

Взгляд, возвращающийся из могилы опыт интерпретации скульптурной формы transi

Роман Шалганов, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва), shamsham23@yandex.ru

В статье предпринимается попытка проинтерпретировать средневековую погребальную скульптурную форму transi в рамках понятийного аппарата, предложенного Жоржем Диди-Юберманом. Отправной точкой исследования становится феномен «раскола зрения», описанный Диди-Юберманом, а также оценка им христианского искусства как следа одного из способов укрыться от экзистенциально насыщенного опыта, переживаемого при контакте с могилой. Выявляются и сопоставляются фантазматически повторяющиеся в христианском искусстве образы пустой и полной могилы, образ полной могилы анализируется и интерпретируется как своеобразный вариант избегания раскола зрения. Погребальная скульптурная форма анализируется в отношении ее обращения к зрителю, в адрес которого она обращает эффект предстояния перед его собственной смертностью. Ключевая фигура, которой посвящена статья, это фигура взгляда, который в перспективе феноменологической мысли Морриса Мерло-Понти и Жоржа Диди-Юбермана наделяется проективной силой. В качестве примера используется погребальная скульптура в соборе святых Гервасия и Протасия в Жизоре, Верхняя Нормандия. Сделано предположение относительно экзистенциального переживания Angst в описании Мартина Хайдеггера, которое провоцирует скульптура, раскрываясь навстречу зрителю как насыщенный феномен.

Ключевые слова: взгляд, раскол зрения, могила, осязаемость, смертность, объем

Для цитирования: Шалганов Р.Д. Взгляд, возвращающийся из могилы – опыт интерпретации скульптурной формы transi // Метаморфозис. 2024. Т. 8. № 4. С. 68-76.

В начале работы «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» Жорж Диди-Юберман говорит о двойственности взгляда как такового. Отправной точкой рассуждений Юбермана служит феномен, эксплицированный также, например, у Морриса Мерло-Понти в «Оке и духе», а именно «взгляд леса». Оживающие отражения, двойники, бездна или лес, всматривающиеся в нас – вся эта совокупность ситуаций возвращенного взгляда становится возможной благодаря тому, что Юберман называет «неотменимым расколом зрения».

Возникновение этого раскола опосредовано структурным устройством взгляда как такового – взгляд предполагает некую исходящую инстанцию, того, кто смотрит, и парную финальную инстанцию, того, на кого или того на что смотрят, которые оказываются связаны между собой проводником взгляда, средним членом пропозиции зрения, глазом. Раскол проявляется тогда, когда видящий оказывается видимым, когда тот, кто смотрит оказывается одновременно и тем, на кого смотрят, а возможность для смотрящего самому стать увиденным коренится, как подчеркивает Юберман, в его осязаемой материальности – то, что материально, и, следовательно, осязаемо, является и видимым. Материальный, осязаемый зритель посредством глаза осматривает окружающее, при этом тот взгляд, что он посылает вовне, может возвращаться к нему неузнанным, в своего рода превращенной форме взгляда другого или Другого.

Мы можем выделить как минимум два типа возвращенного взгляда – условно, нейтральный, и тревожащий. За примером нейтрального возвращенного взгляда можем обратиться к Мерло-Понти – в уже упомянутом фрагменте работы «Око и дух» он приводит такие слова Андре Маршана: «В лесу у меня часто возникало чувство, что это не я смотрю на лес, на деревья. Я ощущал в определенные дни, что это деревья меня разглядывают и говорят, обращаясь ко мне. Я же был там, слушаю... Я думаю, что художник должен быть пронизан, проникнут универсумом и не желать обратного. Я жду состояния внутреннего затопления, погружения. Я, может быть, пишу картины для того, чтобы возникнуть»¹. Анализируя этот пассаж Мерло-Понти говорит о том, что ощущение «видимости» происходят от своеобразной потери взгляда – художник, наблюдая пейзаж, постоянно возвращается к нему в своем наблюдении, однако, вместе с тем он наблюдает и себя самого, наблюдающим пейзаж. В процессе работы художник постоянно переключается между, как минимум, двумя оптиками – он то погружается (от своего имени) в поток конкретных визуальных восприятий, растворяясь в нем, то возвращается через свою телесность ко второй оптике, обнаруживая границы потока образов, очерченные его телом и тем значением, которое он придает процессу. Постоянно кочуя между полем непосредственных восприятий, трансформируемых в живописную работу, и представлением о себе как о художнике, занимающемся своим делом, этот зритель разглядывает не только осязаемые предметы вокруг, но и самого себя среди этих предметов. «Взгляд леса» это ощущение, возникающее у зрителя в тот момент, когда он видит самого себя как вещь среди вещей. «Писать картины для того, чтобы возникнуть» означает включаться в процесс смены оптик с тем чтобы увидеть самого себя не только как смотрящего, то есть того, кто невольно структурирует поле видимого самим актом смотрения, не только затем, что-

¹ См.: Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992. С. 22.

бы распознать эту самость в том, как структурировано видимое, но и затем, чтобы увидеть себя вещью среди вещей с позиции другого.

Такое отношение к возвращающемуся взгляду можно охарактеризовать как нейтральное, не связанное со страданием – наблюдающий свое окружение и себя самого посреди этого окружения зритель, в интерпретации Мерло-Понти, занимается, фактически, практическим исследованием своего бытия – собственно, за цитатой Машрана следует пассаж, в котором Мерло-Понти говорит о вдохновении как об онтологическом событии, не причиняющем страдания зрителю. Однако, возвращаясь с Юберману стоит отметить тот факт, что в своем анализе раскола зрения и ситуаций возвращенного взгляда он отталкивается от других примеров, вводя в общую структуру ситуации возвращенного взгляда элемент тревоги.

Начиная с введения понятия «раскол зрения» и анализа связи видимое-осязаемое на примере письма Джойса и конкретного образа Стивена Дедала, в наблюдениях которого смешиваются умирающая мать и морской берег Юберман затем переходит к разбору эффектов, производимых в такой оптике могилкой. К ней Юберман приходит в процессе поиска предмета, наиболее подходящего для говорения об опыте смерти, который является основным содержанием тех отрывков из «Улисса» к которым обращается Юберман в предыдущей части работы. Опыт созерцания могилы оказывается куда более однозначно соотношенным с переживанием близости смерти чем наблюдения Дедала за морем. «Но перед могилкой опыт становится монолитным, и наши образные представления более непосредственно повинуются тому, что могила хочет сказать, то есть тому, что она заключает в себе. Вот почему, когда я вижу могилку, она смотрит на меня, пронизывает до самых недр — и, кстати, тем самым расстраивает мою способность просто, спокойно смотреть на нее — в той самой мере, в какой показывает мне, что я потерял то тело, которое она приютила в своей глубине. Конечно, могила смотрит на меня еще и потому, что вызывает во мне невидимый образ того, что сделает меня равным этому телу, подобным ему, в моей собственной будущей судьбе, в судьбе тела, которое опустеет, упокоится и вскоре исчезнет в более или менее похожем объеме»².

Взгляд могилы в описании Юбермана это один из случаев травмирующего возвращенного взгляда, такого возвращенного взгляда, который обладает определенной экзистенциальной силой, погружая зрителя в экзистенциально напряженное состояние. Во взгляде могилы зритель встречает смерть, которая отвечает на его взгляд как его собственная смерть. Юберман даже привлекает Хайдеггера чтобы дополнить описание взгляда могилы, говоря, фактически, о том, что контакт с этим взглядом проходит под знаком Angst, и в глубине этого взгляда как его источник раскрывает-

² См.: Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. С. 17.

ся, смертность смотрящего, данная в возможных отношениях с объемами пустот.

Однако, Юбермана интересует не столько сам-по-себе феномен экзистенциально насыщенного взгляда могилы, сколько способы уклонения от него, а вместе с ним и от мучительного раскола зрения, который во взгляде могилы проявляется особенно отчетливо и болезненно. Юберман выделяет два таких способа – «тавтологическое зрение» и «веру». Под «тавтологическим зрением» понимается такой взгляд, который препятствует разворачиванию экзистенциального содержания этого опыта – в тавтологическом зрении взгляд не уходит дальше непосредственно данного видимого, замыкаясь в кругу тавтологии, путешествуя по полю коннотатов могилы как иконического означающего, но всякий раз уклоняясь от тревожащих коннотатов, или вовсе отказываясь от обращать внимание на поле коннотаций этого знака: «Итак, человек тавтологии — как позволяет впредь его называть наша гипотетическая конструкция — основал свой опыт видения на целом ряде допущений в виде (ложных) побед над тревожными силами раскола. Он сделал все, этот человек тавтологии, чтобы отвергнуть скрытые свойства объекта, с триумфом провозгласив его явную — минимальную, тавтологическую — тождественность: «Этот объект, который я вижу, есть то, что я вижу. Точка. Все»»³.

Нам интересней здесь обратиться ко второму способу избегания раскола, о котором говорит Юберман, а именно к тому, что он называет «исполнением веры»⁴. «Исполнение веры» на структурном уровне представляет собой уклонение от экзистенциального вызова взгляда могилы не через отказ от определенного сегмента поля ее коннотатов, но через полное ее переозначивание – так все конституирующие элементы этого опыта (могила, пустота, смерть, самость, взгляд) оказываются пересобранными в рамках нарратива, который отталкиваясь от экзистенциального напряжения этого опыта трансформирует его в менее болезненный феномен возвышенного. Религиозный нарратив, за примером которого Юберман обращается к христианству, подменяет значения знаков, составляющих его структуру, вера увлекает зрителя от тревожных знаков смерти к их отмене, акцентируя альтернативный сегмент поля коннотатов могилы как иконического означающего. Утрату и смертность вера заслоняет обещанием бессмертия и нового обретения, то есть неизбежного воссоединения с утраченным. «В данном случае то, что мы видим (угрюмый объем), затмевается или, скорее, снимается законодательствующей инстанцией предвидимого невидимого, то же, что смотрит на нас, возвышается в грандиозном изречении потусторонних истин, иерархизированных Других-мест, райских грядущих и мессианских

³ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. С. 19

⁴ Там же. С. 21

воссоединений...»⁵.

Продолжая анализ способов укрыться от обнаруживающего себя раскола зрения Юберман говорит о том, что в христианском искусстве, которое, как любое искусство, производит отчужденные фантазмы в виде материальных визуальных образов, лидирует фантазм опустевшего склепа, навязчиво воспроизводимый на протяжении всей истории Христианства. «Христианское «искусство» создало бесчисленные образы могил, фантазматически опустевших от своих тел — а стало быть, лишившихся, в некотором смысле, и собственной способности опустошать или страшить. Модель их, конечно же, — образ Христа, который одним тем фактом (если можно так сказать), что он покинул могилу, дает толчок самому процессу веры и сразу суммирует его»⁶. Юберман оценивает фантазм опустевшей могилы как фундаментальное основание веры как способа ухода от раскола зрения, акцентируя внимание на том образном ряде, который выражает этот фантазм. Помимо конкретных художественных образов опустевших могил фантазм пустого склепа находит выражение и в плане доктринальном как уверение через созерцание следов отсутствующего — Юберман говорит о формуле из Евангелия от Иоанна «et vididit et credidit», «и увидел и уверовал», относящуюся к спутнику апостола Петра, вошедшего в пустой склеп. Концептуально здесь воспроизводится последовательность ходов, составляющая основу фантазма пустого склепа — обнаруживаемое отсутствие тела Спасителя в склепе отменяет саму смерть, призывая уверовать, то есть увидеть воочию отмену смерти, тем самым лишив болезненности взгляд, возвращаемый могилкой. Обнаружив в христианском искусстве пустоту склепа как важный теологический и художественный смысловой элемент Юберман обращается к рассмотрению пустого объема как такового и переходит к анализу минималистического искусства, в котором эта тема прицельно изучалась и обыгрывалась.

Однако, здесь нам хотелось бы обратить внимание на те образы христианского искусства, которые при таком рассмотрении выпадают из поля зрения, а именно, на проявления фантазма «полной могилы», наиболее отчетливо выраженные в барельефной форме *transi* как в одной из классических форм макабрической ветви христианского искусства⁷. Юберман не упоминает о существенном пласте образов христианского искусства XIV-XV веков, которые являют, как минимум, на первый взгляд, полную противоположность опустевшего склепа — макабрическая традиция репрезентирует смерть во всей ее неприглядности. Какой опыт передают образы «полных

⁵ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. С. 21

⁶ Там же. С. 22

⁷ Мириманов В.Б. Приглашение на танец. *Danse macabre*. // Мировое древо = *Arbor mundi*. 2001. № 8. С. 39–73.

могил», и как этот опыт соотносится с болезненным опытом раскола зрения, проявляющемся в тревожном взгляде, который возвращает могила?

Рассмотрим для примера один типичный барельеф⁸, датируемый 1526 годом и находящийся в церкви святых Гервасия и Протасия в Жизоре. Сам по себе барельеф представляет увиденную сверху точную копию человеческого трупа, укрытого саваном ниже пояса, выбитую в стене собора. Тело как бы покоится в нише, границы которой прочерчены широкой полосой светлого камня, на которой, на верхней границе изображения, выбиты слова. Надпись на камне означает «Кем бы ты ни был, тебя поразит смерть. Остановись и поплачь. Я - то, чем ты станешь, куча праха. Я был тобой, ты станешь мной, никогда не забывай об этом. Помолись обо мне». Этот барельеф представляет надгробную скульптурную форму *transi* («ушедший»), существующую в храмовых интерьерах наряду с формами *orant* - изображение коленопреклоненного молящегося и *dormant* - изображение усопшего в виде просто уснувшего⁹.

Производимый таким изображением эффект может быть дополнительно прояснен при использовании аналитического аппарата, который Ролан Барт задействует для анализа связки изображение-текст на примере рекламных плакатов¹⁰. Рассмотрим последовательно отношения между разными типами означающих в этом изображении. Барт говорит, что символические означающие своим сообщением определяют поле коннотатов иконического сообщения¹¹. Работу этой функции письменного сообщения мы можем увидеть в том, что содержание речевого сообщения подкрепляет тот факт, что изображено именно человеческое тело, причем мертвое, «куча праха». Вслед за этим мы можем обнаружить также и то, что письменное сообщение здесь содержит прямую речь умершего, обращенную к тому, кто смотрит на него. Принимая в расчет этот факт, мы можем сказать, что иконическое сообщение, ряд иконических означающих, здесь также дополняет символическое сообщение, обогащая поле его коннотатов – именно присутствие реалистически изображенного тела, тронутого тлением, оформляет символическое сообщение в речь, обращенную к смотрящему из глубины полной могилы. Иконическое означающее, опираясь на символическое сообщение, возвращает ему в ответ область своих коннотатов, выступая в ка-

⁸ См.: monument funéraire : *transi* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM27000856> (Дата обращения: 01.02.2024).

⁹ Хёйзинга Й. Осень Средневековья: Соч. в 3-х тт. Т. 1. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995.

¹⁰ Барт Р. Риторика образа // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 297-318.

¹¹ Трушина Л. Мифориторика образа Барта / Смыслы мифа: мифология в истории и культуре: сб. в честь 90-летия проф. М. И. Шахновича. СПб.: Изд-во С.-Петерб. филос. о-ва, 2001. Вып. 8. [Электронный ресурс]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/trushina-le/miforitorika-reklamu-r-barta> (Дата обращения: 18.08.2021).

честве отправителя символического сообщения. Слово подтверждает, что труп - это просто труп (не святой, король или рыцарь), а тот в ответ соглашается сделать вид, что он это слово произнес.

Таким образом в скульптурной форме *transi* присутствует не только осязаемый объем могилы, открытый взгляду смотрящего и содержащий тлеющее тело. Взгляд мертвеца на барельефе никуда не направлен, его глаза полуприкрыты, но взгляд могилы как таковой он дополняет своим голосом и в той речи, что он обращает к зрителю он утверждает свое тождество со зрителем, проговаривая то, что остается неозначенным в фантазме пустого склепа - человеческую смертность, которая по версии Юбермана, является смотрящему во взгляде могилы как его собственная.

В заключение стоит отметить тот факт, что, не смотря на все вышесказанное о фантазме полной могилы, в определенной степени сохраняется возможность вписать его в общую логику веры как укрытия от раскола зрения, которую Юберман выводит, опираясь на представления о лидирующем в христианском искусстве фантазме могилы пустой. Как уже было отмечено, в случае полной могилы акцентируется смертность как моя собственная - в символическом сообщении, сопровождающем иконические означающие барельефа, тождество между смотрящим и мертвым отчетливо проговаривается, в то время как в случае с пустой могилой оно присутствует подспудно, таясь в немом объеме, и наступает на зрителя из пустоты. Более того, смерть, узнаваемая в *transi* по следам, оставляемым ей на теле анонимного усопшего, обретает в макабрическом искусстве конкретное выражение, в данном случае, налицо конкретные материальные следы ее присутствия, тогда как в случае с пустой могилой ее следы или камуфлируются или не изображаются вовсе. Означенные таким образом смерть, смертность и моя смерть и смертность, с одной стороны, способны производить экзистенциально напряженный опыт сопоставимый с опытом могилы как таковой, с другой все же могут отменять ее, вписывая в общий горизонт обещанного спасения - мертвец на барельефе в Жизоре, просит помолиться о нем, тем самым ссылаясь на гарантированное посмертное существование, отменяющее смерть. Взгляд, возвращающийся из полной могилы, подчеркивая принадлежность тела зрителя к миру вещей, подверженных распаду, подспудно утверждает существование бессмертной души, сближая фантазмы пустой и полной могил.

Литература

Барт Р. Риторика образа // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 297-318.

Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001.

Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992.

Мириманов В.Б. Приглашение на танец. Danse macabre. // Мировое древо = Arbor mundi. 2001. № 8. С. 39–73.

Трушина Л. Мифориторика образа Барта / Смыслы мифа: мифология в истории и культуре: сб. в честь 90-летия проф. М.И. Шахновича. СПб.: Изд-во С.-Петербур. филос. о-ва, 2001. Вып. 8. [Электронный ресурс]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/trushina-le/miforitorika-reklamy-r-barta> (дата обращения: 18.08.2021).

Хёйзинга Й. Осень Средневековья: Соч. в 3-х тт. Т. 1. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995.

References

Barthes R. Ritorika obraza [Rhétorique de l'image], in *Izbranniye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Publ., 1994. P. 297-318 (in Russian).

Didi-Huberman G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [Ce Que Nous Voyons, Ce Que Nous Regarde], transl. from French by A. Shestakov. Saint Petersburg: Nauka Publ., 2001 (in Russian).

Merleau-Ponty M. *Oko i dukh* [L'Œil et l'Esprit], transl. from French by A.V. Gustir'. Moscow: Iskusstvo Publ., 1992 (in Russian).

Mirimanov V.B. Priglasenie na tanets. Danse macabre. [Invitation to dance. Danse macabre.]. *Mirovloe drevo = Arbor mundi*. 2001. N. 8. P. 39–73 (in Russian).

Trushina L. Miforitorika obraza Barta [Mythorithorics of Barthes' image]. *Smysly mifa: mifologiya v istorii i kul'ture: sb. v chest' 90-letiya prof. M.I. Shakhnovicha* [Meanings of myth: mythology in history and culture: a collection in honor of the 90th anniversary of prof. M. I. Shakhnovich]. Saint Petersburg: Izd-vo S.-Peterb. filos. o-va Publ., 2001 [Electronic resource]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/trushina-le/miforitorika-reklamy-r-barta> (Date of access: 18.08.2021) (in Russian).

Huizinga J. *Osen' Srednevekovia* [Herfsttij der Middeleeuwen] soch. v 3-kh tt. T. 1. [in 3 vols., Vol. 1]. Moscow: Izdatel'skaya gruppa "Progress" — "Kul'tura" Publ., 1995 (in Russian).

monument funéraire: transi [Electronic resource]. URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM27000856> (Date of access: 01.02.2024).

The look returning from the grave an attempt of interpreting the sculptural form of transi

Roman Shalganov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities (Moscow), shamsham23@yandex.ru

The article attempts to interpret the medieval funerary sculptural form transi within the framework of the conceptual apparatus proposed by Georges Didi-Huberman. The starting point of the study is the phenomenon of “split vision” described by Didi-Huberman, as well as his assessment of Christian art as a trace of one of the ways to hide from the existentially rich experience experienced in contact with the grave. The images of an empty and full grave, fantasmatically repeated in Christian art, are identified and compared; the image of a full grave is analyzed and interpreted as a unique option for avoiding split vision. The funerary sculptural form is analyzed in relation to its appeal to the viewer, to whom it turns the effect of facing his own mortality. The key figure to whom the article is devoted is the figure of the view, which, in the perspective of the phenomenological thought of Maurice Merleau-Ponty and Georges Didi-Huberman, is endowed with projective force. The example used is the funerary sculpture in the Cathedral of Saints Gervasius and Protasius in Gisors, Upper Normandy. An assumption is made regarding the existential experience of Angst in Martin Heidegger’s description, which the sculpture provokes, revealing itself to the viewer as a rich phenomenon.

Keywords: sight, vision split, grave, tangibility, mortality, volume

For citation: Shalganov R.D. (2024) The look returning from the grave: an attempt of interpreting the sculptural form of transi // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 4. P. 68-76.