

Образ расчлененного тела: графика и пластика

Шаропова Н.Р.,
м. н. с. Сектора эстетики,
Институт философии РАН (Москва)
nrsharopova@gmail.com

Аннотация: В статье исследуются такие элементы изображений, как надломы и рассечения. Объединить различные элементы в общий класс и предложить попытку его интерпретации позволяет, с одной стороны, понятие образа расчлененного тела Ж. Лакана, с другой — знаменитый анализ изображений рассеченных тел К. Леви-Стросса. На основании некоторых терминов этих работ в статье предлагается обобщенный взгляд на элементы рассечения в изображениях. В первой части приводится краткая реконструкция указанных работ. Во второй части представлено самостоятельное построение, опирающееся на понятия графики и пластики, выведенные из указанных статей. В третьей части приводятся примеры графического дробления и его связи с основными утверждениями второй части.

Ключевые слова: Ж. Лакан, К. Леви-Стросс, фрагментированное тело, анаморфоза, образ, изображение, икона.

В статье предлагается анализ таких элементов изображений, как надломы и рассечения. Прделанный анализ опирается на термины двух известных статей, а именно «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я» Ж. Лакана и «Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки» К. Леви-Стросса. Эти статьи сопоставляются в связи с двумя мотивами. Во-первых, в связи с понятием образа расчлененного тела. Это понятие мы встречаем в статье Лакана, и оно связывается нами с исследуемыми изобразительными элементами. При этом изображения, которые анализируются в указанной статье Леви-Стросса, также представляются примерами образа расчлененного тела. Во-вторых, в этих статьях можно увидеть сходную генеалогию образа расчленения и образа как такового, а именно в интерпретации образного как погружения в пространство или поверхность. В первой части статьи приводится краткая реконструкция этих работ. Во второй части представлено самостоятельное построение, опирающееся на понятия графики и пластики, выведенные из указанных статей. В третьей части приводятся примеры рассечений и надломов и их обобщенная интерпретация.

Образ расчлененного тела и симметрично развернутые изображения

В начале обратимся к статье Лакана и введем понятие образа расчлененного тела. Описываемая в статье стадия знаменует окончание предшествующей имманентности, в которой нет противопоставления организма и среды. В результате прохождения этой стадии образуется разделение внутреннего и внешнего. Под «стадией зеркала» имеется

в виду следующее: когда ребенок начинает узнавать себя в зеркале, в этот момент, по мысли Лакана, он впервые обретает образ собственного тела. Ребенок, таким образом, обретает свою собственную завершенную форму, присваивая себе некий внешний образ. Лакан называет эту стадию частным случаем функции имаго, которая встречается и у животных. Так, развитие детенышей некоторых видов также имеет одной из своих стадий принятие внешнего образа в качестве своего собственного — образа другой особи этого вида. Узнавание себя, овладение собственным телом посредством идентификации с другим внешним образом образует разрыв, раскалывающий мир на два — внутренний и внешний.

Однако стадия зеркала формирует не только разрыв, но и координацию этих двух миров: узнавание себя во внешнем образе означает атрибутирование своей внутренней жизни элементу внешней среды. Иллюстрацией этого аспекта происходящего является мимикрия, которая является, по мысли Лакана, проявлением функции имаго. Мимикрия, вслед за Р. Кайуа, трактуется не как адаптация, но как установление отношений организма с его средой. Принятие на себя внешнего образа, например, окраски другого животного, орнамента растения, камня и т. п., состоит в размещении внутреннего мира (Innewelt) во внешнем (Umwelt). Таким образом, в момент узнавания себя во внешнем образе исходная имманентность раскалывается на внутреннее переживание и внешнюю среду, но тогда же образуется и связь между ними через овладение собственным телом посредством внешнего образа.

Целостному образу тела противостоит его исходная фрагментированность. Изначальное отсутствие границы между внутренним и внешним, собой и другим образует эрогенные области интенсивности, чему соответствует первичный аутоэротизм, который производит те самые фрагменты чувствительности. Отсутствие деления на себя и другого, внутреннее и внешние не дает стать телу завершенным образом собственного единства. Однако эффектом стадии зеркала оказывается появление не только целостного образа себя, но и образа фрагментации (расчлененного тела), который преследует человека, по словам Лакана, во снах, в детских играх, в первертных фантазиях и действиях. Нас в наибольшей степени будет интересовать образ расчлененного тела — остаток доиндивидуальной чувственности, исходной немощностью преждевременного рождения приводящий в конечном счете к пульсации между объединением и фрагментацией, присущей образу как таковому. При этом важной чертой описанной генеалогии будет предшествующая ей безобразность и ее погружение через невозможную (или фиктивную) идентификацию в образное.

Напомним коротко содержание статьи Леви-Стросса, концентрируясь на том, что будет задействовано нами в дальнейшем. Обращение к этой известной работе связано с анализируемым в ней материалом, о котором сложно не думать как о тех самых «преследующих во снах» образах расчлененного тела. Прделанный Леви-Строссом анализ дает дополнительное измерение, в котором фрагментация может быть осмыслена.

Леви-Стросс анализирует рассеченные или симметрично развернутые изображения. Хотя изображения такого типа встречаются во многих культурах (в том числе таких, которые никак не могли контактировать друг с другом в силу временной и географической разнесенности), Леви-Стросс анализирует хорошо знакомый ему материал культуры американских племен, с тем чтобы понять причины, заставляющие изображения по всему

миру и в разные эпохи раскалываться и рассекаться. Рассмотрим некоторые из анализируемых им примеров.

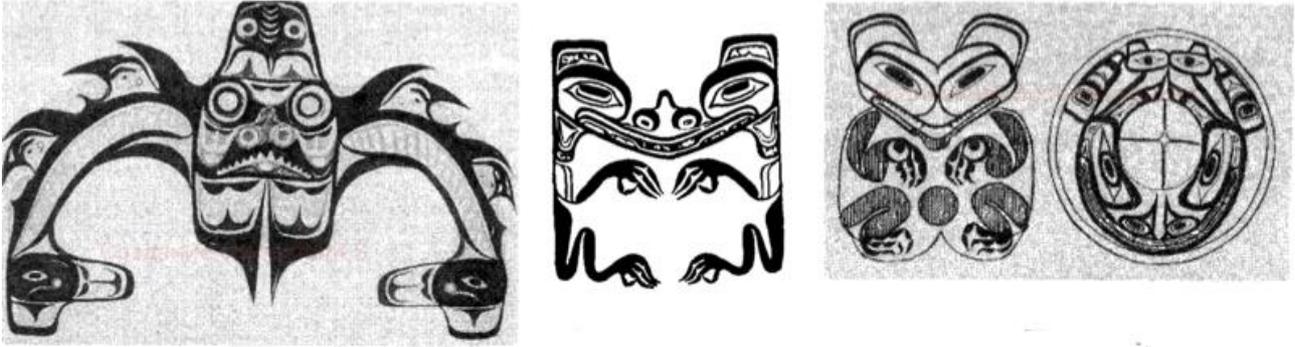


Рис. 1

Роспись, изображающая акулу; голова нарисована в фас, чтобы были ясны характерные признаки акулы, но туловище рассечено по всей длине, и обе половины развернуты в плоскости по правую и левую стороны от головы¹

Рис. 2

Хайда. Рисунок с изображением медведя (по Ф. Боасу)

Рис. 3

Слева: цимшиан. Рисунок на фасаде дома, изображающий медведя. Справа: хайда. Головной убор, изображающий рыбу (по Ф. Боасу)

На рис. 1–4 мы видим рассеченные изображения. В первом рисунке фас остается нетронутым, но остальное тело акулы рассечено пополам и развернуто в плоскость. На рис. 2 и 3 мы видим характерную для таких изображений черту — фас составляется из двух профилей, как будто фигуру разделили надвое и потом совместили. Другой тип таких изображений представлен на рис. 4. На нем образ животного составлен из его же собственных частей. То есть животное было сначала разрезано на части, а потом обратно «склеено», причем части изменили свое исходное положение. Так, к примеру, глаз становится плечом, морда — туловищем и т. п. Новое лицо, опять же, составлено из двух профилей.

¹ Здесь и далее изображения и подписи к ним приведены по статье Леви-Стросса [Леви-Стросс, 1985].



Рис. 4



Рис. 5

Представление об этих изображениях именно как о расчлененных и деформированных телах (а не просто как о формальной особенности рисунка) разделяет и сам Леви-Стросс. Когда речь заходит о рисунках на лице и теле, то предлагается следующий комментарий: поскольку настоящее тело не может быть так же расчленено и пересобрано, то рисунки на теле будут отличаться. Такие рисунки не будут изображать расчлененное тело, но будут средством дробления тела, на которое они наносятся [там же, 226]. Они представляют собой орнамент, нарушающий естественную симметрию лица или тела, и таким образом деформируют их (рис. 5). Леви-Стросс даже приводит воспоминания некоторых европейцев, вступавших в брак с женщинами этого племени (кадувео), которые с ужасом рассказывают о разрисованных телах своих жен, описывая эффект от этих орнаментов как садистский и извращенный.

Обратимся к следующему рисунку (6), на этом примере мы видим неразрывную связь между лицом и орнаментом. Приведенный рисунок создала женщина племени кадувео. Женщина сначала вовсе отказывалась рисовать его на бумаге, а не на лице. Но даже поддавшись на уговоры, она не смогла нарисовать отдельно сам орнамент, но изобразила его вместе с лицом. Далее мы видим, что лицо исказилось на бумаге ровно так же, как искажались лица и тела на других рисунках. Лицо снова оказалось рассеченным и затем собранным анфас из двух профилей. Но Леви-Стросс замечает дополнительную деформацию и отмечает, что между деформацией рисунка или деформацией лица женщина не задумываясь выбрала второе, т. е. она деформировала лицо для сохранения структуры рисунка.

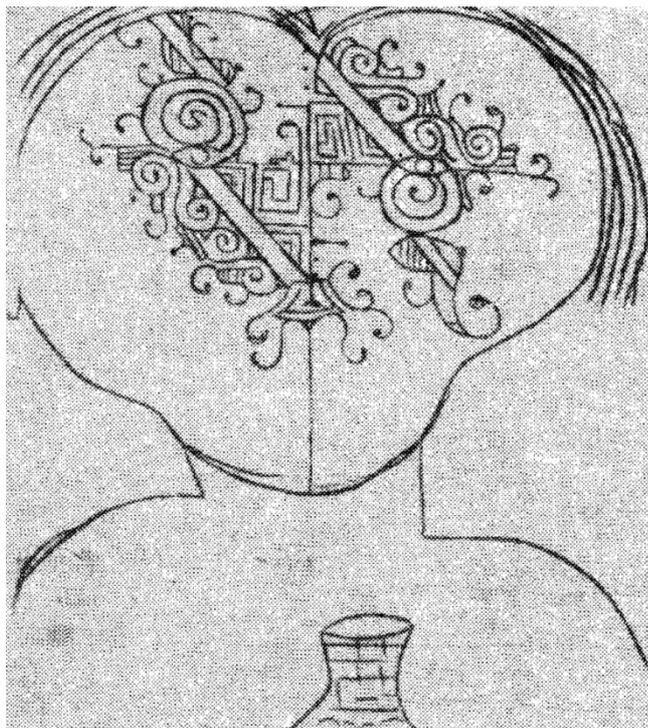


Рис. 6

В конечном счете обнаруживается, что привязанность орнамента к лицу — это частный случай общей привязанности графики к пластике, а характер рассечения зависит от того, в какое пространство погружается изображение. В изучаемой культуре связь графики и пластики имеет следующее выражение: предметы не изготавливаются так, что сначала, к примеру, изготавливается шкатулка, а потом наносится рисунок. Шкатулка, стена, лицо не являются самостоятельными независимыми объектами, которые впоследствии украшаются рисунками. Стена и шкатулка изначально *предназначены* для рисунка, как и лицо для орнамента. Так, шкатулка или сундук с изображением животного суть одновременно и шкатулка-животное, и животное-шкатулка. Аналогично с лодками, на которых встречаются изображения рассеченных вдоль плоскостей лодки рыб, — они не являются раскрашенными лодками, но являются лодкой-рыбой или рыбой-лодкой, т. е. лодка потому и плавает, что она также и рыба, а шкатулка сохраняет ценности, потому что она — опасный зверь.

Таким образом, нарушение рисунка связано с тем, что он «знает», на что он нанесен. Или иначе: искажение графики в пользу пластики происходит именно потому, что одно пытается «склеиться» с другим, то есть графика пытается встроиться в пластику: рыба — в лодку, хищный зверь — в шкатулку и т. д. Таким образом, мы можем сами легко предположить, что часто встречаемые составления лица из двух профилей связаны с тем, что лицо не *изображают* на плоскости, его *делают* плоским, то есть встраивают лицо в пластику листа, а именно рассекают и *разворачивают*. Для шкатулки или лодки рассечение будет иным. Рассуждение не останавливается в этой точке, далее необходимо задаться вопросом, чем обусловлена такая неразрывная связь графики и пластики, но мы остановимся на сказанном, поскольку для наших целей этого достаточно.

Отношения графики и пластики

Из полученных сведений мы могли бы предположить, что образ расчлененного тела — это эффект «вложения»² в пространство, как это происходит в рассмотренных изображениях, где «вложение» в поверхность рассекает изображение. В «Стадии зеркала...» мы также находим схожие мотивы: собственный образ и образ фрагментированного тела также возникают в процессе «вложения» *innwelt* в *umwelt*, то есть через (ложную³) идентификацию с внешним элементом среды. Эффектом этой операции оказывается не только образ, но и фрагментация, аналогично тому, как «вложение» рыбы в лодку, с одной стороны, производит образ, с другой — расчленение рыбы. Таким образом, во-первых, мы могли бы предположить, что зависимость графики и пластики может быть расширена и на другие изображения (третья часть данной статьи). Во-вторых, мы постараемся продемонстрировать более наглядно связь графической фрагментации с пластикой поверхности, а также благодаря этому представить изображение как пластические отношения. Показав сводимость графики к пластике, мы сможем вводить или упразднять поверхность и ее действие графически. Примером последнего будет служить анаморфоза. Об этом пойдет речь в текущей части.

Первый шаг: запишем происходящее в стадии зеркала.

$$\emptyset \rightarrow a = i_0(a)$$

Нечто, не имеющее образа (\emptyset), становится им. Эффектом этого погружения в образное оказывается не простое соответствие одного другому, но стирание различия между предметом и образом. Эта ассимиляция⁴ — следствие стадии зеркала. Ведь как уже было отмечено⁵, за образом «я», основанного на стадии зеркала, ничего не стоит, поскольку само «я» — образ. И в более широком смысле овладение внешним происходит через образ,

² Вложение как топологический термин обозначает обратное, а именно, что одна поверхность может содержать другую в качестве подмножества без разрывов и склеек. Мы пользуемся этим термином, поскольку он также означает, что при вложении точки одной поверхности становятся точками другой: так, если, к примеру, узел вложен в поверхность, то это значит, что он состоит из ее точек, а не нанесен сверху. Именно так мы бы хотели представлять и описанную связь графики и пластики: образ не наносится *на* поверхность, а вкладывается в нее, то есть становится ее собственной частью, но, в отличие от правильного употребления термина, в нашем случае этот процесс приводит к *разрыву* образа. В силу этой поправки термин будет употребляться в кавычках.

³ Важнейший аспект стадии зеркала, который мы здесь практически не затрагиваем, это проблемность подобной идентификации. В связи с ней Лакан отмечает, что формирование эго, которое начинается с этой стадии, с самого начала лежит «на линии вымысла», поскольку с самых первых этапов формирования «я» возникает ложная идентификация, как принятие в качестве своего образа внешний. Поэтому проистекающая из этого проблема несовпадения с собственным образом неразрешима, поиск «подлинного» «я» обречен, поскольку за этим образом ничего не лежит, не существует никакого «я» вне этих отношений, вне серий идентификаций, в каком-то смысле «я» и есть идентификация, об этом Фрейд не раз упоминает в «Я и Оно».

⁴ Мы употребляем этот термин вслед за М. Вапшери, который обозначает им стирание различия. Так, он называет ассимиляцией условия истинности А. Тарского: «снег бел» истинно \Leftrightarrow снег бел. В указанном смысле наше выражение тоже является ассимиляцией: образ «а» \Leftrightarrow а.

⁵ См. предыдущую сноску.

завершенность предмета — завершенность образная. Поэтому вложение безобразного в образное — то, что происходит в стадии зеркала, — выражается предложенной записью, где безобразное переходит в ассимиляцию образа и вещи ($a = i(a)$). Индекс «ноль» означает здесь, что «i» является нейтральным элементом (как ноль в сложении или единица в умножении): композиция с ним ничего не меняет: $i_0(a) = a$.

Тогда изображение в привычном смысле мы можем записать как следующую функцию:

$$a \rightarrow i_1(a) \neq a$$

То есть некая поверхность-образ здесь «вкладывается» в другую поверхность-образ. Здесь мы имеем дело уже не с нейтральной операцией, это отражено в записанном неравенстве: примененная операция изменяет «а», поэтому они неравны. Мы имеем здесь в виду деформацию, которую вносит размещение некоего объекта в другом, например лица — в бумаге, рыбы — в лодке и т. д.

Далее попробуем представить в виде такой записи анаморфозу. Обращение к ней даст нам еще один тип поверхности-образа. Анаморфоза бывает различного типа, например, как некое пятно, которое при определенных условиях (отражение в цилиндре или смене ракурса и пр.) становится изображением. Можно схематично изобразить эти три трансформации — стадия зеркала « i_0 » (то же, что a), изображение « i_1 » (то же, что $i_1(a)$) и анаморфоза « i_2 » (ниже мы расшифруем эту функцию) через преобразование параллельных прямых:

$$\begin{aligned} i_0 \text{ (предмет-образ): } & \parallel \\ i_1 \text{ (изображение): } & \wedge \\ i_2 \text{ (анаморфоза): } & \vee \end{aligned}$$

Так, если параллельные прямые, изображенные на плоскости, станут сходящимися, то для построения анаморфозы для этой же плоскости они будут расходящимися. Другими словами, анаморфоза здесь — это операция, обратная изображению, тем самым в i_2 отменяется действие первой операции.

Рассмотрим для наглядности один из типов анаморфозы более подробно⁶. Представим, что мы имеем дело с цилиндрической анаморфозой. Анаморфозы этого типа обычно представляют собой нечитаемый рисунок, который при отражении в зеркальном цилиндре становится различимым изображением. Чтобы построить такой рисунок правильно, необходимо строить его так, чтобы он «отменил» искажение, образуемое поверхностью цилиндра.

⁶ Выражаем благодарность А. Бронникову за разъяснение принципов построения цилиндрической анаморфозы.

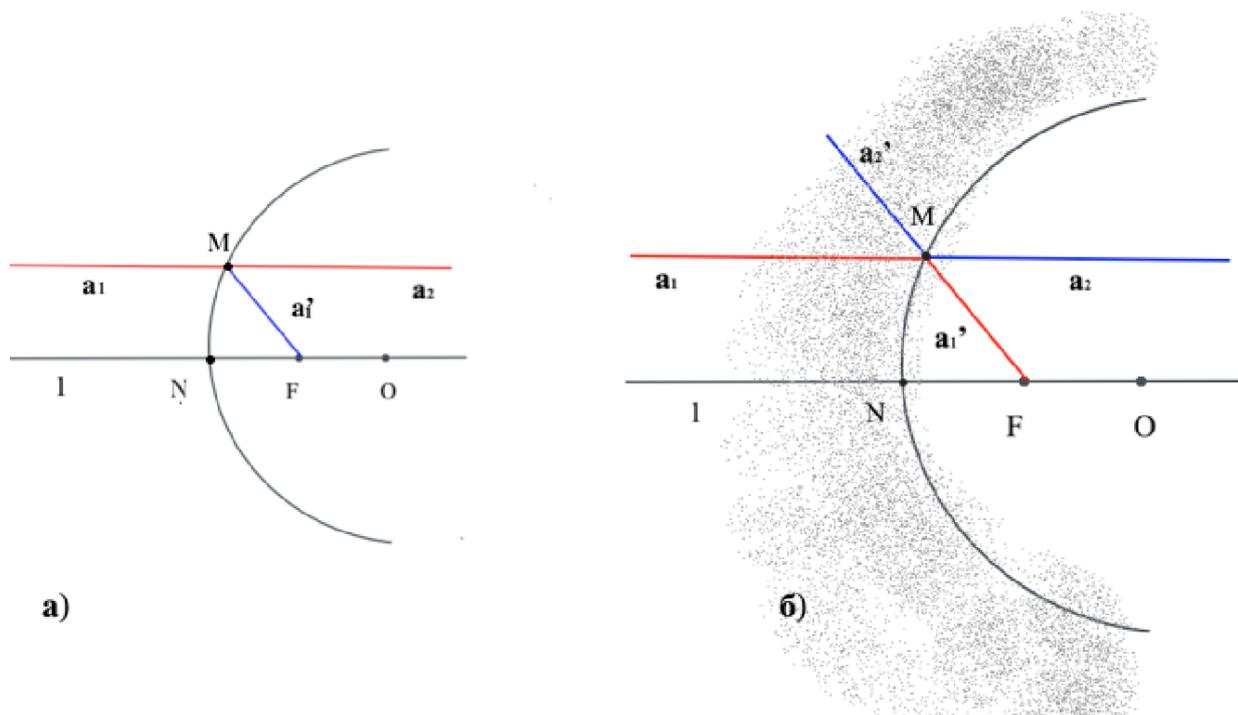


Рис. 7а, 7б

Покажем принцип построения рисунка, который в цилиндре отобразится как правильный образ. Представленный на рис. 7а полукруг иллюстрирует цилиндр. В цилиндре отражается часть прямой (красный луч a_1). В цилиндре прямая отразится в отрезок a_1' , обозначенный синим. То есть a_1' является образом a_1 (в математическом смысле слова, т. е. операция — отражение луча в цилиндре — переводит a_1 в a_1'). Как мы здесь строим образ этого фрагмента прямой? 1. Проводим прямую (прямая l , не выделенная цветом), параллельную лучу a_1 и проходящую через центр окружности. 2. В середине отрезка от центра окружности до точки пересечения прямой с окружностью (ON) мы найдем фокусную точку — F . 3. Все лучи, параллельные прямой l , будут иметь точкой фокуса F . 4. Чтобы построить образ луча a_1 , мы проводим отрезок от точки пересечения луча с окружностью (M) к фокусу (F), полученный отрезок (MF или a_1') будет образом луча a_1 . Это общий принцип построения: для любой прямой, параллельной данным, мы будем строить образы, опуская отрезок от точки пересечения с окружностью (аналогично нашей точке M) к точке фокуса F . Соответственно, для другого, не параллельного луча, мы повторяем шаги 1) и 2) и строим образ от найденного фокуса.

Мы описали построение отражения в цилиндре. Теперь рассмотрим построение анаморфозы. Чтобы понять, какой рисунок даст нам при отражении в цилиндре желаемое изображение, лишенное искажений, налагаемых поверхностью цилиндра, нам нужно решить обратную задачу, т. е. найти прообраз желаемых элементов отражения. Если, к примеру, мы хотим получить в цилиндре продолжение нашей прямой — красный луч a_2 , то нам необходимо найти прообраз a_2 , т. е. понять, какой луч нам нужно начертить, чтобы в цилиндре он перешел в красный a_2 .

Теперь рассмотрим, как построить прообраз a_2 . Это ключевой для нас момент построения. Чтобы найти прообраз a_2 , нам нужно отразить a_2 в противоположной

поверхности. Кривая на нашем рисунке теперь будет обозначать не *выпуклое* зеркало, но *вогнутое* — на рис. 7б эта перемена показана штриховкой. Другими словами, мы при построении задеиствуем как бы *обратную* исходному цилиндру поверхность. Применяв уже известный нам алгоритм (точка фокуса не изменится, поскольку ясно, что окружность одна и та же, независимо от того, в какой части — внутренней или внешней — располагается зеркало), мы найдем образ a_2 в вогнутом зеркале, т. е. исходя из изначальной задачи — прообраз (то, какую прямую нужно нарисовать, чтобы получить a_2). Этим объектом будет a_2' на рис. 7б.

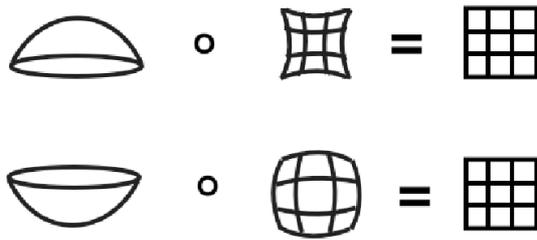


Рис. 8

Таким образом, анаморфоза — графический объект, который содержит в себе *отрицательную пластику* по отношению к цилиндру, от которого мы ее будет отражать. Чтобы прямая в финальном образе была такой, как мы хотим, мы должны построить ее образ в «*антиповерхности*». В этом смысле в анаморфозе посредством графики *вычитается* пластика, т. е. мы графически отменяем пластику поверхности, в которую погружаем рисунок, тем самым получаем рисунок без искажения.

Запишем теперь соответствующее равенство:

$$i_2(i_1(a)) = a,$$

где i_2 — обратная поверхность, $i_2(a)$ — запись нечитаемого пятна анаморфозы соответственно.

У нас получаются следующие отношения:

$$i_0 = id$$

$$i_1 \circ i_2 = i_0$$

$$i_2 \circ i_1 = i_0$$

При этом отметим, что в финальной записи можно «а» вообще опустить. В теории групп, откуда мы берем способ записи, элемент можно сразу выражать операцией⁷. Таким образом, нулевая поверхность — это сама склейка «предмет-образ». Как если бы всякий предмет — уже результат отражения от такой нулевой поверхности, из-за чего мы можем его мыслить также как образ или поверхность. «Id» — это обозначения нейтрального элемента или тождественного преобразования. Далее операции i_1 и i_2 взаимно обратные, поскольку их комбинация дает нейтральный элемент, то есть исходный объект.

На примере анаморфозы мы также увидели, как графика содержит пластику, как можно ввести или вычесть поверхность с помощью рисунка. Мы обобщили эти отношения в примере на рис. 8. Вогнутый образ с выпуклой поверхностью дает квадрат без искажений, обратное также верно (выпуклый образ и вогнутая поверхность). Так мы пытаемся проиллюстрировать сводимость образных отношений к отображению поверхностей. Это, конечно, скорее пример такой записи. Поскольку само отображение мы в наших примерах интерпретировали как отражение и рассмотрели поверхности двух типов — прямую и обратную. Но в такой рамке можно рассматривать и другие виды изображений.

Что касается рис. 6, то мы могли бы теперь добавить, что орнамент не наносится на лицо, наоборот, это лицо отображается на орнамент. На рисунке мы видим, что лицо искажено дважды: плоскостью листа (оно рассечено на две части, поскольку развернуто в плоскость), и орнаментом. Таково мнение самого Леви-Стросса, он утверждает, что рисунок искажен в пользу орнамента⁸, который остался верным. Из сказанного нами уже легко понять, что деформируется то, что погружается, а не то, куда погружается. Лицо искажено орнаментом так же, как бумагой. Верность такого представления легко увидеть из анализа самого Леви-Стросса. Изначально он говорит, что тело не может быть рассечено, потому приходится дробить его рисунком. Но вслед за его аргументами мы и стали говорить о рассечении как о «вложении». Поэтому раз тело или лицо должны быть рассечены, то это лишь означает, что они должны быть куда-то «вложены». Куда? Например, в социальное тело, если следовать финальным объяснениям Леви-Стросса. Орнамент, таким образом, интересен именно этим: дробя лицо, он «вкладывает» его в другое пространство — социальное, родовое и т. п. То есть не рисунок вложен в лицо, он переворачивает эти отношения, становясь средством вложения лица в социальное, родовое и т. д.

В описанном смысле различного рода искажения, надломы, сечения и фрагментации это и есть образ. Из этой точки легче понять, почему с образом тела появляется образ фрагментации, поскольку единство (буквально в смысле контура) и фрагментация в равной степени оказываются эффектами погружения, которое и есть вариация чтения стадии зеркала⁹.

⁷ Например, в сложении «2» означает «+2», 0 — нейтральный элемент, потому что его прибавление ничего не изменит. И наоборот, операции представляют элементы — добавить ноль, и сам ноль будет одним и тем же, поэтому комбинация прямой и обратной операции (+2 и -2) дает нейтральную операцию или элемент (0).

⁸ Причем буквально: искаженные пропорции лица (например, маленький размер глаз), если верить Леви-Строссу, являются следствием именно сохранения орнамента, расположенность на листе надламывает лицо надвое, его же внутренние искажения — следствия сохранения орнамента.

⁹ Это представление об образе интересно сравнить с эссе Ж.-Л. Нанси о связи образа и насилия [Nancy, 2005].

Фрагментация и объединение в других изображениях

В силу всех сделанных выводов мы могли бы предположить, что рассеченные изображения, наподобие тех, что анализировал Леви-Стросс, представляют собой лишь некий тип фрагментированности, которому он находит конкретное объяснение (характерен для культур масок, где потустороннее измерение задает действительный социальный порядок), а если мы можем представить образ как отображение поверхностей друг в друга, то мы в каждом случае будем иметь дело как с фрагментацией, так и с объединением. В оставшейся части мы хотели бы привести некоторые дополнительные примеры, показав, как изображения пульсируют между объединением и фрагментацией. А также высказать некоторые предположения о возможной классификации фрагментаций.

Начнем с изображений и рельефов, в которых интересующие нас элементы обнаруживаются с особенной наглядностью, — речь пойдет о некоторых чертах египетской визуальной культуры. Фрагментация — заметная особенность египетских изображений. Хотя эту специфическую фрагментированность можно интерпретировать различно — сама эта особенность налицо и широко известна¹⁰. Предмет, фигура или сцена не изображаются из представления о некотором *целом*, напротив, каждый объект членится на элементы, из которых он потом собирается заново в тематическое или композиционное единство. Это членение происходит следующим образом: каждый элемент показывается с той стороны, с которой он может предстать без искажений. Если таких сторон несколько, то выбирается наиболее характерная и узнаваемая его часть. Таким образом, различные составляющие одного и того же предмета или фигуры отделяются и разворачиваются наиболее точным для своего отображения ракурсом. Во многом с этим связывается плоскость египетского искусства, поскольку ракурс каждой части таков, что его глубина, т. е. другие грани, не видны, а человеческие фигуры во многом именно поэтому часто имеют «неестественные» позы (например, торс развернут передом, а ноги боком).

На рис. 9–11 представлены некоторые примеры. На рис. 11 изображена табуретка. Не только ее ножки показаны отдельно (в смысле ракурса) от сиденья, они даже между собой показаны различно. Так, сиденье показано сверху, ножки — фронтально, при этом одна в профиль, а другая в фас. Причина различия в изображениях ножек может лежать в информативности, ниже будут некоторые примеры такого типа объяснения, но для нас важны не столько причины, сколько сам факт, что тумбочка состоит из трех частей (при условии, что дальние две ножки не видны — в силу описанных выше причин они стоят ровно за передними), и каждая из ее частей показана в своем собственном плане.

Очень интересны изображения типа, представленного на рис. 9. Здесь мы видим шкатулку, которая также изображена плоскостно, т. е. одной гранью, которая скрывает все остальные, редуцируя объемный предмет к его плоской части. Но как показать ее содержание при таких построениях? В таких случаях оно часто изображается над или рядом с емкостью, как здесь ожерелье. На рис. 10 изображен бассейн. Здесь мы также видим, что каждый элемент расположен в собственном плане. Бассейн показывает сторону, которую мы

¹⁰ Примеры изображений и их описания взяты из [Robins, 1994].

можем увидеть только смотря сверху (здесь особенно заметно, что нам показана единственная сторона, которую можно изобразить без искажений и показать при этом, что перед нами бассейн). Окружающие его деревья — все, независимо от расположения — показывают свои фронтальные части, т. е. мы бы увидели их такими, стоя перед каждым из них отдельно. Если в бассейне есть животные, то их показывают по принципу, который мы видели на примере со шкатулкой (рис. 9).

Последнее изображение (рис. 12) может показать, как фрагментации подчиняются не только предметы и фигуры, но само изобразительное пространство. На этом рисунке мы видим несколько рядов фигур, но это не разные «очереди», это фрагментация самого изобразительного плана. Чтобы разместить все фигуры, их нужно рисовать вглубь, тогда эти плоские части просто умножаются, а линия земли разделяется на несколько частей. При этом даже расположенные вместе фигуры соотносятся с линией земли независимо друг от друга, поскольку у всех фигур ноги стоят на ней, хотя может показаться, что некоторые фигуры находятся позади других.

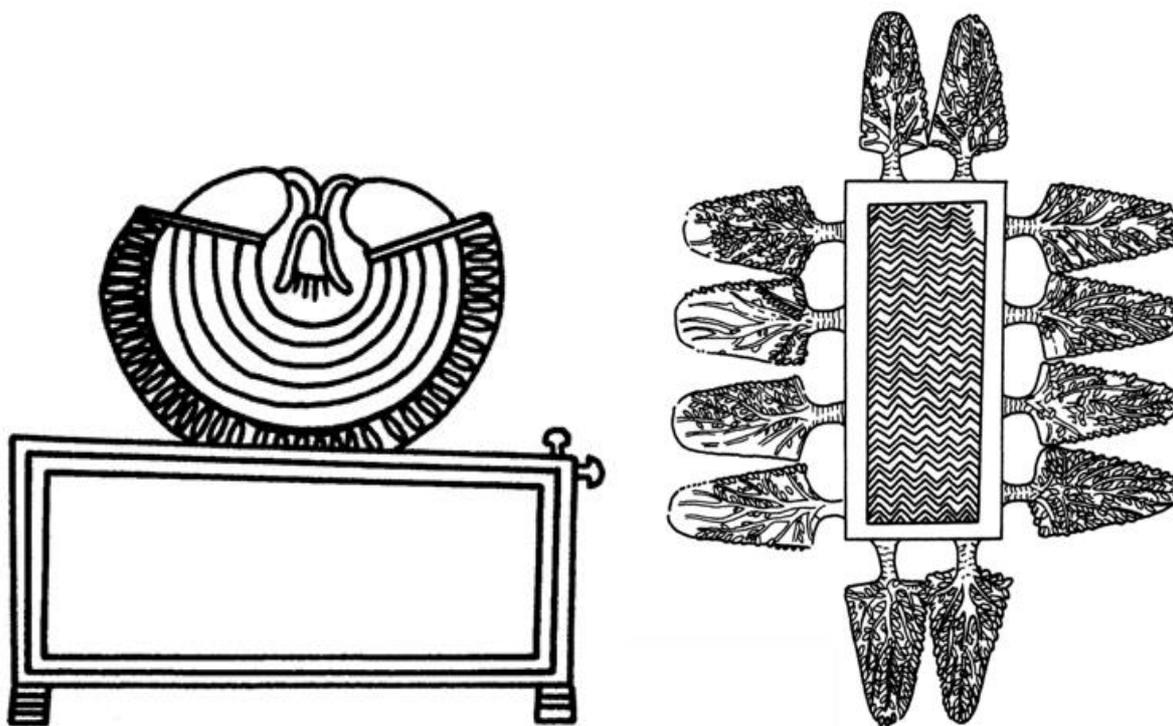


Рис. 9

Шкатулка с ожерельем. XVII династия.

(По Дэвису, 1943)

Рис. 10

Бассейн, окруженный деревьями. XVII династия.

(По Дэвису, 1943)

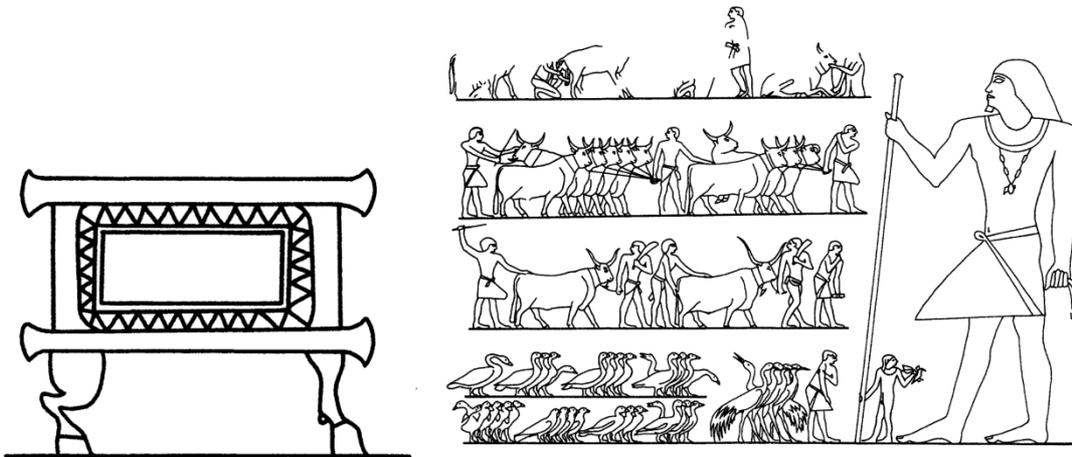


Рис. 11

Изображение табурета. Гробница Хесира, III династия

Рис. 12

Сцена. Гробница Птаххотепа, V династия

Большой интерес в обсуждаемом контексте представляют собой иконы, которые, с точки зрения пространственной организации, обращают на себя внимание не столько обратной перспективой¹¹, сколько возникающими в них внутренними графическими разломами, вздымающейся землей и другими сложными для объяснения искажениями.

Наиболее влиятельные работы о геометрии и пространстве в русских иконах — это работы Б.В. Раушенбаха и Л.Ф. Жегина. Мы приведем некоторые примеры из книги Жегина, поскольку предметом его интереса выступают те самые надломы, в то время как Раушенбах занимается прежде всего пространством. Но к некоторым его пояснениям мы все равно будем прибегать.

¹¹ С некоторых позиций может даже показаться, что обратная перспектива — локальный эффект применения различных приемов и не составляет ни системы, ни действительно характерной черты этого типа изображений. Такие рассуждения можно встретить у Раушенбаха [Раушенбах, 1980: 94–117], ниже они будут упоминаться немного подробнее.



Рис. 13

Симеон-столпник. Фрагмент иконы XVI века. Московская школа¹²

Рис. 14

Дионисий. Брак в Кане Галилейской. Фрагмент фрески Ферапонтова монастыря. 1500–1502 гг.

Рис. 15

Собор Пресвятой Богородицы. Фрагмент иконы XVI века. Галицкая Украина

На рис. 13 мы видим так называемую горку (вздымающаяся земля). Может показаться, что это что-то вроде холма, однако этот элемент (точнее, его конкретная форма) не вполне может быть объяснен особенностями ландшафта¹³. Собственно, этот элемент и является основным, объяснение которому пытаются дать Жегин. На рис. 14 и 15 мы видим надломы: надлом и растяжение стола, выпрямляющее его переднюю сторону и выгибающее заднюю, и продольный разлом лавки, который закрыт фигурой Богоматери.

Главный принцип, который разрабатывается для объяснения, — это множественная позиция¹⁴. То есть мы имеем здесь дело с динамическим пространством: суммирование нескольких точек зрения в одну графически надламывает графические элементы. Хорошо известно, что «обратная перспектива» является условным понятием, поскольку древнерусское искусство (и не только оно) скорее характеризуется отсутствием единой

¹² Источник рис. 13–18 [Жегин, 1970].

¹³ Считается [Антонов, 2023: 100–103], что горки являются условным обозначением ландшафта. Если здание на фоне фигуры обозначает, что действие происходит внутри него, дерево обозначает лес, то горки обозначают любое внешнее пространство за исключением леса. Таким образом, само по себе вздымание земли — это не характеристика ландшафта, т. е. не холм или гора, но любое внешнее пространство, а его дифференциация достигается, например, цветом (желтый обозначает пустыню, синий — водный ландшафт, зеленый — болотистый и т. д.). Жегин же пытается объяснить этот элемент через формальный анализ пространственных построений в иконах, его интересует вздымание земли как формальный элемент отдельно от того, что им обозначается. Так, в частности, он отмечает, что горки всегда тяготеют к центру, а не к краям, как этого следовало ожидать, что явно имеет причины скорее формальные, нежели семантические [Жегин, 1970: 87]. Жегин и воспринявший его теорию Б.А. Успенский [Успенский, 1995] объясняли эти вздымания структурно. Для сравнения с другим типом анализа и описания пространственных элементов см. [Антонов, 2021].

¹⁴ Важно отметить, что Раушенбах подвергает теорию Жегина серьезной критике, утверждая, что многие его построения не имеют геометрического смысла или ошибочны [Раушенбах, 1980, 95–97]. Тем не менее основной принцип объяснения — динамическая позиция, активное пространство — включен и в его собственный перечень причин и приемов, могущих вызвать эффект обратной перспективы и другие искажения.

перспективной системы, и расширение при углублении не является общим для всех предметов, нередко в обратной перспективе может быть изображен и вовсе только один элемент, а наряду с обратной встречается и прямая, и аксонометрия в рамках одного изображения. Мы нередко видим, что отдельные предметы имеют свою собственную перспективу. Возникновение надломов и пр. связано, по мнению Жегина, именно с тем, что эти различные позиции могут суммироваться.

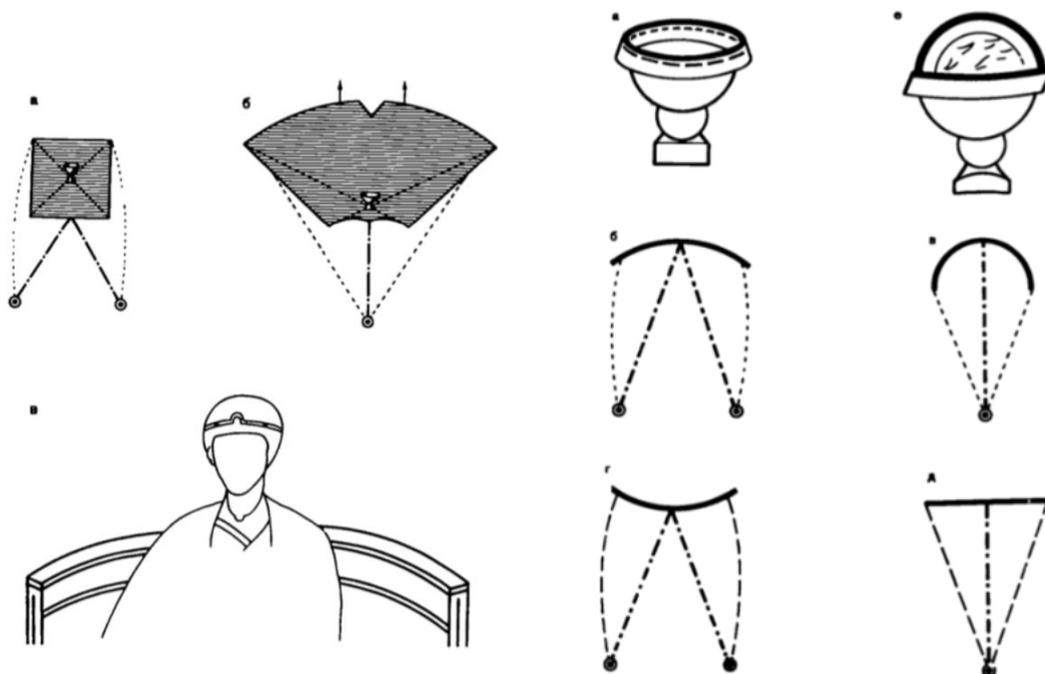


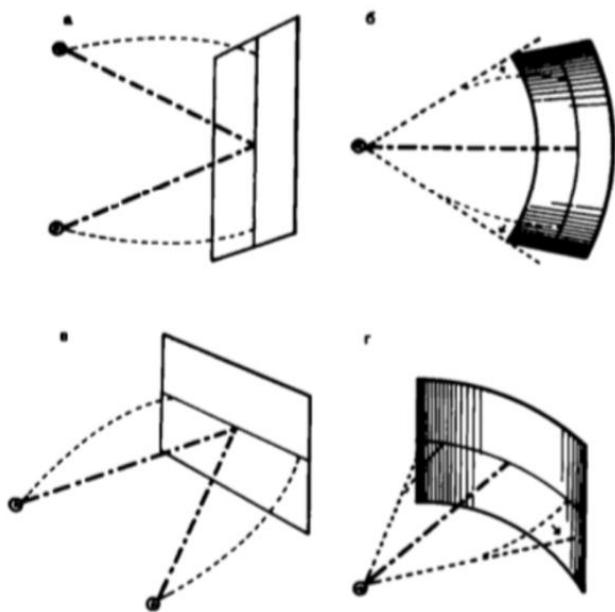
Рис. 16

В процессе суммирования зрительной установки может происходить надлом или даже разрыв вогнутой формы

Рис. 17

Деформации круга в системе вогнутости

На рис. 16–17 показано, как образуются сломы, аналогичные тем, которые были показаны на рис. 14 и 15. Лавка надламывается продольно, а кувшин или стол поперечно, так что передний край распрямляется, а дальний выгибается, образуя сломы по бокам. Этот пример также интересен в вопросах отношения графики и пластики. Такие преобразования имеют пластический характер — как это показано на рис. 18, сама изобразительная плоскость как бы выгибается под действием суммирования зрительных позиций, но это пластическое по своему характеру преобразование затрагивает именно графическое содержание: не доска сгибается, а само изображение, поэтому надломы именно графические.

**Рис. 18**

Суммирование расщепленной зрительной установки создает систему вогнутости

Таким образом, мы имеем здесь дело с фрагментированием позиций и последующей их склейкой. Хотя это, конечно, не единственный способ говорить о фрагментации и склейке в иконах. Само пространство также раздроблено, оно строится от каждого отдельного предмета и затем композиционно завершается в некоторое целое. Не меньше это выражается и в индивидуальности конкретных художественных решений. Именно так объясняет присутствие обратной перспективы Раушенбах. Его исследование в принципе ставит под сомнение, как уже говорилось, представление об обратной перспективе как о некоторой единой системе. Вместо этого появление обратной перспективы объясняется несколькими, зачастую несказанными между собой, принципами. Другими словами, обратная перспектива может возникать в силу конкретных композиционных и иных решений или их комбинаций. Соответственно, мы вообще не можем говорить о какой-то одной причине, вызывающей искажения и разломы, приводящие к обратной перспективе некоторых элементов. Так, встречается легкая обратная перспектива, которая, согласно его анализу, «естественна» (соответствует объективному зрительному опыту) и связана с ближними планами, которые обычно и отображены в иконах. В случаях сильной обратной перспективы играет роль сразу ряд факторов: сохранение правильной формы (влияние на изображение действительных формы и пропорций); информативность (например, неестественный разворот столешницы для демонстрации лежащих на ней предметов); композиционное единство (например, размещение нескольких фигур рядом); а также объединение нескольких планов, открывающихся с разных позиций, и многие другие. Эта техническая разрозненность также усиливает фрагментацию в иконе.

Мы приведем один пример разделения и последующего склеивания пространства, что также образует надломы и перспективные искажения, которые являются своего рода швами,

следами фрагментации и объединения. Этот пример Раушенбах приводит как технику изображения внутреннего пространства посредством суммирования локальных аксонометрий. Такие примеры можно встретить в античных изображениях, поскольку они обычно строятся аксонометрически, однако в этой перспективной системе невозможно изобразить интерьерное пространство изнутри иначе, чем фрагментарно из того или иного угла [Раушенбах, с. 61–62]. Из этого положения античные художники выходили путем построения частичных пространств и последующей склейки. На месте стыка образуется перспективное искажение. Такая организация пространства представлена в примере на рис. 20. Склейку можно увидеть на потолке в середине (там плитки образуют неестественную для общего построения прямую перспективу).

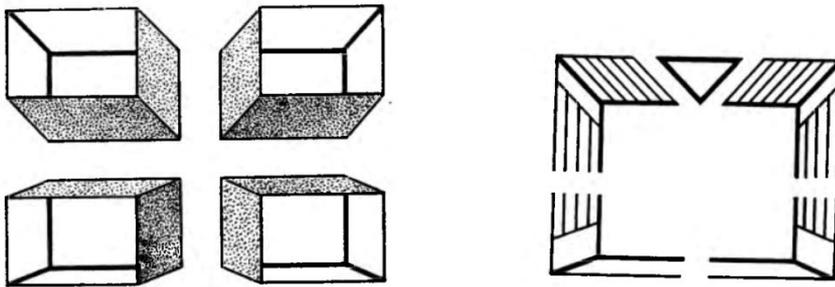


Рис. 19

Схема изображения интерьера путем использования локальных аксонометрий¹⁵

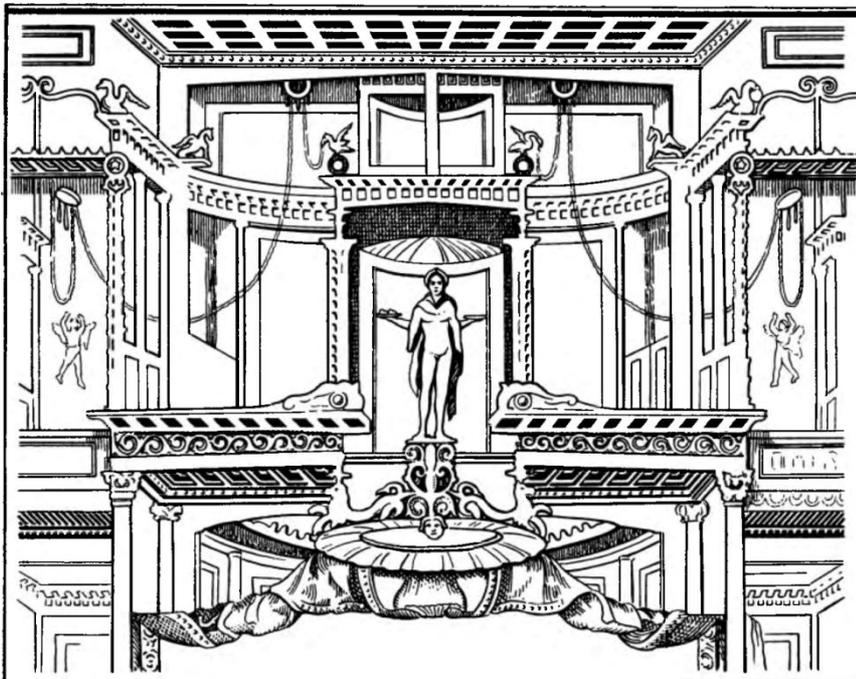


Рис. 20

Помпеянская фреска IV стиля из дома Эпидия Сабина. Деталь (прорись)

¹⁵ Рис. 19 и 20 взяты из [Раушенбах, 1980].

Ряд примеров можно продолжить, но мы остановимся на приведенных.

Итак, мы рассмотрели различные примеры фрагментации в изображениях. Имеет смысл полагать, на основании рассуждения, приведенного во второй части статьи, и рассмотренных примеров склеек и фрагментаций, что такие элементы можно обнаружить и в других образах. Однако было бы интересно рассмотреть именно типы рассечения. Некоторые наброски мы уже предложили. В рассмотренных примерах мы видели пространственные фрагментации, фрагментацию самого предмета (как в примерах египетского искусства), фрагментацию зрительной позиции. Может показаться, что эти виды рассечений преодолеваются в прямой перспективе (как уже было сказано, ее композиционным достижением было объединение пространства и зрительной позиции, а также расширение изобразительного пространства за счет появления глубины, что упраздняет необходимость членить уже сам изобразительный план)¹⁶. Однако изучив примеры построений в других визуальных культурах, можно увидеть недостатки и этой системы. Сами предметы и фигуры предстают урезанными и не целыми. Во многом представленные системы были разработаны, чтобы преодолеть именно это рассечение. Предмет не только может быть показан лишь одной стороной, уходящее в глубину разрешение вынуждает предметы обрезать друг друга. Многие искажения и в иконах, и в египетских изображениях призваны преодолеть именно эти обрезки и сокращение размеров. Условность западной живописи может предстать не меньшей панорамой фрагментов, к примеру, отрезанной головой рыбы, которая образуется линией воды, чего позволяет избежать египетская система, которая с помощью своей фрагментации может показать рыбу целой, поскольку она, как элемент водоема, будет от него отделена и поэтому не будет им рассечена.

О возможной классификации систем фрагментации действительно было бы интересно думать. К ним можно до какой-то степени подходить геометрически. Например, Раушенбах считает, что в египетских изображениях используется система построения, аналогичная черчению: предметы показываются не как они *видны*, но необходимыми частями, причем теми, в которых они могут быть даны без искажения, и в целом ему удастся выделить в египетских изображениях ряд чертежных приемов (демонстрация предмета или здания в разрезе, сдвиги, разномасштабность и пр.)¹⁷. О рассечениях в изображениях, которые рассматривает Леви-Стросс, можно, к примеру, подумать как о развертках. Это один из способов рассматривать тела и фигуры в геометрии, который помогает решать ученические или исследовательские задачи. Этот способ наряду с некоторыми другими облегчает работу с телами на бумаге или с телами более высокой мерности. В первом случае тело раскладывается своими гранями в плоскость, аналогично тому, как мы видели в рисунках индейцев, только там поверхность не всегда была плоским листом. На последних рисунках (21–22) приведены развертка в плоскость куба и проекция развертки гиперкуба в пространстве.

¹⁶ Переходу от пространства как фрагментарных промежутков между телами к единой системе, вмещающей в себя фигуры, которую представляет собой система линейной перспективы, Э. Панофский уделил немало внимания в своей знаменитой работе [Панофский, 2004].

¹⁷ См. Раушенбах 1980: 15–41; Раушенбах, 2002: 181–220.

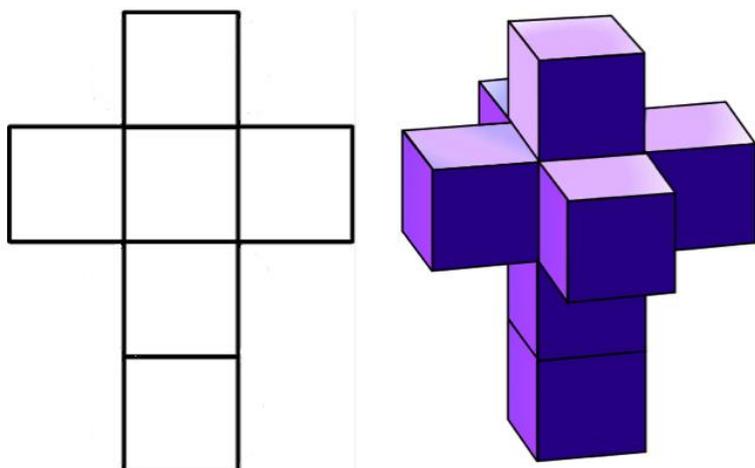


Рис. 21

Развертка куба

Рис. 22

Трехмерная развертка гиперкуба

Литература

1. Nancy J.-L. *Image and Violence* // J.-L. Nancy *The ground of Image* / Trans. by J. Fort. New York: Fordham University Press, 2005. P. 15–27.
2. Robins G. *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*. Austin: University of Texas Press, 1994. 285 p.
3. Vappereau, J.-M. *L'amour du tout aujourd'hui*. *Topologie en Extension*, 1995. 152 p.
4. Антонов Д.И. *Нимб и Крест: как читать русские иконы*. М.: АСТ, 2024. 304 с.
5. Антонов Д.И. *О принципах изображения внутреннего пространства в русской иконографии* // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 69–92.
6. Жегин Л.Ф. *Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства)*. М.: Искусство, 1970. 233 с.
7. Лакан Ж. *Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я* / Пер. с фр. А. Черноглазова // Ж. Лакан *Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда*. М.: Русское феноменологическое общество, Логос, 1997. С. 7–14.
8. Леви-Стросс К. *Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки* // К. Леви-Стросс. *Структурная антропология* / Пер. с фр., под ред. Вяч. Иванова. М.: Наука, 1985. С. 216–240.
9. Панофский Э. *Перспектива как «символическая форма»* / Пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной // Э. Панофский. *Перспектива как «символическая форма»*. *Готическая архитектура и схоластика*. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 29–212.

10. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2002. 320 с.
11. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980. 290 с.
12. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.

References

1. Antonov D.I. *Nimb i Krest: kak chitat` russkie ikony`* [Halo and Cross: How to Read Russian Icons]. Moscow: AST, 2024. Pp. 304. (In Russian.)
2. Antonov D.I. *O principax izobrazheniya vnutrennego prostranstva v russkoj ikonografii* [On the principles of depicting internal spaces in Russian iconography]. Vestnik RGGU. Seriya «Literaturovedenie. Yazy`koznanie. Kul`turologiya». 2021. № 5. Pp. 69–92. (In Russian.)
3. Lacan J. *Stadiya zerkala i ee rol` v formirovanii funkcii Ya* [The Mirror Stage as Formative of the / Function], trans. by A. Chernoglazov. In: J. Lakan *Instanciya bukvy`, ili Sud`ba razuma posle Frejda*. [The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud]. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, Logos, 1997. Pp. 7–14. (In Russian.)
4. Lévi-Strauss C. *Simmetrichno razvernuty`e izobrazheniya v iskusstve Azii i Ameriki* [Split Representation in the Art of Asia and America]. In: C. Lévi-Strauss *Strukturnaya Antropologiya* [Structural Anthropology], trans. by V. Ivanov. Moscow: Nauka, 1985. Pp. 216–240. (In Russian.)
5. Nancy J.-L. Image and Violence. In: J.-L. Nancy. *The ground of Image*, trans. by J. Fort. New York: Fordham University Press, 2005. P. 15–27.
6. Panofsky E. *Perspektiva kak «simvolicheskaya forma»* [Perspective as Symbolic Form], trans. by I. Xmelevskix, E. Kozina. In: E. Panofsky *Perspektiva kak «simvolicheskaya forma». Goticheskaya arxitektura i sxolastika* [Perspective as Symbolic Form. Gothic Architecture and Scholasticism]. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2004. Pp. 29–212. (In Russian.)
7. Rauschenbach B.V. *Geometriya kartiny` i zritel`noe vospriyatie* [Geometry of the painting and visual perception]. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2002. 320 p. (In Russian.)
8. Rauschenbach B.V. *Prostranstvenny`e postroeniya v zhivopisi* [Spatial constructions in painting]. Moscow: Nauka, 1980. 290 p. (In Russian.)
9. Robins G. *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*. Austin: University of Texas Press, 1994. 285 p.
10. Uspenskij B.A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. M.: Shkola «Yazy`ki russkoj kul`tury», 1995. 360 p. (In Russian.)
11. Vappereau, J.-M. *L`amour du tout aujourd`hui. Topologie en Extension*, 1995. 152 p.
12. Zhegin L. F. *Yazy`k zhivopisnogo proizvedeniya. (Uslovnost` drevnego iskusstva)* [The language of a painting. (Conventionality of ancient art)]. Moscow: Iskusstvo, 1970. 233 p. (In Russian.)

Imago of the Fragmented Body

Sharopova N.R.,
Research Fellow,
RAS Institute of Philosophy
nrsharopova@gmail.com

Abstract: The article examines such elements of images as fractures and dissections. On the one hand, the J. Lacan's concept of the imago of the fragmented body, on the other hand, the C. Lévi-Strauss's analysis of split representation allows us to unite various elements into a common class and offer an attempt at its interpretation. Based on some terms of these works, the article offers a generalized view of the elements of dissection in images. The first part provides a brief reconstruction of the mentioned works. The second part presents an independent construction based on the concepts of graphics and plasticity, derived from the indicated articles. The third part provides examples of graphic fragmentation and its connection with the main theses of the second part.

Keywords: Lacan, Lévi-Strauss, fragmented body, image, picture, anamorphosis, icon.