживает пограничное место субъекта, «то» или «это» место, где он нуждается в непрерывном воспроизведении себя, в указании на себя и выделении в потоке означающего и означаемого. Имея непосредственное отношение не только к проговариванию и артикуляции значений, но также и к самому их установлению, этот образ не растворяется в игре различий и не сливается с другими в области чистого воображаемого. Оттесненный на время к периферии языковой системы, он оставляет за собой достаточно власти для возвращения некогда утраченных позиций.

Ф. де Соссюр упрекал предшествующую лингвистику в предпочтении письменного языка и даже в непонимании самого различия речи и письма. По-видимому, то же можно сказать о постоянном смещении проблемы образа с определенной формой его «непосредственной», «наглядной» данности, зачастую представленной искусственными образами, вписанными в тот или иной визуальный или аудиальный код. Безусловно, образ всегда где-то здесь, в любом из актов сознания, но это присутствие опознается скорее тогда, когда нечто уже проходит, отступает из настоящего в тень собственного образа. Этот образ не просто след, оставленный ушедшим; в нем опознается и само это *бывшее*, благодаря чему мы только и знаем, что образ уже был, уже присутствовал в прошлом. Не будучи никогда дан сам по себе, он всегда обнаруживает себя в чем-то другом, на границе одного и другого, так что речь должна идти не столько о простой наглядной данности чего бы то ни было, сколько о некоем размещении внутри этой данности, освоении ее в качестве нового пространства опыта. Неудивительно, что простому наглядному истолкованию образа противится многообразие почти или совсем не наглядных образований, привычно относимых нами все к той же рубрике воображаемого. Мы выделяем образы восприятия, понимая под ними как мгновенное единство многообразных чувственных качеств, так и сколь угодно сложное соединение моментов длительности, удержанных в отдельном перцептивном акте. Образы памяти также не могут быть отнесены к наглядным (Casey, 2000, с. 11), а их качество, которое, согласно Бергсону, имеет первостепенную важность, а именно удержание чистой длительности прошлого, исключает любую отсылку к видимости и наглядности. Столь же затруднительным окажется отнесение к чистой наглядности как образов фантазии, так и всевозможных образов действия, обращенных как к данности тела и его окружения, так и к горизонту будущего и представляемых им возможностей.

Наглядность зрительного образа, вокруг которой в качестве различных отклонений выстраиваются прочие разновидности, – концепция, отсылающая к платоновской теории идей и их отражений. Ее отдаленный отсвет мы находим в размышлениях Ф. де Соссюра о статусе образа в структуре знака, но наиболее известное ее выражение дано, несомненно, в кантовской эстетике. В «Критике чистого разума» образу предписывается возвести опыт к наглядности представления путем соединения пустоты априорных форм со слепотой феноменов. Основанием для этого служит то, что образы пространства и времени являются исходной (своего рода непосредственной) формой отношения субъекта как к самому себе, так и к опыту внешних воздействий. Однако эта видимая непосредственность должна подчиниться форме суждения апперцепции, то есть высшей форме означающего, по отношению к которому образ остается лишь сопутствующим безгласным (и, в общем-то, бессмысленным) созерцанием мира.

Структурная значимость образа состоит в его синтетической природе, которую И. Кант определяет как способность к соединению различного. На примере прямой линии И. Кант показывает, что из качества прямизны отнюдь не выводится понятие кратчайшего расстояния (Кант, 1994, с. 50). Мы узнаем прямую независимо от каких-либо вычислений и даже без ясного предположения о наибольшей или наименьшей краткости пути (по Канту, понятие краткости остается внешним по отношению к качеству прямизны). Это узнаваемое качество есть простая данность созерцания, но в нем присутствует и нечто, что позволяет возвести его к понятийной геометрической форме прямой, определяемой как кратчайшее расстояние. Мы могли бы измерить все эмпирические прямые или ввести положение о краткости в качестве аксиомы, но уже само измерение чего-то в качестве краткого или долгого будет предполагать такие единицы меры, которые сами должны иметь качество «прямых» (а вместе с тем и «кратчайших»). Вопрос тем самым состоит в синтезе *качества* прямой и *понятия* меры и измерения. Если качество прямизны предстает как простая (пусть и чистая, нечувственная) данность, то вместо синтеза мы имеем лишь использование прямизны в качестве некоего эталона, трансцендентальной постоянной для чисто количественных измерений. Очевидно, однако, что в таком случае выбор этого качества как эталона является еще совершенно произвольным и вместо значимого синтеза мы так и остаемся при чисто внешнем объединении качества прямизны и меры протяжения. Чтобы мы могли говорить о необходимом синтезе, само качество прямизны должно инициировать обращение к себе как *указанию* на краткость пути и отсутствие отступлений и опосредований. Кантовский образ лишен этого указания, и потому его формальная наглядность внутренне так и остается слепой. Прямизна, которую мы улавливаем

непосредственно как кратчайшее расстояние, не является той или иной данностью восприятия, но фиксирует скорее само *отношение* восприятия к своим данностям, иначе говоря, эта прямизна – не только воспринимаемый образ, но и *образ самого восприятия*, поскольку в нем продолжен воспринятый другой, поскольку это продолжение воспроизводит субъекта в следующих друг за другом актах восприятия. Если мы считаем синтез условием восприятия в образе, то единственная возможность синтеза как раз и определяется внутри этой встречи с другим, проживается в образе продолжающих и сменяющих друг друга актов.

Классическое представление образа видит в нем аналог и замену вещи, ее усеченную копию, и это представление давно вызывает множество сомнений. Но сама мысль о согласии образа с его «образцом» возникает отнюдь не случайно. Возьмем рассуждение А. Бергсона, поясняющее различие длительности и протяженности на примере противопоставления образа и счета. «Когда я слышу бой часов, – пишет Бергсон, – первые удары могут остаться без внимания, и, хотя последовательный счет уже невозможен, в памяти остается образ отзвучавшего боя, позволяющий определить, что часы пробили четыре раза» (Бергсон, 1992, с. 105). Чтобы понять, как происходит развертывание образа в определенность числа, нужно осознать, что пусть у нас и нет в руках восковой дощечки, на которой прошлое оставляет следы, каждый прошедший момент сам становится своего рода воском для нового момента, образуя не последовательность отпечатков, а глубину выявления одного момента в другом. Этот внутренний экран выявления не заменяет действительную вещь подобной ей виртуальной, но он создает ту образную текстуру сознания, которая позволяет всмотреться в вещь, предоставить ей место в структуре опыта.

Почему же удерживается исходный момент, оставленный без внимания или вовсе незамеченный? Очевидно, в этом пропущенном прошлом уже происходит нечто необратимое: потеря, которая и становится отправной точкой нового «теперь», или встреча, которая уже произошла и потому продолжает происходить в обращении к каждому новому опыту настоящего. В «Пармениде» Платона этой необратимости восприятия другого, вступившей в настоящее каждого начала и завершения, разрыва и продолжения, соответствует мгновенное указание «вдруг», спонтанный образ, который приходит на выручку логике различения одного и иного. Одно без другого остается лишь немотой отсутствия и предстает бытием лишь в момент встречи и становления иным (Платон, 2017, с. 218). Утрата себя делает единое единым существующим, и в этом смысле всякий образ отсылает к изначальному событию утраты и восполнения ее в новой форме существования, в скорости сознания, которое порождается восприятием и опережает его, подчиняется ему и подчиняет себе.

Линия как раз и являет нам образ мгновенного вхождения сознания в поле восприятия и продвижения по нему через смену временных тактов и пространственных расстановок. Но, возможно, стоит предположить, что есть и более исходные образы времени, а значит связи времени и пространства. По крайней мере, именно такой более исходной формой представляется ритм. Ребенок достаточно рано начинает отстукивать простейший ритм повторения, причем в тех случаях, когда он сталкивается с важным для него процессом (кормлением, всматриванием, призывом). Эта последовательность ударов похожа на прочерчивание траектории действий, линии до линии, того крепления пространства и времени, на котором могут быть отстроены разнообразные привычки и габитусы (вспомним, что Г. Гегель считал привычку восприятия более фундаментальной, чем кантовские формы созерцания (Гегель, 1977, с. 294)). Последовательность «до» и «после» может быть значимой только тогда, когда «до» каким-то образом повторяется в «после», а это и есть ритм, и только ритм объясняет, как последовательность может сжиматься в образ и удерживать устойчивость *формы*. Очевидно, что развернутые последовательности кодируются для нас формами пространства, но также и пространства охватываются взглядом в последовательном скольжении от места к месту. Все это говорит о том, что пространство и время являются дальнейшим расширением более начальных образов линии и ритма и именно смысл этого «расширения» заложен в отношении сосуществования и последовательности, потому что здесь охватывается неопределенно широкое множество элементов, которые мы можем соединить линией (горизонта) или (дневным, годовым, вековым и пр.) ритмом.

Линия и ритм позволяют нам переходить из области смешанных феноменов, какими являются движущиеся, изменяющиеся, появляющиеся и исчезающие объекты, к сфере чистого движения как значимости, которая составляет своеобразный событийный пласт всех наших обыденных восприятий и действий, жестов и значений. Можно представить эту сферу как некий начальный договор с миром, для которого не может быть другого знака, кроме нашего опыта в целом со всеми его ритмами, точками прикосновений и линиями взгляда. Все прочие знаки появляются как разбегание и расширение этого первого знака и, соответственно, как растекание начальной значимости в разнообразие связей и отношений. На этом уровне знак не отделен от той формы, которую он не просто обозначает, но и реализует в самом себе, поэтому линия и ритм не отсылают ни к какому значению вне себя, а как бы являют собой идеальную материю для знаков, которые смогут удерживать дистанцию различения (сколь угодно произвольную) с полем значений. Линия образует знак действия, который мы либо наносим своим телом на предметы, либо отмечаем им след чужого движения. Ритм воспроизводит вереницу изменений, качественных сдвигов (хотя бы в смысле чередования одинаковых элементов, разделенных моментами их отсутствия, пробелами) и в этом отношении следует потоку явлений, выражению которого он и служит. Линия и ритм подготавливают появление знака в собственном смысле. Это рисунок и речь. В первом случае действие выносит в мир в виде знака образ собственного тела, во втором – крик возвращается и повторяется в речи как звучание, или голос, самих вещей. То, что И. Кант называет пространством и временем, вряд ли можно считать условием возможности слова и рисунка, скорее наоборот, рисунок, уводящий в сторону горизонта, и слово, рассказывающее историю, впервые вырабатывают и отчеканивают абстрактные формы последовательности и сосуществования. Это уже не значимости и знаки, а поле производства, размещения и соотношения друг с другом все новых и новых знаков и знаковых комплексов.

Заключение

Перейдем к выводам. Линия прочерчивает путь, который проходит субъект от простого образа восприятия к означающему, способному различать и удерживать определенную связку значений. Непосредственность отношения к миру, прямота восприятия здесь получают свое выражение в форме отражения одного элемента в другом и воспроизводства этой формы отражения в каждой новой точке линии. Линия представляет собой своего рода образ в образе, выведенное вовне и зафиксированное единство действия и восприятия. Линия, ритм – образы, которые представляют собой готовую «материю» означающего, фиксирующую первичный способ взаимодействия и обмена с другим.

Перспективы дальнейшего исследования состоят в возможности расширения изучения роли образов в познании (эвристика) и в общении, прежде всего на материале современной культуры коммуникации, в которой обилие поверхностных образов, кажущихся абсолютно чуждыми друг другу, создает новую форму сознания как бесконечного отражения одних образных рядов в других.

Финансирование | Funding

RU Публикация выполнена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 19-011-00371 А «Парадигмальные “заблуждения” и их влияние на культуру и общество».

EN The publication was carried out within the framework of the RFBR-supported scientific project No. 19-011-00371 A “Paradigmatic ‘delusions’ and their impact on culture and society”.

Источники | References

1. Бергсон А. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1.
2. Витгенштейн Л. Философские работы: в 2-х ч. М.: Гнозис, 1994. Ч. 1.
3. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3-х т. М.: Мысль, 1977. Т. 3. Философия духа.
4. Кант И. Сочинения: в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 3.
5. Платон. Парменид. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2017.
6. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М.: Логос, 1998.
7. Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985.
8. Casey E. S. Remembering: A Phenomenological Study. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Информация об авторах | Author information

RU **Шевцов Константин Павлович¹**, д. филос. н.
¹ Санкт-Петербургский государственный университет гражданской авиации

EN **Shevtsov Konstantin Pavlovich¹**, Dr
¹ St. Petersburg State University of Civil Aviation

¹ shvkst@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.09.2021; опубликовано (published): 29.10.2021.

Ключевые слова (keywords): образ; линия; ритм; означающее; знак; image; line; rhythm; signifier; sign.