

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования

«Российский государственный гуманитарный университет»  
(ФГАОУ ВО «РГГУ»)

На правах рукописи

**Берест Валерия Адлеровна**

**Образы фрагментированного тела в западноевропейском искусстве  
последней трети XX века**

Специальность 5.10.3 — Виды искусства

(Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
доктор искусствоведения, доктор  
филологических наук, доцент  
Колотаев В.А.

Москва – 2025

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ОТ ЦЕЛОГО К ФРАГМЕНТУ: ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ТЕЛЕ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МЫСЛИ</b> .....	<b>39</b>
1.1. Эволюция представлений о целостном теле .....	39
1.2. Возникновение модели фрагментированного тела в контексте истории развития анатомических практик .....	57
1.3. Изменение представлений о теле в западноевропейской философской мысли XX века .....	65
<b>ГЛАВА 2. ИСТОКИ И ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ФРАГМЕНТИРОВАННОГО ТЕЛА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ</b> .....	<b>73</b>
2.1. Генезис понятия фрагмент в западноевропейской культуре и искусстве .....	73
2.2. Дихотомии в дискурсе о теле в истории искусства .....	78
2.3. Модусы фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства .....	97
<b>ГЛАВА 3. СТРАТЕГИИ КОНСТРУИРОВАНИЯ ФРАГМЕНТИРОВАННОГО ТЕЛА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА</b> .....	<b>123</b>
3.1. Морфология боли в западноевропейском искусстве: смысловой и материальный разрыв .....	123
3.2. Практика дефрагментации тела: перформативный поворот как способ конструирования образа целостного тела .....	132
3.3. Реинтерпретация телесного опыта: трансгрессивные художественные стратегии .....	144
3.4. Постгуманизм и фрагментированное технологическое тело в исследуемый период .....	152
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>163</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>169</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	<b>191</b>

## Введение

### Актуальность исследования

На протяжении всей истории искусства художники активно обращались к образу человеческого тела, представляя его в разных формах: реалистично, символически, аллегорически, идеалистически. При этом, по большей части сохраняя его целостность<sup>1</sup>. Но уже мастера XIX века порывают с традицией воплощения образа целого/целостного тела, инициируя появление новых форм — фрагментов или образов, лишенных целостности в силу утраты фрагмента<sup>2</sup>.

Эстетика фрагмента и разрыва<sup>3</sup>, заложенная еще в раннем романтизме становится неотъемлемой частью современной культуры и искусства. Этот разрыв и дальнейшая фрагментация заставили художников подвергнуть сомнению не только принципы творчества, но и само представление о статусе человека и стратегиях формирования его идентичности в современном мире. Отказ от идеи целостности и единства, выраженный в концептуализации понятия фрагмента в XIX веке, стал основой кризиса и конфликта, характеризующих современный мир и современное искусство. Как отмечал А. Лефевр: «Прерывистое медленно, но мощно вторгается в знание, деятельность, само сознание»<sup>4</sup>, что и стало движущей силой последующих изменений в художественном языке и форме.

В представленном исследовании под образом фрагментированного тела понимается образ, создаваемый с помощью визуального выделения или акцентирования отдельных частей тела, их замены чужеродными элементами или обозначения утраты некоторых фрагментов. Такой способ конструирования тела подчёркивает раздробленность формы и нарушает

---

<sup>1</sup> Бурик М.Л. Логика телесности: Тело и его осмысление как социокультурный процесс. М.: URSS, 2020. 200 с.

<sup>2</sup> См. важную в общей логике наших рассуждений работу: Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С.218–260.

<sup>3</sup> Дольский А.Д. «Фрагменты» Новалиса: поэтическое исследование универсума. // Новалис. Фрагменты. СПб.: Владимир Даль, 2014. 319 с.

<sup>4</sup> Lefebvre H. Introduction à la modernité. Paris: Editions de Minuit, 1962. p. 179.

восприятие тела человека как целостного анатомического или символического объекта.

Как отмечает Л. Нохлин в своём эссе «The Body in Pieces: the fragment as a metaphor of modernity», образ фрагментированного тела в искусстве многозначен<sup>5</sup>. Он может выступать как знак критики, разрыва с доминирующим политическим или художественным дискурсом; одновременно он способен метафорически выражать внутренние переживания расщепления, рассогласования с реальностью, свойственные восприятию и психике современного человека. Таким образом, фрагментирование становится не только формальным приёмом, но и символом напряжённого взаимодействия индивида и современного ему культурного контекста.

Обращение к теме фрагментированного тела в искусстве последней трети XX века обусловлено значительно возросшей социальной значимостью вопросов идентичности, в том числе определяемой через тело и выраженной в художественных практиках и формах. Современные художники пытаются по своему преодолеть кризис идентичности. Происходит пересмотр и переопределение личности и способов ее «бытия-в-мире» с опорой на телесное воплощение. Художники активно экспериментируют с образом тела, все чаще обращаясь к стратегиям репрезентации именно фрагментированного тела<sup>6</sup>.

Темы фрагментации, разрыва, разреза, трещины, деконструкции формы, проявившиеся в искусстве последней трети XX века, особенно ярко обнаруживают конфликт, связанный с разрывом с порядком, определенной рациональностью и утверждением стремления к единству и целостности, с поиском новых подходов к пониманию реальности и идентичности в условиях нестабильности окружающего мира.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Nochlin L. The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity. New York: Thames and Hudson. 1994. P.53.

<sup>6</sup> См., напр.: Кузнецов В.Ю. Постнеклассическое единство мира. специальность 5.7.1 – Онтология и теория познания: дисс...доктора философских наук. 2023. 279 с.

<sup>7</sup> См., напр.: Бауман З. Текущая современность. СПб.: Питер, 2008. 240 с.

Обращение к теме фрагментированного тела, как одна из стратегий развития западноевропейского искусства последней трети XX века, позволяет сместить фокус внимания с общей и целостной (по Г. Вельфлину – «закрытой»<sup>8</sup>) формы, избежать привычного поверхностного взгляда и выделить конкретную проблематику, тему, мотив. Такой подход рождает более глубокое восприятие образа тела в культуре, позволяет сфокусировать взгляд художника и зрителя на проблеме.

Другой важной проблемой, осмысляемой в искусстве в этот период, является фрагментарность самой реальности и характерная для современной культуры утрата целостной картины мира, а также — подмена человека его функцией. В контексте происходящих в современном мире событий тема фрагментарности приобретает новое звучание не только в творчестве художников, но и в повседневности в целом, поскольку в стремлении к упрощению, обусловленном сегодняшним днем, вслед за ускорением темпов развития социокультурных процессов, помогает глубже проникнуть в исторический контекст современности.

В последние годы появилось большое количество исследований темы тела и телесности в искусстве разных периодов, а также значимые выставочные проекты, посвященные теме фрагмента и фрагментированного тела в искусстве: *Das Fragment – Der Körper in Stücken* во Франкфурте в 1990 году; *The Dislocated Body* в Париже в 1990 году; *Body in Fragments* в Хьюстоне в 2009 году; *Body Parts: Ancient Egyptian Fragments and Amulettes* в Бруклине в 2013 году; *Bodily Abstractions / Fragmented Anatomies* в Монако в 2022 году; *Following the Body* в Нью-Йорке в 2024 и др. Однако тема образа фрагментированного тела и стратегий его конструирования в искусстве последней трети XX века остается недостаточно изученной. Некоторые авторы обращают на нее внимание, но демонстрируют частные случаи, не предлагая теоретические обобщения, относящиеся к художественным принципам изображения фрагментированного тела в современном искусстве.

---

<sup>8</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб: Лань: Планета музыки, 2020. 244 с.

В то же время, вполне возможно, что образ фрагментированного тела представляет собой самостоятельный этап развития темы тела в искусстве, что имеет значение для осмысления художественного контекста, испытывающего влияние современности, в целом.

### **Степень научной разработанности проблемы исследования**

Рассмотрим степень изученности темы фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века и стратегий его репрезентации в зарубежной и отечественной историографии.

Понятие фрагмента и сама концепция фрагментарности как исследовательская проблема в большей степени раскрываются в русле филологических наук. Общая традиция остается привязанной к императивам композиции, единства и непрерывности как основным элементам эстетики, унаследованной от Аристотеля и превозносимой в искусстве, однако уже с конца XVIII века развивается новый подход к фрагментированию нарратива, влияющий и на зрителя. Разрыв вступает в противоречие с привычным методом чтения, размывает границы повествования, которые ранее позволяли проследить логику аргументации или сюжет. Постепенно на понятии фрагмента сконцентрировали свое внимание представители Йенской школы.

Так, например, в работах Ф. Шлегеля, опубликованных в «Атенеуме» (1798–1800), фрагмент становится особой эстетической формой, которая воплощает бесконечность и незавершенность. Метод фрагментации, осуществленный Шлегелем в отношении текста, обнаруживается и в западноевропейской живописи в мотиве руин. Это явление, нашедшее свое отражение в работах Ю. Робера, Дж. П. Панини, Дж.-Н. Сервандони и других художников XVIII–XIX веков, Д. Дидро определил как «poétique des ruines»<sup>9</sup> — поэтика руин, подчеркивая заложенное во фрагментарной форме поощрение к саморефлексии.

---

<sup>9</sup> Diderot D. Salon de 1767, DPV XVI, Paris, Hermann, 1990, p. 337.

С другой стороны, философское осмысление фрагмента и фрагментарности происходит в текстах И.-В. Гёте<sup>10</sup>, Ф. Шиллера<sup>11</sup>, Ф. Ницше. Последний отмечает: «В том все мое творчество и стремление, чтобы творить и соединять воедино то, что является обломком, и загадкой, и ужасной случайностью»<sup>12</sup>.

Появлению фрагмента предшествует разрыв, разлом единой композиционной или нарративной структуры. Этот эффект разрыва порождает сдвиг мышления зрителя, фокусирует его внимание на сложных темах. Мы обнаруживаем рождение такого типа письма, в котором деталь совершенно отчуждена, децентрирована по отношению к истории, и в то же время наполнена тревожным смыслом, как, например, в творчестве Г. Флобера, Г. Мопассана, О. Бальзака<sup>13</sup>, Ш. Бодлера.

В. Беньямин<sup>14</sup> в незаконченной «Книге пассажей» (1927–1940) использует фрагментарный стиль высказывания для исследования культурной истории XIX века, что отражает фрагментарную природу памяти и проявляется в отрывках, «монтаже» впечатлений, идей, цитат. Такой метод письма становится выражением той же фрагментации, о которой Беньямин говорит: «Метод этой работы – литературный монтаж<sup>15</sup>. Мне не нужно ничего объяснять. Достаточно показать. Я не похищаю ценности и не присваиваю гениальные формулировки. Я беру тряпье и отбросы, не описывая, но уделяя им внимание единственным возможным способом: используя их»<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка: в 2 т. М., 1988. 587 с.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Ницше Ф. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 4. М.: Культурная революция, 2007. С. 146.

<sup>13</sup> Например, Бальзак обращается к теме фрагмента в своем «Неведомом шедевре», подмечая синекдохальный характер образа телесного фрагмента — женской ступни на полотне: «Подойдя ближе, они заметили в углу картины кончик голой ноги, выделявшийся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность, — кончик прелестной ноги, живой ноги. Они остолбенели от изумления перед этим обломком, уцелевшим от невероятного, медленного, постепенного разрушения. Нога на картине производила такое же впечатление, как торс какой-нибудь Венеры из паросского мрамора среди руин сожженного города».

<sup>14</sup> Беньямин, В. Происхождение немецкой барочной драмы / В. Беньямин. М.: Аграф, 2002. 288 с.

<sup>15</sup> Метод литературного монтажа также исследовали Т. Адорно, М. Пенски, Р. Гидманн, У. Меннингхауз, К. МакЛафлин, М. Перлоф, Дж. Диллон и др.

<sup>16</sup> Benjamin W. Das Passagen-Werk. In: Benjamin W. Gesammelte Schriften in 7 Bände. Bd. V. Frankfurt am Main, 1991. С. 547.

Модернистская теория фрагмента также конкретизирует понятия части и целого. Т. Адорно отмечает, что «сучок в твоём глазу — лучшее увеличительное стекло»<sup>17</sup>, обращая внимание на способность детали увеличивать, выделять важное или отсылать к целостному. По его словам, «категория фрагментарного, проявляющаяся в этой области, не носит характера случайной подробности, детали, частности — фрагмент является частью тотальности произведения, которой он противостоит»<sup>18</sup>. Следуя этим модернистским идеям, фрагмент в широком культурном контексте можно назвать независимой сущностью, которая сопротивляется целостности<sup>19</sup>. Используемая Адорно оппозиция подчеркивает, что фрагмент может быть отделен, но все еще не имеет самостоятельности. В рамках такого подхода проявляется амбивалентность фрагмента и потребность его возвращения в целое: и в культуре утрата целостности<sup>20</sup> или фрагментарность часто мыслятся как негативные явления. Например, модернистские произведения, посвященные травматическому опыту Первой мировой войны и представляющие тело с ампутированными частями, соотносятся с нормой — телесной целостностью, и анализируются через призму потери. Можно сказать, что модернистские художники оплакивают целостность, проживая разрушение и утрату снова и снова: «И все же потеря целого — это больше, чем трагедия. Из этой потери сконструирован сам Модерн»<sup>21</sup>.

Вопросами определения роли фрагмента в культуре и литературе занимались В. Гиньери и В. Драг<sup>22</sup>, С. Тома<sup>23</sup>, Х.-Й. Фрей<sup>24</sup> и др. Исследованию фрагмента немало внимания уделили Ж.-Л. Нанси и Ф. Лаку-Лабарт,

<sup>17</sup> Адорно Т. *Minima moralia*. Размышления из поврежденной жизни. М.: Ad Marginem, 2022. С. 92.

<sup>18</sup> Адорно Т. *Эстетическая теория* / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 70.

<sup>19</sup> Фрагментарность и незавершенность были общей чертой текстов культуры: Смирнова Н.Н. Фрагмент и незавершенное произведение: замысел, чтение. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2023. 288 с.

<sup>20</sup> Напротив, в теологическом дискурсе обретение целостности отсылает к теме сотерии (*soteria*) и обретению подлинного тела

<sup>21</sup> Nochlin L. *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. New York: Thames and Hudson. 1994. P.8

<sup>22</sup> Guignery V., Drag W. *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. Delaware: Vernon Press, 2019. 254 p.

<sup>23</sup> Thomas S. *The Fragment*. In Roe, Nicholas (ed.). *Romanticism*. Oxford Academic. 2005. pp. 511–512.

<sup>24</sup> Frey H.-J. *Interruptions*. New York: State University of New York Press, 1996. 86 p.

отмечавшие, что романтизм «стремится к фрагментации ради самой фрагментации»<sup>25</sup>. К этой же проблематике обращаются У. Тронзо<sup>26</sup>, Ж. Лихтенштейн<sup>27</sup>, Г. Мост<sup>28</sup>, Фр. Менгер<sup>29</sup>, Э. Остерманн<sup>30</sup>, Ж. Бодрийяр<sup>31</sup>, М. Баксендолл<sup>32</sup>. В русской гуманитаристике: А.В. Марков<sup>33</sup>, П.А. Гринцер<sup>34</sup>, Н.Н. Смирнова<sup>35</sup>, и др.

Из исследований фрагмента и его статуса в литературе появляется концепция «фрагментарного письма». Сам метод фрагментарного письма представлен в работах Ф. Ницше<sup>36</sup>, Р. Десноса<sup>37</sup>, М. Бланшо<sup>38</sup>, Р. Барта<sup>39</sup> и др. К научному анализу концепции фрагментарного письма обращаются А. Монтандон<sup>40</sup>, П. Гарриг<sup>41</sup>, Ф. Сузини–Анастопулос<sup>42</sup>, Л. Далленбах и К. Л. Харт Ниббриг<sup>43</sup>.

Основополагающим для изучения темы фрагмента и фрагментированной телесности в искусстве становится текст «Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee» Эберхардта Остерманна. В своей работе он рассматривает фрагмент как центральную метафору эстетики модернизма. Используя литературные и эстетические теории, автор исследует взаимосвязь

<sup>25</sup> Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. New York: State University of New York Press, 1988. P.18.

<sup>26</sup> Tronzo, W. Introduction. In *The Fragment: An Incomplete History*. Los Angeles: Getty Publications, 2009. pp. 1–7.

<sup>27</sup> Lichtenstein, J. *The Fragment: Elements of a Definition*. Los Angeles: Paul Getty Publications, 2009. pp. 115–129.

<sup>28</sup> Most, W. On Fragments. In William Tronzo, *The Fragment: An Incomplete History*. Getty Research Institute. 1998. pp. 9–22.

<sup>29</sup> Maunter F.H. *Maxim(e)s, Sentences, Fragmente, Aphorismen / Maunter, F.H.* The Hague, Paris: Mouton & Co., 1966. Pp. 812-819.

<sup>30</sup> Ostermann Eb. *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München: Fink, 1991. 224 p.

<sup>31</sup> Бодрийяр Жан. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 200 с.

<sup>32</sup> Баксендолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. – М.: ЮниПринт, 2003. 228 с.

<sup>33</sup> Марков А.В. Заметка к интеллектуальной теории фрагмента // *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*. 2022. С. 38–49.

<sup>34</sup> Гринцер П.А. Неоконченное произведение // *Теория литературы: в 4 т. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 2: Произведение*. С. 84–104.

<sup>35</sup> Смирнова Н.Н. Фрагмент и незавершаемое произведение: замысел, чтение. М., Канон+, 2023. 287 с.

<sup>36</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра // *Полное собрание сочинений: в 13 т. Т.4. М.: Культурная революция, 2007. 432 с.*

<sup>37</sup> Desnos R. *Corps et Biens*, Paris, Gallimard (NRF), 1930. 163 p.

<sup>38</sup> Blanchot M. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980. 220 p.

<sup>39</sup> Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / сост., пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002. 288 с.

<sup>40</sup> Montandon, Alain. *Les formes brèves*. Paris: Hachette, 1992. 175 p.

<sup>41</sup> Garrigues, Pierre. *Poétiques du fragment*. Paris: L'Harmattan. 508 p.

<sup>42</sup> Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire: définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1998. 288 p.

<sup>43</sup> Dällenbach L. und Ch. L. Hart Nibbrig. *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984. 367 p.

между целостностью и фрагментарностью от античности до наших дней и их влияние на искусство. Он также анализирует, как фрагментация отражает утрату целостности и идентичности в искусстве, подчеркивая важность концепта фрагмента для понимания художественной практики XX века. Эта работа является основополагающей для дальнейших исследований фрагментированного тела и его эстетических значений.

Несмотря на телесный поворот в исследовательской литературе второй половины XX века<sup>44</sup>, непосредственно теме фрагментированного тела в искусстве все еще уделяется мало внимания.

Среди научных работ, посвященной этой теме, можно выделить несколько групп:

- 1) научные работы по «культурной анатомии»<sup>45</sup>, раскрывающие значения образов определенных фрагментов тела в истории искусства и культуры;
- 2) исследования, раскрывающие тему фрагментированного тела через призму исторического процесса и исторической контекстуализации;
- 3) исследования в рамках психоаналитического метода, выявляющие причины появления образа фрагментированного тела как в искусстве, так и в культуре в целом;
- 4) труды, рассматривающие проблематику противопоставления целостного (тоталитарного) фрагментарному в художественных произведениях, в частности, в дискурсе о теле.

К первой группе можно отнести исследования стопы в танце В. Савчука и О. Сорокиной<sup>46</sup>, символических значений частей женского тела Х. Радке<sup>47</sup>, статуса человеческого торса в истории искусства Г. фон Эйнама<sup>48</sup>, А. фон

<sup>44</sup> См., например: Эпштейн М.Н. Философия тела. Тело свободы. СПб.: Алетея, 2006. 432 с.

<sup>45</sup> Benthien C., Wulf Chr. Körperteile: Eine kulturelle Anatomie. Reinbek b.H.: Rowohlt Verlag, 2001. 527 s.

<sup>46</sup> Савчук В., Сорокина О. Образ стопы в современном искусстве (танец и фотография): лекция к курсу «Эпистемология визуального образа в искусстве» // Обсерватория культуры. 2010. № 3. 68 с.

<sup>47</sup> Радке Х. Взгляд назад: Культурная история женских ягодиц. М., Альпина нон-фикшн, 2025. 374 с.

<sup>48</sup> Einem H. Der Torso als Thema der bildenden Kunst // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. XXIX, Heft 4. Hamburg: Meiner; Stuttgart: Enke, 1935. S. 31-34.

Салиса<sup>49</sup>, Г. Зельдмайра<sup>50</sup>, Й.А. Шмолля<sup>51</sup>, значение большого пальца ноги в работах Ж. Батая<sup>52</sup> и др.

Ко второй группе можно отнести тексты И.И. Винкельмана. Он одним из первых обращается к теме фрагментированного тела, публикуя статью «Описание Бельведерского торса в Риме»<sup>53</sup> (1759). Предложенный им подход к рассмотрению фрагмента<sup>54</sup> оказался ярким примером исторической контекстуализации и иконографического анализа, что позволило поместить утратившее целостность скульптурное изображение тела в один ряд с такими шедеврами как Лаокоон, Аполлон Бельведерский и др.

То, что у Винкельмана выражено подспудно, почти сто лет спустя становится новым эстетическим пониманием фрагмента у О. Родена. Так, Р. Краусс<sup>55</sup> отмечает, что Роден, вдохновленный *non-finito* скульптурами Микеланджело, сделал изображение фрагмента тела самостоятельным типом скульптуры<sup>56</sup>. В его творчестве проявился интерес к передаче эмоциональных состояний через жест и фазы движения. И незавершенность образа, и его динамика, как в визуальном, так и в содержательном плане, направлены на создание возможности множественной зрительской интерпретации смысла работы.

Фрагментированность тела в контексте современных исследований также анализируется через призму исторического процесса в работе Л. Нохлин «The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity». Автор связывает

<sup>49</sup> Salis A. *Antike und Renaissance, über Nachleben und Weiter-wirken der alten und der neueren Kunst*. Erlenbach-Zürich: Rentsch, 1947. 280 s.

<sup>50</sup> Зельдмайр Х. *Утрата середины*. М.: Прогресс- традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. 640 с.

<sup>51</sup> Schmoll gen Eisewerth J. A. *Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des Fragmentarischen Stils bei Rodin // Das Unvollendete als künstlerische Form*. Bern; München, 1959. S. 117–139.

<sup>52</sup> Bataille G. *Oeuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1970. 696 p.

<sup>53</sup> Винкельман И. И. *История искусства древности*. Малые сочинения. Алетейя, СПб, 2000. С. 373—376.

<sup>54</sup> См. об этом подробнее: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin*, in: ders. (Hg.), *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium*, Bern/München 1959, S. 117–139; Christa Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst: vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Bern (u.a.) 1973; *Ausstellungskatalog Der Torso als Prinzip*, Karl Oskar Blase (Hg.), Kasseler Kunstverein, Kassel. 1982.

<sup>55</sup> Краусс Р. *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*. – М.: Художественный журнал, 2003. С.179–193.

<sup>56</sup> См. например, работы О. Родена «Идущий человек» (1878), «Ирида» (1890–1891), «Торс Адели» (1884) и др.

рождение концепта «фрагмент» и наделение его статусом равноценного целому с началом Французской революции 1789 года. Фрагмент тела, по ее мнению, может представлять ностальгию по утраченной целостности, символически отсылать к страху смерти и конечности человеческого бытия, репрезентировать революционный дискурс. По словам Нохлин, «образы — и воплощение — разрушения, расчленения и фрагментации оставались мощными элементами революционной идеологии, по крайней мере, до падения Робеспьера в 1794 году и даже после»<sup>57</sup>. Иконографически они были связаны с обезглавливанием короля и последующим повсеместным применением гильотины (начиная с декрета 1792 года и вплоть до отмены смертной казни в 1981 году, гильотина оставалась основным инструментом смертной казни во Франции), как, например, в работах Г.Г. Зевекинга «Казнь Людовика XVI» (1793, рисунок 1), гравюра «Пища для размышлений для коронованных шарлатанов...» (1793, рисунок 2), английская гравюра «Расправа над несчастным французским королем с видом на гильотину, или современную французскую машину для обезглавливания» (1793, рисунок 3) и т.д.

В таком ключе образ фрагментированного или разделенного тела (и процесс его превращения в таковое) становится символом революционных событий: символически обезглавливание Людовика XVI было необходимо для разрушения предыдущего государственного строя<sup>58</sup>. Мотив головы Медузы, раскрытый в одноименном эссе З. Фрейда<sup>59</sup>, мотив убийства чудовища, по словам Л. Нохлин, становится центральным мотивом революции<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Nochlin L. The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity. New York: Thames and Hudson. 1994. P.10.

<sup>58</sup> Телесные метафоры в отношении политического дискурса встречаются довольно часто, как в философских работах, так и в художественной форме. См. об этом подробнее: Канторович Э.Х. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. 752 с.

<sup>59</sup> Фрейд З. Голова Медузы. // Фрейд З. Собр.соч.: в 26 тт. – СПб.: ВЕИП, 2021. Т.19. С.421–425.

<sup>60</sup> Зеркально сама Франция символически становится фрагментированной, разделенной на провинции, поддерживающие революционеров или монархистов, что отразилось и на топонимике Парижа – place Royale получила своё новое название – Place des Vosges в 1800 г. в честь жителей департамента Вогезы, первыми заплачившими налоги новой власти.

С. Каплан, продолжая эту линию, подробно исследует истоки появления изображения фрагментированного тела в искусстве Германии и его обусловленность социальными и политическими причинами<sup>61</sup>. В своем исследовании искусства и культуры Веймарской республики она анализирует влияние западноевропейской индустриальной революции XIX века и Первой мировой войны на изображение фрагментированного тела, проявившееся не только в пьесах, поэзии, фотографии, но и в художественных практиках дадаистов и других художников-авангардистов.

Большое внимание определению статуса фрагментированного тела в искусстве уделяется психоаналитическими теориями. Трехкомпонентная модель личности З. Фрейда<sup>62</sup>, теория развития личности, предложенная Ж. Лаканом<sup>63</sup>, теория отвращения Ю. Кристевой<sup>64</sup>, теория объектных отношений М. Кляйн<sup>65</sup>, теория переходного объекта Д. Винникота<sup>66</sup> предлагают в рамках психоаналитического подхода теоретический базис для понимания причин обращения художников к образу фрагментированного тела, а также возможных эмоциональных реакций зрителя, столкнувшегося с изображением его в искусстве.

Для этих теорий характерно внимание к фрагментации в способах восприятия тела, например, в связи с естественными этапами психического развития (стадия «зеркала» у Ж. Лакана). В психоанализе отводится значительное место образу тела и его восприятию самим субъектом и обществом. Как подчеркивает Ж. Лакан, всегда существует разрыв между тем, как субъект воспринимает свое тело, и образом тела, являемым вовне. Этот разрыв становится проявлением раскола субъекта между эго, проявляющимся в воображаемой, но связной концепции тела, и бессознательным.

---

<sup>61</sup> Kaplan S. *Fragmented bodies and the exploded boundary between self and other: discourses of trauma in the visual media of early Weimar Germany, 1916–1926*. PhD thesis. University of North Carolina, Chapel Hill, 2014. 242 p.

<sup>62</sup> Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. В 2-х т. Тбилиси: Мерани, 1991. 825 с.

<sup>63</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. I. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54) / Пер. с фр. М. Титовой, А. Черноглазова (Приложения). М.: Гнозис; Логос, 1998. 349 с.

<sup>64</sup> Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.

<sup>65</sup> Кляйн М. Детский психоанализ. СПб.: Питер, 2023. 368 с.

<sup>66</sup> Винникотт Д.В. Игра и реальность. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002. 266 с.

В своем знаменитом эссе о «стадии зеркала» — фазе развития ребенка — Лакан вводит понятие фрагментированного тела — образа, который необходим для формирования Я как субъекта. Ребенок обнаруживает в момент прозрения, что тело, которое до сих пор воспринималось только по частям и фрагментарным проблескам, на самом деле является целостной сущностью. Поскольку этот идеальный образ тела может быть воспринят только через внешнюю перспективу, т. е. взгляд в зеркало, то разворачивается постоянная петля обратной связи между идеальным и полным зеркальным изображением и фрагментированным телом. Как подчеркивает С.С. Ванеян, описывая последовательность прохождения стадии зеркала: «Эта чередка открывается расчлененным образом тела, продолжается «ортопедической целостностью» (связанным с состоянием устойчивого стояния) и заканчивается таким фантазмом, как «броня отчуждающей идентичности», которая влияет и на умственное состояние»<sup>67</sup>. Чтобы проиллюстрировать идею фрагментированного тела, в том числе являемую в сновидениях, Лакан обращается к анализу полотен И. Босха.

В последней группе исследований раскрывается противопоставление целостности (в некоторых случаях тотальности) и фрагмента. Изображение фрагментированного тела в этом контексте раскрывается, например, в работах Т. Адорно<sup>68</sup>. Он рассматривает фрагментированное тело в его отношении к целому: потребность соотнести их подчеркивает модернистский взгляд на фрагментарность как на негативный аспект в связи с утратой и травмой<sup>69</sup>.

Дискуссии в отношении образа фрагментированного тела предполагают необходимость рассмотрения тела как некоторого целостного объекта. К этому отсылают работы Т. Лакера<sup>70</sup>, Н. Мирзоеффа<sup>71</sup>, М. Фуко<sup>72</sup>. Но фрагмент

<sup>67</sup> Ванеян С.С. От Эго-теории к Жаку Лакану: переходный объект и стадия зеркала // СТПН. 2015. №2. С.45

<sup>68</sup> Адорно Т. *Minima moralia*. Размышления из поврежденной жизни. М.: Ад Маргинем, 2023. 392 с.

<sup>69</sup> Идея о том, что статус фрагмента в искусстве и культуре, и смысл, которым его наделяет автор, обусловлены соответствующими времени представлениями подробно раскрывается в работе Э. Остермана: Ostermann E. *Das Fragment. geschichte einer ästhetischen idee*. München: Fink, 1991. 224 s.

<sup>70</sup> Laqueur T. W. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Mass.: Harvard Univ. Press, 1990. 325 с.

<sup>71</sup> Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999. 274 p.

<sup>72</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.

тела не всегда подразумевает существование целого. Само достижение целостности, по мнению М. Маклюэна<sup>73</sup>, М. Мерло-Понти<sup>74</sup>, Ж.-Ф. Лиотара<sup>75</sup>, Э. Скерри<sup>76</sup>, П. Шильдера (в 1935 году П.Шильдер вводит понятие «образ тела» в книге «Образ и внешний вид человеческого тела»)<sup>77</sup>, невозможно, поскольку границы целого тела изменчивы за счет множественных расширений, предлагаемых окружающим миром. Более того, фрагментарность позволяет освободиться от ограничений, налагаемых целостностью, и предлагает определенную свободу интерпретаций, и как отмечает Э. Пине: «Независимо от того, является ли фрагмент литературным, живописным, скульптурным или даже фотографическим, он побуждает нас исследовать и доводить до конца весь спектр гипотез и возможностей, которые он открывает. Это бросает вызов воображению, и это объясняет его привлекательность»<sup>78</sup> (*перевод наш — В.Б.*).

Раскрывая эту мысль, Ж.-Л. Нанси в своем эссе «L'art, fragment» отмечает исчерпанность привычного понимания фрагмента как стремления к обретению целостности. Для него сила фрагмента заключается в ценности пребывания в состоянии фрагментации в настоящем: «Фрагмент: не часть, отколовшаяся от разрозненного множества или разрушенного целого, а осколок того, что не является ни имманентным, ни трансцендентным. [Фрагмент] не выпадает, тем более – не вытесняется, а, напротив, возникает, то есть является, приходит, раскрывается...» (*перевод наш — В.Б.*)<sup>79</sup>.

Б. Койфер в своей работе «Die Obsession der Puppe in der Fotografie»<sup>80</sup> исследует соотношение понятий целостности и фрагментарности образа тела и рассматривает фрагментарную природу фотографии<sup>81</sup> как медиума, а также

<sup>73</sup> Маклюэн М. Галактика Гутенберга. М.: Академический проект, 2018. 443 с.

<sup>74</sup> Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, 1999. 605 с.

<sup>75</sup> Lyotard J.-F. Discourse, Figure. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. 516 p.

<sup>76</sup> Scarry E. The body in pain New York, NY [u.a.]: Oxford Univ. Press, 1987. 385 p.

<sup>77</sup> Schilder, P. The image and appearance of the human body. London: Routledge, 2013. 356 p.

<sup>78</sup> Pinet H. Ruinenbilder. Frankfurt a.M. : Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1990. S. 76.

<sup>79</sup> Nancy, J.-L. Art, a Fragment. The Sense of the World. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. P.165

<sup>80</sup> Käufer B. Die Obsession der Puppe in der Fotografie. Bielefeld: Transkript, 2006. 332 p.

<sup>81</sup> См. об этом подробнее: Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.

раскрывает мотивы обращения к фрагментированному телу куклы (puppetry studies)<sup>82</sup> на примере творчества Х. Беллмера<sup>83</sup>, П. Молинье и С. Шерман, в работах которых ярко прослеживается мотив фрагментированного тела.

Искусствовед О. Берггрюен<sup>84</sup>, анализируя творчество П. Пикассо и Ф. Бэкона, уделяет внимание стратегиям фрагментирования тела в искусстве. Он выделяет два основных подхода. В рамках первого подхода анатомическая форма тела сохранена, но определенным частям тела придается большее значение по сравнению с остальными. Второй подход предполагает «пересборку» тела с изменением общей формы. Понимание образа тела как целого, состоящего из разных соподчиненных частей/фрагментов, обладающих определенной функцией и значением, связанных с иерархическим положением на вертикальной оси, преобладало долгое время и использовалось для аргументации в пользу социального неравенства<sup>85</sup>. Идеологическая убедительность аргумента возникала из предполагаемой естественности такого видения человеческого тела. Но согласно С. Веннер<sup>86</sup>, такое положение в истории культуры вскоре подвергается сомнению и уже в конце XVIII века начинается процесс «пересборки» образа тела, отрицающий привычный подход.

В работах Р. Арья<sup>87</sup> раскрывается тема фрагментированного тела в искусстве, акцентируется внимание на том, каким образом тело как символическая система, подвергается социальному контролю и управлению, а

---

<sup>82</sup> См. например: Марков А. Штайн А. Восковая кукла: механический вымысел и цветной туман. «Троицкий вариант». №1(395), 2024.

<sup>83</sup> См. например: Schade S. Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. / In: Ilsebill Barta, Zita Brey, Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Frauen, Bilder – Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin, 1987. S. 239–260; Сахно И.М. Анаграмматическое тело» в фотографической серии Ханса Беллмера «Кукла» (1934–1935). Теория моды: одежда, тело, культура. 2019. № 53 ТМ 3. С. 189–205.

<sup>84</sup> Berggruen O. Picasso and Bacon: Painting the Other Self. Milan: Kunsthistorisches, Skira Editore, 2003. Pp. 71–83.

<sup>85</sup> См., например: Канторович Э. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. Изд. 2-е, испр. М., 2015. 744 с.

<sup>86</sup> Wenner, S. Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körper-bildern. In: Benthein, C.; Wulf, Ch.(Eds.). Körperteile Eine Kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg, 2001. Pp. 339–380.

<sup>87</sup> См. об этом подробнее: Arya R. The Animal Surfaces: The Gaping Mouth in Francis Bacon's Work. Visual Anthropology, 30(4), 2017. Pp. 328–343; Arya R. Abject visions: Powers of horror in art and visual culture. Manchester: Manchester University Press. 224 p.

также как фрагментация тела в искусстве XX века (на примере творчества Х. Беллмера и Ф. Бэкона) становится средством исследования идентичности; как художники используют фрагментацию и гротеск для переосмысления привычных границ человеческого тела, что подрывает традиционные представления о красоте и целостности.

К концу XX века все больше исследователей сосредотачиваются на теме фрагментированности человеческого тела в контексте использования новых технологий и расширения возможностей тела, в том числе — за счет биотехнологий и протезирования. Этим вопросам посвящены работы О. Кэттс и И. Зурр<sup>88</sup>, Д.Харрауэй<sup>89</sup>, К. Хэйлс<sup>90</sup> и др.

В отечественной науке образ фрагментированного тела в искусстве рассматривается редко. Работы, частично отсылающие к этой проблематике, принадлежат М.М. Бахтину<sup>91</sup>, Я.В. Чеснову<sup>92</sup> и В.А. Подороге<sup>93</sup>, истории и роли фрагмента в контексте античной риторики и философии посвящена работа А.В. Маркова<sup>94</sup>, теме фрагментированного тела в творчестве венских акционистов уделяет внимание Д. Булатов<sup>95</sup>, в фотографии — О. Вайнштейн<sup>96</sup>, в контексте архитектурной теории — С. Петрушихина<sup>97</sup>, в контексте скульптуры Л. Буржуа — О. Туркина<sup>98</sup>, большое внимание исследователей уделено фрагментированности тела в искусстве XX века, например, в

---

<sup>88</sup> Catts O., Zurr I. Towards a New Class of Being — The Extended Body // *Artnodes: Intersections Between Arts, Sciences and Technology*, 2007, Vol. 6. Pp.28–36.

<sup>89</sup> Харрауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг. // *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000*. пер. с англ.; под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН, 2005. С. 322–377.

<sup>90</sup> Hayles N. K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1999. 323 p.

<sup>91</sup> Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. М.: Худ. лит., 1990. 545 с.

<sup>92</sup> Чеснов Я.В. *Телесность человека: философско-антропологическое понимание*. М.: ИФ РАН, 2007. 213 с.

<sup>93</sup> Подорога В.А. *Феноменология тела: введение в филос. антропологию*. М.: Ad Marginem. 1995. 344 с.

<sup>94</sup> Марков А.В. Заметка к интеллектуальной теории фрагмента // *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*. 2022. Т. 7. № 2. С. 38–49.

<sup>95</sup> Булатов Д. А. Искусство катарсиса. Венский акционизм и преодоление поколенческой травмы // *Искусствознание*. 2018. № 2. С. 272–297.

<sup>96</sup> Вайнштейн, О. Секрет в секрете: о фотографиях графини Кастильоне / О. Вайнштейн // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2024. – № 4(74). С. 9-41.

<sup>97</sup> Петрушихина С. В. Концепция "фрагментированного тела" в теории архитектуры конца XX века / С. В. Петрушихина // *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г.Строганова*. 2022. № 1-1. С. 68-79.

<sup>98</sup> Туркина О. Луиз Буржуа: ящик Пандоры. М: Ad Marginem, 2015. 136 с.

творчестве Х. Беллмера<sup>99</sup> или М. Неджара<sup>100</sup>, в контексте влияния развития анатомических практик на изображение фрагментированного тела – Куксо К.А.<sup>101</sup>, образ фрагментированного тела в искусстве через призму рассечений и надломов исследует Н.Р. Шаропова<sup>102</sup>.

Анализ историографии темы показывает, что, несмотря на значительный объем исследований, посвященных вопросам тела и телесности в искусстве, а также роли фрагмента в истории искусства и литературы, тема образа фрагментированного тела в искусстве и стратегий его конструирования разработана недостаточно и в большей степени представлена исследованиями, посвященными творчеству конкретных художников. В частности, не затронута проблема определения роли фрагмента в дискурсе о теле в западноевропейском искусстве, теоретически не осмыслены стратегии конструирования изображения фрагментированного тела в искусстве последней трети XX века. В условиях недостаточной разработанности заявленной темы, предлагаемое исследование дает возможность проанализировать эволюцию представлений о целостном теле и переходе к образу фрагментированного тела, выявить модусы образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве и раскрыть стратегии его конструирования в западноевропейском искусстве последней трети XX века.

Наш исследовательский интерес направлен на заполнение лакун в современном научном знании об образе фрагментированного тела и стратегиях его конструирования в искусстве для более полного представления исследований данного вопроса: семантический потенциал

---

<sup>99</sup> См., например: Сахно, И. "Анаграмматическое тело" в фотографической серии Ханса Беллмера "Кукла", 1934–1935 / И. Сахно // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2019. – № 53. С. 189–204; Шик, И. А. Сюрреальная анатомия Анхелы Бурон / И. А. Шик // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. – 2018. – № 1. С. 51–55.

<sup>100</sup> См., например: Смолянская Н. В. Нулевой уровень тела / Художественный журнал № 108. 2019. С. 94–103.

<sup>101</sup> Куксо К.А. Принцип фрагментации тела: генеалогия и альтернативы. Ученые записки Петрозаводского государственного университета, (3 (140), 2014. С. 91–93.

<sup>102</sup> Шаропова Н.Р. Образ расчлененного тела: графика и пластика. Электронный философский журнал Vox. Вып. 47, 2024. [Режим доступа: [https://vox-journal.org/content/Vox%2047/Vox47\\_5Шаропова.pdf](https://vox-journal.org/content/Vox%2047/Vox47_5Шаропова.pdf)] (дата обращения: 01.03.2025)

фрагментированной формы в дискурсе о теле и стратегий ее конструирования обуславливает перспективность разработки теоретико-методологических возможностей в исследованиях изображения тела в искусстве.

Таким образом, несмотря на обширные исследования тела, фрагментация как самостоятельный художественный феномен и стратегии ее конструирования в последней трети XX века изучены недостаточно, что и определяет научную проблему данного исследования.

**Источниковая база исследования** состоит из художественных и документальных материалов. К художественным материалам относятся художественные произведения из музейных и частных коллекций (в том числе, Centre Pompidou в Париже, Tate Modern в Лондоне, Muzeum Sztuki в Лодзе, Stedelijk Museum в Амстердаме, Fondazione Prada в Милане, Hamburger Bahnhof в Берлине, Pinakothek der Moderne в Мюнхене и др.). Исследование проводится на материале западноевропейской живописи, графики, фотографии, скульптуры и перформативных практик, представленных в виде фото- и видео-документации и созданных в последней трети XX века.

К документальным относятся архивные материалы о художниках, художественные манифесты, дневники художников, письма и воспоминания художников и их современников, документальные фотографии, представленные в цифровых архивах музеев, частных коллекций и собраний наследников художников (в том числе, цифровой архив AWARE: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions; Historical Archive of Contemporary Arts (ASAC), Smithsonian Libraries). В источниковую базу исследования также вошли выставочные каталоги и альбомы работ рассматриваемых художников.

Сказанное выше определило предмет и объект диссертационного исследования, его цель и задачи.

**Объект** — западноевропейское искусство, которое изображает фрагментированное тело.

**Предмет исследования** — стратегии конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века.

**Цель исследования** — выявить изменения стратегий конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века.

Для достижения обозначенной цели поставлены следующие научно-исследовательские **задачи**:

- 1) определить понятия фрагмент и фрагментированное тело;
- 2) выявить противоречия между целостным и фрагментированным образом тела в истории искусства;
- 3) выявить, определить и систематизировать художественные модусы фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства на материале живописи, графики, скульптуры, фотографии и перформативных практик;
- 4) установить причины и описать изменения стратегий конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века на материале живописи, графики, фотографии, скульптуры и перформативных практик.

**Научная новизна** исследования заключается в следующем:

— предложена классификация художественных модусов образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве: модус расчлененного тела, модус уподобления, модус химеры и модус технологического тела;

— выявлены стратегии конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века в рамках предложенных модусов;

— выявлены историко-культурные причины обращения к образу фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети

XX века на материале живописи, графики, фотографии, скульптуры и перформативных практик;

— введено понятие «дефрагментации» тела, предполагающее «пересборку» тела в попытке объединить фрагменты в поисках трансцендентной целостности человека;

— произведен многовекторный анализ факторов перехода от концепции целостного тела к фрагментированному в контексте западноевропейского искусства;

— проведен обзор литературы, посвященной фрагментированному телу в искусстве как на русском языке, так и на иностранных языках.

**Положения, выносимые на защиту:**

- 1) образ фрагментированного тела в западноевропейском искусстве вступает в противоречие с привычным представлением о целостном теле, выступая как самостоятельная и самодостаточная художественная форма;
- 2) в западноевропейском искусстве, начиная с XIX века, проявляется эстетизация образа фрагментированного тела, вызванная в том числе предшествующим развитием анатомических практик, стремительным развитием археологии и спровоцированным ею интересом к фрагментированной скульптурной форме, последующим интересом романтиков к фрагментированной форме и ее концептуализации, утвердивших фрагмент в качестве самостоятельного жанра, а также вторгающимися в классическую эстетику, ориентирующуюся на целостную форму, категориями ужасного и низменного, порождающими образы разъятых, распадающихся и деформированных тел;
- 3) в истории искусства возможно выделить несколько устойчивых художественных модусов образа фрагментированного тела: модус ритуального расчленения тела, модус уподобления; модус химеры и

модус технологического тела, воплощенных, в первую очередь, в живописи и скульптуре;

- 4) в западноевропейском искусстве последней трети XX века художественные модусы фрагментированного тела проявляются не только в живописи, графике, фотографии, скульптуре, но и в перформативных практиках, но стратегии их конструирования и причины обращения к ним обусловлены иными социокультурными условиями и состоянием современности;
- 5) в последней трети XX века предпринята попытка дефрагментации (пересборки) образа фрагментированного тела в искусстве: в этот период художники работают с образом фрагментированного тела, используя дефрагментацию в попытке объединить фрагменты в поисках трансцендентной целостности человека.

**Теоретическая и практическая значимость исследования** определяется использованием полученных результатов для создания научных и методических работ, курсов лекций по истории искусства и смежным дисциплинам, кураторской деятельности. Предложенная в настоящем исследовании классификация модусов фрагментированного тела в западноевропейском искусстве позволяет более полно раскрыть природу изображения тела в искусстве; может быть применена для анализа большого объема форм и явлений искусства, в изучении смежных дисциплин, исследующих современную культуру.

#### **Методология и методы научного исследования в диссертации**

Методология настоящего исследования определяется характером проводимого анализа и логикой решения поставленных задач и включает использование следующих методов:

- 1) сравнительно-исторический метод применяется для сопоставления исследуемых произведений между собой и выявления специфики репрезентации фрагментированного тела и эволюции фрагментированного телесного образа в произведениях

западноевропейского искусства последней трети XX века; этот метод позволяет сравнить отношение к изображению и конструированию образа фрагментированного тела в искусстве в разные исторические периоды и выявить качественные изменения, происходившие в этой области;

- 2) иконографический метод позволяет выявить устойчивые темы, сюжеты и модусы фрагментированного тела в истории искусства, проследить эволюцию их формы и стратегии формирования в контексте западноевропейского искусства последней трети XX века.

**Апробация результатов** исследования осуществлялась в ходе проведения лекционных и семинарских занятий по следующим дисциплинам: «Основы современного искусства», «Кураторская деятельность в сфере культуры», «История искусства XIX века», а также при подготовке материалов для ряда лекций по таким предметам как «Культурология», «Философия культуры», «Теория культуры»; в докладах на международных, всероссийских и региональных научных и научно-практических конференциях.

**Основные положения** исследования изложены в статьях, тезисах и сообщениях на международных и всероссийских конференциях:

- Международный культурно-просветительский форум студентов и молодежи стран БРИКС «Новые возможности в разнообразии стран БРИКС: культуры, языки, коммуникации» (РУДН, 2024);
- Международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ, 2022);
- X Российская научная конференция с международным участием «Творческая личность — 2022: XX век в фокусе перемен, трагедий и откровений» (Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2023);
- Международная конференция HIDDEN HISTORIES: Women and Science in the Twentieth Century (Центр межкультурных исследований совместно с Бухарестским университетом, 2021, Гейдельберг, Германия);

- Международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (СПбГУ, 2020);
- 3-я Международная конференция «Women who made history» (Университет Никосии, 2019, Кипр, Никосия);
- Научный семинар «Философия античности и средних веков» Центра античной и средневековой философии и науки Института философии РАН (2019, Москва);
- Международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ, 2018);
- Ежегодная международная конференция Британской Ассоциации историков искусства (Институт Курто, 2018, Лондон);
- Межвузовская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Symbolarium культуры: символические универсалии и иконические знаки» (РУДН, 2018).

**Цель работы и специфика** исследуемого материала обусловили структуру диссертации. Она состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

#### **Список публикаций**

1. Берест, В. А. Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочников / В. А. Берест // Философия и культура. — 2025. — № 5. — С. 27–34. — (0,29 п.л.).
2. Берест, В. А. Гаптический опыт в перформативных практиках: метаморфозы телесности в творчестве Ребекки Хорн / В. А. Берест // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2024. — № 2. — С. 25–29. — (0,29 п.л.).
3. Берест, В. А. Антропология боли в перформативных практиках Джины Пан: от сакральной традиции к провокации / В. А. Берест // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2020. — № 10. — С. 632–640. — (0,52 п.л.).

4. Berest, V. A. Corporeality and the self: dissolving with technology / V. A. Berest, A. K. Selchenok // RUDN Journal of Philosophy. — 2019. — Vol. 23, № 3. — P. 302–311. — (0,58 п.л.).
5. Берест, В. А. История и теория визуальных искусств: основы современного искусства: учебно-методическое пособие / В. А. Берест. — Москва: Изд-во РУДН, 2018. — 39 с. — (2,24 п.л.).
6. Sakhno, I. Visual transformation of the norm: towards the Diane Arbus 'Freaks Show' / I. Sakhno, V. Berest // 5th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social and Arts. Conference Proceedings. — 2018. — P. 139–144. — (0,35 п.л.).
7. Берест, В. А. Проблема синтеза искусств в контексте западноевропейской живописи первой половины XX века / В. А. Берест // Архитектоника культуры: традиции и современный контекст: монография / Е. В. Васильченко, И. М. Сахно, С. Л. Пышнова [и др.]. — Москва: РУДН, 2017. — С. 99–115. — (0,98 п.л.).
8. Berest, V. Conceptual artwork as a polycode text / V. Berest // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. — 2016. — № 3. — С. 124–129. — (0,35 п.л.).

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **Введении** обоснованы выбор темы исследования, степень ее изученности, научная новизна и актуальность. Определены объект и предмет диссертационного исследования, обозначены его цель и задачи, представлена историографии вопроса, задаются его хронологические границы, формулируются методы и методология исследования, его теоретическая и практическая значимости, а также апробация материалов исследования.

**Первая глава «От целого к фрагменту: представления о теле в западноевропейской мысли»** посвящена эволюции представлений о теле (и о фрагментированном теле) в западноевропейской культуре. Анализируется

влияние представлений о теле с точки зрения разных научных дисциплин на формирование целостного образа тела в искусстве и дальнейшей его фрагментации.

**В параграфе 1.1. «Эволюция представлений о целостном теле»** подробно анализируется проблема целостного тела в истории западноевропейской философской и научной мысли в целом. Ретроспективный анализ ключевых текстов, посвященных осмыслению роли тела в культуре, позволил проследить эволюцию представлений о теле (как о целостном объекте) и их зависимость от социокультурной и историко-политической ситуации. Очевидно, что роль тела и его форма в культуре и искусстве неоднократно переосмыслялась. В эпоху Средневековья, например, часто встречается использование образа тела и частей тела как метафоры для отображения социальных отношений и сложившейся иерархии. Основополагающее влияние на формирование представлений о теле в Новое время и в эпоху Просвещения оказал Р. Декарт. Его топологический метод описания телесности, безусловно доминирующий в текстах, берет свое начало в анатомических практиках, поскольку объект внимания анатомии – не целое или сплошное тело, а тело фрагментированное – объект, который многократно дробится и делится на части. Декартовским картографическим описанием телесности продолжают пользоваться исследователи и художники в эпоху постмодернизма.

**В параграфе 1.2. «Возникновение модели фрагментированного тела в контексте истории развития анатомических практик»** раскрывается история медицинского знания о теле, значительно повлиявшего на эволюцию представлений о теле и, особенно – на восприятие тела в качестве фрагментированной структуры. Несмотря на существовавшие еще в Древнем Египте представления об анатомии человеческого тела, системный интерес к телу в западной культуре проявляется именно в эпоху Возрождения. Исследователи подчеркивают чрезвычайную близость искусства и науки в представлениях людей эпохи Возрождения, что проявилось в интересе к

анатомии. Тело, скрытое за / под оболочкой кожи, создает проблемы репрезентации, которые являются как техническими, так и воображаемыми. Развитие анатомических практик в этот период обусловлено стремлением сделать невидимое видимым, а немислимое – мыслимым. Учебник по анатомии Андреаса Везалия «Семь книг о строении человеческого тела» (1543) иллюстрирует это парадоксальное посредничество разорванного и детализированного тела: основополагающий опыт современности, в котором жест, заключающийся в разрезании мертвого тела, позволяет получить представление о жизни.

**В параграфе 1.3. «Изменение представлений о теле в западноевропейской философской мысли XX века»** анализируются изменения в представлении о теле, произошедшие в XX веке. В дискурсе XX века очевидно переосмысление представления тела в искусстве и форм его репрезентации, вызванное с одной стороны – значительным техническим прогрессом, а с другой – политическими событиями и новыми способами и средствами ведения войны. Социальные, антропологические, исторические и другие подходы к анализу тела оказались достаточно влиятельными в формировании нового взгляда на тело человека, хоть и подверглись критике из-за недостатка внимания к индивидуальному телесному опыту и его значению с точки зрения целостности и агентности субъекта. Многочисленные подходы к исследованию человеческого тела, развивающиеся на протяжении XX века в большой степени продемонстрировали, что человеческое тело *per se* не несет никаких значений. Процесс семиотизации происходит благодаря культуре, которая оказывает существенное влияние на репрезентацию человеческого тела в искусстве. Образ тела и значения, приписываемые ему и его частям, раскрывают специфику общества, и в то же время являются стратегией сохранения его идентичности. Тело играет двойную роль: оно с одной стороны воспринимает и представляет в своей биомеханике информацию о социальной и культурной

среде, в которой существует, а с другой – становится «говорящим» образом, раскрывающим специфику культуры и общества.

**Во второй главе «Формирование образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве»** дается определение понятия фрагмент в искусстве и в западноевропейской культуре в целом, анализируется проблема фрагментации, функции и статус фрагмента в текстах культуры и в художественных произведениях, раскрывается понятие модуса фрагментированного тела, вводится классификация модусов в истории западноевропейского искусства.

В параграфе 2.1. **«Генезис понятия фрагмент в западноевропейской культуре и искусстве»** объясняется сущность понятия «фрагмент» в западной культуре. С культурной и исторической точки зрения фрагмент представляет собой ключ к исследованию личности, современности, субъективности и общества. Фрагмент проявляется во всех областях знания: например, хронология становится историей из-за упорядочения фрагментарных событий.

Термин «фрагмент» родственен латинскому глаголу *frangere* - ломать, ломать, разрывать, раздроблять, и существительному *fragmentum* — обломок, кусок, осколок. Само слово фрагмент подразумевает увечье, сломанный объект, обрывок. Определение, отсылающее к теме разрыва, трещины и утраты, позволяет концептуально осмыслить фрагмент с точки зрения хрупкости и конечности целостного объекта. С момента разрыва фрагмента с контекстом или с целым, фрагмент утрачивает свой первоначальный смысл, и в новых условиях кажется враждебным смыслу и сопротивляется пониманию. В этих условиях понимание фрагмента означает признание его неполноты. При этом фрагмент продолжает находиться в отрыве от целого и не позволяет точно вообразить или реконструировать это целое в полной мере, а лишь намекает на его полноту. Понимание фрагмента предполагает наделение его смыслом и возвращение ему значения. Для этого необходимо поместить его в контекст, в котором он этот смысл обретает, однако, фрагмент является тем,

чем он является, именно потому, что для него нет более этого контекста – он утрачен.

Разрыв, признаком которого становится фрагмент, представляет собой опыт травмы или боли. Но поскольку источник этой боли более недоступен, то сам фрагмент становится носителем этой деструктивной и травматической онтологии. И в то же время фрагмент – средство семантического сдвига, позволяющее оценить не только общую идею, интуитивно «схватить» образ, но и осуществить разрыв с привычной формой видения, погрузившись в иное измерение восприятия смысла. Использование фрагментации в культуре и искусстве бросает вызов ожиданиям зрителя, привыкшего к целостной форме художественного произведения. Фрагмент как концепция представляет собой мощный контрнарратив идеям целостности, единства и завершенности. Благодаря своей «открытости» и нецелостности, фрагмент провоцирует утрату привычного смысла, в современном контексте подчеркивая интертекстуальность и потенциал множественной интерпретации.

Фрагмент стал значимой темой в эпоху немецкого романтизма в конце XVIII века. Писатели, поэты и философы рассматривали фрагмент как самостоятельную литературную форму, которая отражала их неудовлетворенность идеалами Просвещения и открывала возможности новых интерпретаций. Романтики экспериментировали с фрагментарным письмом, создавая намеренно незавершенные тексты: эти фрагменты часто были афористичными, открытыми и побуждали к размышлениям и самоанализу. В романтической философии фрагмент рассматривался как форма выражения, которая отражала динамическую природу самой реальности.

Зачастую выбор фрагментарной формы обусловлен способом познания мира и представлениями о нем. Фрагментарное письмо – это отказ от тотального нарратива, от единого ландшафта, в рамках которого все выглядит одинаково и следует единым и привычным правилам. Фрагментарное письмо предполагает многоголосие, сложную полифоническую форму и отказ от

главенства Автора. Концепция фрагментарного письма подробно раскрывается в работах Ф. Сузини-Анастопулос: фрагментарное письмо здесь мыслится как корпус текстов, которые порождают у читателя необходимость жеста, проявление агентности, в результате которой читатель собирает и разбирает дискурсы, на которых основан полный текст. По мнению Ф. Сузини-Анастопулос<sup>103</sup>, обращение к фрагментарной форме обусловлено тройным системным кризисом, проявившимся, во-первых, в утрате актуальности произведения как целостной структуры вследствие устаревания понятий завершенности и полноты; во-вторых, в переосмыслении концепции тотальности, которая в условиях постмодернизма воспринимается как репрессивная и подавляющая; и, наконец, в-третьих, в трансформации традиционных литературных форм, что позволило фрагменту не только представить себя в качестве альтернативы устоявшимся структурным моделям, но и утвердить себя в качестве самостоятельной формы.

**В параграфе 2.2. «Дихотомии в дискурсе о теле в истории искусства» раскрываются ключевые дихотомии, повлиявшие на восприятие и формы репрезентации тела в истории западноевропейского искусства.** Красота тела – привычная тема, раскрываемая в разные эпохи и в разных географических контекстах по-разному. Параллельно ей в искусстве развивается тема «отвратительного», также представленная в разных формах: отказываясь в силу разных причин от классического подхода к репрезентации эстетически принимаемого целостного тела, художники и скульпторы в разные временные эпохи обращаются к семантическому полю представлений о теле в современной им культуре, обусловленному историческим процессом и бинарными оппозициями целое/фрагментированное, прекрасное/отвратительное, мужское/женское, естественное/искусственное и т.д.

---

<sup>103</sup> Susini-Anastopoulos F. L'Écriture fragmentaire: définitions et enjeux. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 310 p.

В этой главе приводятся примеры проявления образа целостного и эстетически прекрасного тела, а также – фрагментированного тела и «отвратительного» в дискурсе о теле в истории западного искусства.

Человеческое тело символически насыщено: в нем отражены и социальные нормы, и история, и мифологии, и верования. Оно есть место интерпретации и отражения моральных, политических, этических, художественных задач и проблем. Но для новых интерпретаций оно не должно быть ассоциировано только с целостной и непрерывной формой, ограниченной «кожаными ризами», напротив, оно должно быть представлено в полной мере, со всеми наиболее дискредитированными и презираемыми своими частями.

На фоне философской традиции рационализма возникает более сложная картина человеческого тела: видение тела как целостной и сложной системы заменяется пониманием тела как совокупности раздробленных элементов. Это *pars pro toto*, свидетельство не просто нарушенной целостности телесного образа, это символические душевные раны, где кожа и тело в целом выступают в качестве холста-свидетеля, документирующего события прошлого. Здесь человеческое тело становится *tabula rasa*, а травмы – художественными знаками, при помощи которых художники раскрывают, что значит быть человеком, что значит проживать свой опыт. Раны и порезы позволяют избежать совпадения с множественными воображаемыми подобиями, господствующими в обществе и влияющими на тело. При этом тело, как последний оплот идентичности, с одной стороны становится личным дневником, сохраняющим субъективную историю, а с другой – выступает документом, позволяющим реконструировать историю общества.

В художественных и литературных произведениях до начала XX века просматривается акцент на социальной природе тела, но в рамках нашего исследования особого внимания требует процессуальность конструирования тела, которое в каждый момент своего существования подвергается влиянию внешних факторов и не определено в своих конечных границах.

**Параграф 2.3. «Модусы фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства» посвящен модусам фрагментированного тела.** Под модусом фрагментированного тела понимается устойчивый способ художественного конструирования образа тела, при котором его фрагментированность становится не случайным формальным решением, а осознанной выразительной художественной и смысловой стратегией, имеющей культурно-семиотическую функцию. Модус определяет, каким образом осуществляется фрагментация тела. В отличие от самого понятия «фрагментированное тело», которое описывает результат — образ, созданный с помощью визуального выделения или акцентирования отдельных частей тела, их замены чужеродными элементами или обозначения утраты некоторых фрагментов, модус указывает на способ реализации этой фрагментации. В рамках исследования выделяем основные модусы бытования фрагментированного тела в западноевропейском искусстве: модус ритуального расчленения, модус уподобления, модус химеры и модус технологического тела. В представленном исследовании фрагментирование определяется как художественный приём, заключающийся в нарушении целостности образа тела определенным способом, позволяющим выделить несколько художественных модусов фрагментированного тела. В качестве критерия выделения модусов обозначим тип фрагментирования: разрез (для модуса ритуального расчленения), коллаж/склейка (для модуса химеры), акцентирование (модус уподобления), надстройка (модус технологического тела).

Одним из самых распространенных становится модус ритуального расчленения. Модус ритуального расчленения предполагает разрез, разрыв или отсечение как основополагающий принцип образования фрагментированной телесной формы. Часть тела, даже если она представлена в двухмерном виде, способна пробудить в памяти человека и его символическую утрату. Здесь фрагментированное тело получает новое

прочтение, как, например, на одной из сторон аттического килика, хранящегося в музее изобразительных искусств Кимбелл в Техасе.

Второй выделяемый нами модус - модус уподобления. Этот модус предполагает либо акцентирование/гипертрофирование, придание различным частям тела большей значимости (что предполагает искажение формы или ее деформацию), но без утраты целостности; либо создание реплики формы, обладающей синекдохальным характером.

Другой пример модуса уподобления, который встречается в западноевропейской культуре – анатомические вотивы и вотивные образы (например, ретаблос в немецкой культуре XVII века).

Традиция *ex-voto* основана на вере в жертву, объединяющей человека и бога. Как религиозное приношение, часто выполненное из драгоценных материалов и искусно обработанное, вотивное приношение может в принципе принимать любую форму. Анатомические *ex-voto* обычно представляют собой изображения поврежденной/больной части тела человека, и становится материальным символом надежды на выздоровление. Вотивная практика тесно связана с обрядами исцеления и верой в чудеса: при этом фрагмент части тела, который может быть лишь символическим изображением фрагмента тела человека, не является синекдохой — не символизирует целое, не отсылает к нему – это уподобление, замена больной части тела.

Следующий рассматриваемый модус — модус химеры, соединяющий в себе фрагменты двух сущностей – например, звериной и человеческой. Главным проявлением этого модуса становится трансгрессивный (лиминальный) характер образа.

Ранними примерами этого модуса могут послужить образы древнеегипетских богов. Фрагментированность и составной характер их тел отражает непостижимость и непознаваемость божественной сущности. Но такого же фрагментированного взгляда египтяне придерживаются и в отношении тел человеческих: они легко представляли себе тело как множество отдельных частей — волосы, голова, кожа, органы чувств, внутренние органы

и т. д. И в то же время, как и смертные, боги в своих воплощенных формах подвержены фрагментации: как, например, в египетском мифе об Осирисе (впрочем, эта дихотомия – «целое–фрагмент» – здесь также носит временный характер: миф об Осирисе подчеркивает необходимость последующей сборки тела).

Последний модус, который мы выделяем – модус технологического тела, в рамках которого происходит сращивание фрагментов человеческой телесности и технологических форм. Этот модус отражает особенности глобального культурного ландшафта, тем самым воплощая как по форме, так и по содержанию значимость гибридности в современной культуре.

Здесь остро, как и в случае с модусом химеры, проявляется тема границы. Сам модус находит отражение и в виде многочисленных автоматов, интерес к которым возрастает к XVII веку. Интерес к этому модусу обнаруживается и в работах художников–авангардистов первой половины XX века: например, в творчестве итальянских футуристов модус технологического тела представлен в концепции «человека, умноженного машиной», которую предлагает Ф.–Т. Маринетти в манифесте «Умноженный человек и царство машин». К этому же модусу обращаются О. Шлеммер в своем «Триадическом балете», Н. Форрегер в «Танце машин», развивая концепцию механизированного тела в искусстве танца. Новый вектор развития этот модус получает с началом Первой мировой войны в работе художников и скульпторов, как в визуальном отражении политических и социальных потрясений, так и в буквальной практике работы с масками для инвалидов войны.

В XX веке художники пытались понять новый мир через фрагментированную телесность. Такой подход, лишь частично проявлявшийся в более ранние периоды, получил развитие благодаря масштабным войнам и потрясениям XX века, приведшим в том числе к тому, что изуродованное или фрагментированное тело было введено в образную систему западного искусства и в массовую культуру.

**В третьей главе «Стратегии конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века»** рассмотрены ключевые стратегии к формированию образа фрагментированного тела в искусстве последней трети XX века через призму выявленных модусов, а также обозначены мотивы обращения к образу фрагментированного тела в искусстве указанного периода.

**В параграфе 3.1. «Морфология боли в западноевропейском искусстве: смысловой и материальный разрыв»** мы обращаемся к теме боли в западноевропейском искусстве, как к средству акцентирования фрагмента в телесном дискурсе. Эта тема соотносится с модусом ритуального расчленения, связанным, в свою очередь, с темой разрыва и боли. Именно боль выделяет фрагмент в телесном контексте, делая видимым то, что было сокрыто. В искусстве на протяжении долгого периода времени сохранялся целостный образ человеческого тела, его поверхность была неделима, непроницаема, не стигматизирована разрезами и естественными отверстиями. Со временем эта тайна раскрывается и становится явлена миру. Уже в иконографии сюжета «Уверение Фомы» происходят первые шаги по преодолению этой непроницаемости тела, когда драматический жест погружения пальцев в рану Христову или акцент на вытекающей крови порождает ощущение разрыва целостности физического тела, что в дальнейшем, в том числе под влиянием медицинских и военных практик, постепенно приведет к утрате целостного образа тела.

**В параграфе 3.2. «Дефрагментация тела в перформативных практиках»** анализируется роль перформативного искусства в процессе конструирования тела, отсылающего к стратегии дефрагментации телесности. Во второй половине XX века в культуре и искусстве происходит так называемый перформативный поворот. Этот термин впервые вводит Дж. Остин<sup>104</sup>, определяя слово (и в более поздних трактовках – произведение

---

<sup>104</sup> Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С.13-138.

искусства) не просто как высказывание, а как действие. В 1970-х годах искусство перформанса получило стремительное развитие: акцент большинства перформативных проектов был сделан на теле и проживании травматического опыта. Перформанс в русле работы с фрагментированным телом становится эффективной стратегией дефрагментации тела, определяемой как процесс обновления и оптимизации целостной структуры тела. Процесс дефрагментации с одной стороны возвращает целостность телу, а с другой - заполняет смысловые пустоты, ранее остававшиеся невидимыми (как в случае с темой травмы и утраты, гендера и т.д.). Эта стратегия соответствует модусу уподобления, описывающему представление о теле как о целостной структуре, чьи особенности выявляются благодаря акцентированию определенных деталей.

### **В параграфе 3.3. «Реинтерпретация телесного опыта: трансгрессивные художественные стратегии»**

Перформативный поворот в искусстве привел к изменению отношения к телу. С этого времени тело мыслится как нечто большее, чем биологический организм или предписанный эстетический конструкт. Оно становится источником множественных изменений – и предполагает схожую с модусом химеры трансгрессивность формы. Телесность определяется как энтропийная структура, как изменчивая категория, которая проявляет свою текучесть и транзитивный характер в искусстве. Тело – инструмент художественных поисков, его эстетический потенциал выходит далеко за пределы чисто физической оболочки. Художественный язык обладает возможностью демонстрации изменчивости образа тела и нарушения репрессивных норм, определяющих его, и выявления сложной неоднозначной природы образа тела в культуре.

Трансгрессия может быть обозначена как переход из одного состояния в другое, предусматривающий способность бросить вызов существующему порядку и индивидуальному способу бытия. Для художников чьи работы могут быть описаны в категориях трансгрессии и преодоления границ, именно

это напряжение между социальным и личным является ключевой темой творчества. Трансгрессия становится методом подрыва авторитета довлеющего дискурса. Происходит это благодаря апроприации и обесцениванию устойчивых образов и структур. Но одновременно трансгрессия проявляется как кризис смыслов – как попытка преодоления устаревших (или кажущихся таковыми) привычных представлений.

**В параграфе 3.4. «Постгуманизм и фрагментированное технологическое тело в исследуемый период»** раскрываются художественные стратегии, направленные на конструирование «нового» тела, отсылающего к модусу технологического тела. На рубеже тысячелетий особенный интерес вызывают идеи технологических и биологических модификаций тела, уже не только в виде художественного описания, но и с точки зрения реального осуществления. Эти темы стали предметом дискуссий среди антропологов, биологов, трансгуманистов, теоретиков культуры: научные достижения позволяют предположить, что возможности трансформации тела в ближайшем будущем будут практически безграничны и доступны каждому.

Несмотря на это практика модификации тела все еще является трансгрессивной именно потому, что восприятие тела в социуме по-прежнему определяется исходя из укоренившихся представлений о нем как о целостном и данном природой или Богом, определенном в своих возможностях и формах. И хотя искусство активно расширяет границы представления о теле, актуальные практики модификаций и фрагментации тела остаются трансгрессивными по отношению к общепринятым представлениям о телесности человека.

**В Заключении** представлены основные положения и выводы диссертационного исследования, проведенного на базе обширного материала, позволившего провести анализ закономерностей формирования и развития образа фрагментарного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века.

В процессе исследования были решены следующие задачи:

- 1) представлен обзор исторических и культурных явлений, оказавших влияние на формирование современного понимания целостного тела в искусстве;
- 2) проанализирован корпус работ, оказавших влияние на формирование представлений о целостном теле в западноевропейском искусстве;
- 3) рассмотрена история возникновения модели фрагментированного тела в контексте истории развития анатомических практик;
- 4) выявлены факторы, оказавшие влияние на формирование модели фрагментированного тела в западноевропейском искусстве XX века;
- 5) проанализирован генезис концепции «фрагмент» в западноевропейской культуре и искусстве;
- 6) выявлены и систематизированы модусы фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства;
- 7) выявлены и проанализированы основные стратегии конструирования образа фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века в рамках заявленных модусов.

## **Глава 1. От целого к фрагменту: представления о теле в западноевропейской мысли**

### **1.1. Эволюция представлений о целостном теле**

Тема тела и телесности в культуре и искусстве имеет долгую историю, тесно связанную с идеей взаимоотношения души и тела. Это один из важнейших вопросов для понимания человеческой природы.

Истоки западноевропейского представления о теле можно найти еще в древнеегипетском искусстве, переосмысленном позднее древними греками. В Древнем Египте правильно сохраненное тело было условием посмертного существования. Этим объясняется повышенный интерес к процедурам ухода за телом. Для этой культуры характерно особое отношение к телу, проявившееся не только в развитии представлений о человеческой физиологии, но и в особой семиотизации тела. Тело из чисто физического объекта превращается в знак, наделяется множеством смыслов, становится аллегорией и метафизическим конструктом.

Важнейшим свидетельством особого положения тела в египетской культуре становится процесс мумификации. Именно он – доказательство связи мира реального и мира загробного, при этом тело наделяется новым статусом, а процесс мумифицирования предполагает не его материальную конечность, а его способность к трансформации. Процесс мумификации и все сопряженные с ним ритуалы необходимы для превращения человеческого тела в «образ» и в «знак»; это превращение в тело, подобное божественному; это «новое тело», превосходящее смертную физическую форму. По египетским представлениям, человек без тела существовать не может<sup>105</sup>.

С появлением в Древней Греции философии возникает вопрос о способах познания. Человеческое тело – естественная основа нашего конкретного опыта: именно через призму телесности древние греки познают и

---

<sup>105</sup> Эта традиция продолжит свое существование и впоследствии — тема сохранения тела в той или иной форме является одной из важнейших в западноевропейской культуре. Она неразрывно связана с проблемой памяти о человеке: так, например, нетленное тело святого становится одним из обязательных условий канонизации в католицизме.

мыслят окружающий мир. Уже Фукидид подчеркивает разницу в цивилизационном развитии между греческой цивилизацией и варварскими племенами с того момента, когда нагота становится правилом на Олимпийских играх, подчеркивая значимость телесного начала в культуре и интереса к человеческому телу. «Лакедемоняне первыми стали носить простую одежду нынешнего времени, и у них люди более состоятельные вели большей частью образ жизни, одинаковый с простым народом. (5) Они впервые также ввели в обычай открыто обнажаться и натирать тело маслом, делая телесные упражнения. В древности даже на Олимпийских состязаниях борцы выступали в набедренных повязках, и этот обычай носить пояса был оставлен лишь несколько лет назад. У некоторых варваров, особенно у азиатских, и теперь еще на состязаниях в кулачном бое и борьбе участники также выступают в поясах. (6) Можно указать много и других обычаев Древней Эллады, схожих с обычаями современных варваров»<sup>106</sup>.

Платон ввел дихотомию «тело — душа», причем впервые они не равны и тело затрудняет познание. В основе учения Платона лежит идея двойственности существования человека, выраженная в дихотомии «душа—тело». В его трактовке<sup>107</sup> смертное тело соотносится с колесницей, которую боги дарят бессмертной душе<sup>108</sup>. При этом тело динамично и мыслится как строгая иерархичная структура, где начало всего — ум, и каждый элемент тела наделен собственной задачей. Тело в его интерпретации связано с движением, которое с одной стороны позволяет познавать мир, а с другой — призвано гармонизировать душу и тело. Философ подчеркивает: «...когда душа пользуется телом, исследуя что-либо с помощью зрения, слуха или какого-нибудь иного чувства (ведь исследовать с помощью тела и с помощью чувства — это одно и то же!), тело влечет ее к вещам, непрерывно изменяющимся, и

<sup>106</sup> Фукидид. История. Л.: Наука, 1981. 542 с.

<sup>107</sup> Платон. Диалоги Платона. Тимэй (или о природе вещей) и Критий. Переводъ съ примѣчаниями и введеніемъ Г.В. Малеванскаго. Кіевъ, типографія Г. Т. Корчакъ—Новицкаго, Мпхайловск. улица, собств. доиъ. 1883.

<sup>108</sup> Такое отношение к телу, как к контейнеру, пустой форме сохранится в культуре, и станет одной из значимых концепций, описывающих телесность. Например, художник второй половины XX века Д. Войнарович обозначит тело как «арендованное», «наполненное сопутствующими горестями и хандрой» (см. подробнее: Лэнг О. Одинокий город. Упражнения в искусстве одиночества. Ад Маргинем, 2022. С. 453).

от соприкосновения с ними душа сбивается с пути, блуждает, испытывает замешательство и теряет равновесие, точно пьяная»<sup>109</sup>.

Платон определял тело как подчиненную по сравнению с душой сущность. По его мнению, телесное начало пассивно и должно быть подчинено душевному, ибо «если даже мы на какой-то срок освобождаемся от заботы о теле, чтобы обратиться к исследованию и размышлению, тело и тут всюду нас путает, сбивает с толку, приводит в замешательство, в смятение, так что из-за него мы оказываемся не в силах разглядеть истину. И напротив, у нас есть неоспоримые доказательства, что достигнуть чистого знания чего бы то ни было мы не можем иначе как отрешившись от тела и созерцая вещи сами по себе самую по себе душой. Тогда, конечно, у нас будет то, к чему мы стремимся с пылом влюбленных, а именно разум, но только после смерти, как обнаруживает наше рассуждение, при жизни же – никоим образом. Ибо если, не расставшись с телом, невозможно достичь чистого знания, то одно из двух: или знание вообще недостижимо, или же достижимо только после смерти. Ну, конечно, ведь только тогда, и никак не раньше, душа остается сама по себе, без тела»<sup>110</sup>.

Идеи Платона стимулируют в дальнейшем в европейской философской мысли развитие представлений о «расщепленном субъекте», тело и душа которого должны быть разделены в поисках истины. Именно идея о человеке как о расщепленном субъекте с отчужденной телесностью ляжет затем в основу картезианства в XVII веке.

Аристотель также затрагивает эту тему в трактате «О душе». Вводя важный онтологический принцип – форма – материя, Аристотель представляет человека в единстве материи и формы, и в их соединении: тело становится материей, а душа – формой (формой тела). А вот причины и цель их соединения – означаемым для человека. При этом Аристотель выделяет в самостоятельную категорию разум, предполагая возможность его

<sup>109</sup> Платон. Соб. соч.: В 4 т. М., 1990–1994.

<sup>110</sup> Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2 // Философское наследие, т. 116. РАН, Институт философии. М.: Мысль, 1993. Перевод С. П. Маркиша, заново сверен А. А. Столяровым. С. 66–67.

существования вне тела: «Что касается разума и теоретической способности, то [пока в этом вопросе] еще нет ясности, но кажется, что [тут] другой род души и что только эти способности могут отделяться, как вечное от тленного. Относительно прочих частей души из сказанного выше»<sup>111</sup>. Таким образом тело и душа в трактовке Аристотеля понимаются как неразделимые: все порывы души требуют телесной формы, при этом тело зависимо от души и воплощает свою потенциальность благодаря ее движениям (обязательная категория и в работах Платона, и работах Аристотеля).

Сам внешний вид тела, эйдос, для Аристотеля становится символом, знаком, признаком. И этот признак, атрибут, «есть осмысленная структурная завершенность, что она есть именно то в предмете или живом существе, что определяет его разумное содержание»<sup>112</sup>. Он отмечает: «Распознают характер и по движениям, и по фигуре, и по цвету, и по выражению лица, и по волосатости, и по гладкости [по отсутствию волос], и по голосу, и по мясистости, и по членам, и по всему типу [виду] тела»<sup>113</sup>. Согласно Аристотелю, вид тела складывается под действием души, находит в себе ее отражение, и потому тело должно рассматриваться как символ и одновременно как источник знания о душе.

В Средние века получают развитие идеи Платона об амбивалентности человеческого существования и превосходстве души над телом артикулированы еще отчетливее: «Душа есть нечто среднее между неделимой и разделенной в телах сущностью; ум – сущность только неделимая, тела – только делимая, а качества и внутриматериальные формы разделены в телах»<sup>114</sup>.

Продолжает эту традицию Фома Аквинский, для которого душе необходимо телесное воплощение, чтобы полностью осуществиться: «Так, если душа была бы в теле, как моряк на корабле, она не сообщила бы вид ни

<sup>111</sup> Аристотель. О душе. М.: Государственное социально-экономическое издательство. 1937. С. 40.

<sup>112</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Том IV. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с.

<sup>113</sup> Аристотель. Первая аналитика // Аристотель. Сочинения в 4 томах. Т.2. М.: Мысль, 1978. С. 252.

<sup>114</sup> «Подступы к умопостигаемому» Порфирий. (5 сентенция)

телу, ни его частям; противоположное этому является из того, что когда душа покидает [тело], отдельные части [тела] сохраняют прежнее название лишь эquivoкально. Ибо глаз мертвого человека, или нарисованный, или каменный [глаз] называют глазом эquivoкально; и подобным образом для других частей [тела]. Кроме того, если душа находилась бы в теле, как моряк на корабле, то следовало бы, что единство души и тела было бы акцидентальным. В таком случае смерть, которая приводит к их разделению, не была бы сущностным разложением; это явно представляется ложным. Отсюда следует, что душа есть нечто конкретно-индивидуальное, могущее существовать само по себе; не как [нечто], имеющее в себе совершенный вид, но как [нечто], осуществляющее человеческий вид, будучи формой тела; и подобным образом [также следует], что [душа] есть форма и нечто конкретно-индивидуальное»<sup>115</sup>.

На античные идеи накладывается мощный пласт христианской культуры. Основа западноевропейского подхода — христианская идея о подобии человека Богу: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему [и] по подобию Нашему, и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, [и над зверями,] и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле. И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их»<sup>116</sup>.

Концепт тела в Средние века противоречив. С одной стороны, это человеческое тело, которое представлено в своей физической природе: оно презираемо за неконтролируемые желания и страсти, за брэнность и несовершенство, и, одновременно постулируется как образ и подобие Бога<sup>117</sup>, символ или надежда на спасение, как подчеркивает Тертуллиан «Caro cardo est salutis»<sup>118</sup>. Идея страдающего тела, через боль уподобляющегося

---

<sup>115</sup> Quaest. de anima. q. 1, resp.

<sup>116</sup> Бытие 1:26–27.

<sup>117</sup> Бытие 1, 26.

<sup>118</sup> Caro cardo est salutis, Тертуллиан.

страданиям Христа или проживающего наказание за греховность плоти, становится ключевой в искусстве этого периода.

С другой — это социальное тело: или Церковь, соотносимая с образом тела Христа <sup>119</sup> – *corpus mysticum*<sup>120</sup>; или мистическое тело государства.

Эта конструкция лежит в основе использования образа тела и частей тела как метафоры для отображения социальных отношений и сложившейся иерархии: например, Ж. Ле Гофф и Н. Трюон<sup>121</sup>, исследуя тело и его политический контекст в Средние века, приводят в качестве примера трактат Гумберта из Муанмутье «Против симониаков» (1057): «Духовное сословие является первым в Церкви, как глаза на голове. (...). Светская власть подобна груди и руке, мощь которой привыкла смиряться перед Церковью и защищать ее. Что касается народа, который сравнивался с нижними членами и конечностями тела, то он подчинен церковной и светской власти, но в то же самое время и необходимым им»<sup>122</sup>.

Большое внимание теме тела в социальном контексте уделено в работе Э.Канторовича<sup>123</sup>. Его центральная идея – удвоение тела правителя. Король обладает физическим телом, которое живет и умирает; и символическим (королевским политическим) телом, которое бессмертно<sup>124</sup> и передается от одного физического тела другому.

Образ, выявленный Канторовичем и вынесенный в заглавие его работы, оказался настолько сильным, что стал метафорой одного из подходов к анализу и интерпретации телесного начала в культуре Средневековья и не только.

---

<sup>119</sup> 1Кор 12: 12.

<sup>120</sup> Lubac, H. de. *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Eglise au Moyen Age. Etude historique.* Paris: 1944. 369 p.

<sup>121</sup> Ле Гофф Ж, Трюон Н. История тела в средние века. М.: Текст, 2008. С. 160–161.

<sup>122</sup> Humbert de Moyenmoutier, cardinal de Silva Candida. *Adversus Simoniacos* (Pl, 143, Monumenta Germaniae Historica. Libelli de lite, I). Traduction d'Andre Vauchez, «Les Laics dans l'Eglise a l'epoque feodale» in Notre histoire, n.32, 1987, repris dans *Laics au Moyen Age*, Paris, Cerf, 1987. (Цит. по: Ле Гофф Ж, Трюон Н. История тела в средние века / Жак Ле Гофф, Никола Трюон; пер. с фр. Елены Лебедевой. – Москва: Текст, 2008. – 189, [3] с.)

<sup>123</sup> Канторович Э.Х. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. 752 с.

<sup>124</sup> По мнению А. де Любака, эта идея вечного тела правителя происходит из представлений о божественном и тройственном характере тела Христа, состоящего из физической оболочки Иисуса из Назарета, Евхаристии и Церкви

Возрождается идея Платона о человеческом теле как микрокосме. Эта идея предполагает понимание человеческого организма как «меньшего мира», отражающего более широкое понятие «макрокосма» в его формах и функциях. Хильдегарда Бингенская (1098–1179) в своих работах уподобляет строение человека и Вселенной: «Протяженность рук равна росту человека, поскольку длина и ширина небесного свода также равны друг другу. Также остальные части тела соотносятся с пропорциями космоса, а управляет ними *aequalis mensura*: сфера низшего слоя воздуха (роль которого заключается в поддержании жизни на земле) соответствует промежутку тела между горлом и пупком. Земля, устланная камнями, соответствует животу, который “держится” на ребрах и других костях. Эти части тела имеют такие же пропорции по отношению ко всему телу, как и соответствующие им части космоса. Океан соответствует длине тела от колен до лодыжек, а реки — стопам. Сеть вод на земле соответствует системе кровеносных сосудов, а мочевыделительная система — подземному миру»<sup>125</sup>.

В эпоху Возрождения отношение к телу пересматривается – в искусстве телу уделяется все более пристальное внимание, но теперь оно представляется в разных своих ипостасях.<sup>126</sup> Огромное влияние на это оказало развитие анатомии, искусства и политической мысли. Обращая внимание на тело и его статус, анатомия стремилась подчинить тело, искусство старалось объяснить и интерпретировать происходящие в окружающем мире изменения, а политическая мысль использовала тело и его образ для иллюстрации политических идей и утверждения власти. В этот период рождается уникальный образ человеческого тела, созданный в результате взаимодействия разных областей знания и искусства. Образ страдающего тела трансформируется в образ прекрасного тела.

Исследователи подчеркивают чрезвычайную близость искусства и науки в эпоху Возрождения, что особенно ярко выразилось в осмыслении

---

<sup>125</sup> Цит. по: Kowalewska M. Hildegardy z Bingen wizja czlowiecka // Acta Mediaevalia. XVIII. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski. 2005. S. 273.

<sup>126</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб: Лань: Планета музыки, 2020. 244 с.

достижений анатомии. Тело, скрытое за оболочкой кожи, создает проблемы репрезентации, которые являются как техническими, так и воображаемыми. Развитие анатомических практик в этот период было обусловлено стремлением сделать невидимое видимым, а немислимое – мыслимым. Учебник по анатомии Андреаса Везалия «Семь книг о строении человеческого тела»<sup>127</sup> (1543) иллюстрирует это парадоксальное посредничество разорванного и детализированного тела: основополагающий опыт современности, в котором жест, заключающийся в разрезании мертвого тела, позволяет получить представление о жизни.

Наибольшее развитие тема тела получила в Новое время и в эпоху Просвещения. Пожалуй, самое большое влияние на формирование представлений о теле в этот период и далее, оказал Р. Декарт. В своих «Размышлениях в первой философии» и «Рассуждении о методе» он разграничивает духовное и телесное, вводя две онтологические реальности: *res cogitans* и *res estensa*, обозначающие «мыслящую вещь» и «протяженную вещь» соответственно. Для Декарта «природа материи или тела, рассматриваемого вообще, состоит в том, что оно – вещь твердая, весомая, окрашенная или каким–либо иным образом воздействующая на наши чувства, но лишь в том, что оно – субстанция, протяженная в длину, ширину и глубину»<sup>128</sup>.

Декарт вводит картографическое описание телесности, которым позже воспользуются Ф. Гваттари и Ж. Дёлез. Его топологический метод описания телесности, безусловно доминирующий в текстах, берет свое начало в анатомических практиках: ведь анатомия не занимается целым и сплошным телом, объект ее внимания многократно дробится, делится на части. «Хотя душа соединена со всем телом, тем не менее в нем есть такая часть, в которой ее деятельность проявляется более, чем во всех прочих. Обычно предполагается, что эта часть – мозг, а может быть, сердце – потому, что как

<sup>127</sup> Везалий А. О строении человеческого тела. М.: Изд–во Акад. наук СССР, 1950–1954. 1060 с.

<sup>128</sup> Декарт Р. Первоначала философии. Соч. в 2–х тт. Т.1. М.: Мысль, 1989. С. 350.

бы в нем чувствуются страсти. Но, тщательно исследовав это, я считаю, что часть тела, в которой душа непосредственно осуществляет свои функции, ни в коем случае не сердце и не весь мозг, а только часть его, расположенная глубже всех»<sup>129</sup>.

Тело постоянно изменяется. Оно принимает разные формы в пространстве, оно изменяет свои размеры и очертания с течением времени. Любое биологическое тело трагически по своей природе, его части изменяются со временем, а в конце жизни оно и вовсе погибает, но вместе с этим, «тело, взятое в своем родовом значении, есть субстанция и поэтому никогда не гибнет».<sup>130</sup> Такая противоречивая формулировка находит свои истоки в юридической практике и философской мысли Средневековья: теории «двух тел» короля (о которой было сказано выше) – политическом и естественном, где естественное становится изменяемой частью, а политическое остается неизменным в своих правах, состояниях и качествах. В основе этой идеи лежит известная латинская юридическая максима «более достойное притягивает к себе менее достойное». Декарт выделяет субстанциональную природу человеческого тела по сравнению с его биологической составляющей. До Декарта многие философы рассматривают телесность человека в зависимости от души, его одухотворяющей и оживляющей. Заслуга же Декарта – в частичном разрушении этого принципа и признании самостоятельности телесного «механизма».

Декарт не отказывается от предшествующих воззрений, но подчеркивает отличия живого человеческого тела от мертвого, в котором автоматизм движений и действий отсутствует подобно тому, как отсутствуют они в сломанном автомате. Здесь он, по сути, наделяет организм человека свойствами автомата, называя его «живым автоматом»<sup>131</sup>: «Я рассматривал себя раньше, как имеющего лицо, руки, кисти рук и всю эту машину, так составленную из костей и мяса, как это можно видеть на трупе, и которую я

<sup>129</sup> Декарт Р. Первоначала философии. Соч. в 2-х тт. Т.1. М.: Мысль, 1989. С. 495–496.

<sup>130</sup> Декарт Р. Первоначала философии. Соч. в 2-х тт. Т.2. М.: Мысль, 1989. С. 13.

<sup>131</sup> Подорога В.А. Полное и рассеченное. М.: АСТ, 2005. С. 95.

обозначал названием тела. (...). Ведь часы, составленные из колес и маятника, следуют так же всем законам природы, когда плохо сделаны и неверно ходят, как и в том случае, если вполне соответствуют желанию мастера. Точно так же, если я буду смотреть на тело человека, как на машину, так построенную и составленную из костей, нервов, мускулов, жил, крови и кожи, чтобы быть в состоянии даже без помощи духа двигаться таким же образом, как и теперь, в тех случаях, когда она приводится в движение не усилиями воли и, следовательно, без помощи духа, но одним лишь расположением своих органов, – то тогда мне станет ясно, что этому телу, например, настолько же естественно при водобоязни испытывать сухость горла, которая обыкновенно представляется духу как ощущение жажды, и вследствие этой сухости двигать свои нервы и другие части так, как это требуется для питья, и увеличивая, таким образом, свое нездоровье, вредить себе, – насколько ему естественно, когда оно вполне здорово, желать пить для своей пользы вследствие подобной же сухости горла. Правда, имея в виду употребление, к которому мастер предназначал свои часы, я могу сказать, что они отклоняются от своей природы, когда неверно ходят»<sup>132</sup>.

Хотя у материи есть множество акциденций, все они вторичны по отношению к «протяженности», все можно свести к этому понятию. При этом материя обладает возможностью движения и может приводить в движение окружающий ее мир. Но это подчеркивает механистичность материи, поскольку ее пребывание в пространстве подчинено законом механики. В то же время душа/ум, как некая субстанция, нематериальна и не подчиняется тем же законам, что и материя. Важным открытием Декарта, по сравнению со знанием его предшественников, становится понимание взаимовлияния и взаимообусловленности двух противоположных начал: тела и духа. Декарт стремится выстроить системное научное знание, основным постулатом которого определяет суждение: «Я мыслю, следовательно, существую» (*Cogito, ergo sum*), где «*Cogito*» — это мышление, а материальная субстанция,

---

<sup>132</sup> Декарт Р. Избранные произведения. М.: Политическая литература, 1950. С. 49–50.

ей противопоставленная — это тело, обладающее формой, положением, и т.д. Мыслящая субстанция не обладает протяженностью, она неделима, тело, наоборот, обладает протяженностью, и делимо на отдельные части. Но одно есть залог и обязательное условие существования другого. Схожие идеи можно встретить и у Августина Блаженного в работе «О граде Божьем: «Если я обманываюсь, то уже поэтому существую. Ибо кто не существует, тот не может, конечно, и обманываться: я, следовательно, существую, если обманываюсь. Итак, поскольку я существую, если обманываюсь, то каким образом я обманываюсь в том, что существую, если я существую несомненно, коль скоро обманываюсь? Так как я должен существовать, чтобы обманываться, то нет никакого сомнения, что я не обманываюсь в том, что знаю о своем существовании. Из этого следует, что я не обманываюсь и в том, что я знаю то, что я знаю. Ибо как я знаю о том, что существую, так равно знаю и то, что я знаю»<sup>133</sup>.

Другими словами, своим учением Декарт укрепил основы дуализма, присутствовавшего в философии Платона, — противопоставления двух субстанций: мышления и материи, души и тела. «Живое тело существует до того момента, пока в действие не вступает объективирующий дискурс. Это может быть биологический, физический, физиологический, лингвистический, анатомический дискурс; и каждому из них требуется некое идеальное состояние тела, которое не имеет ничего общего с целостными, я бы сказал, «субъективными» переживаниями телесного опыта»<sup>134</sup>.

Несмотря на то, что человеческое тело обладает широким спектром возможностей и определенной степенью свободы, дискурсы, стремящиеся к его объективации, направлены на ограничение и нивелирование этих степеней свободы. В момент, когда тело становится объектом научного анализа — то есть включается в рамки определённого естественно-научного взгляда — оно утрачивает свою феноменологическую наполненность. При таком подходе

<sup>133</sup> Блаженный Августин. О Граде Божиим. М.: АСТ, 2000. С. 551.

<sup>134</sup> Подорога В. А. Феноменология тела: введение в философскую антропологию. М., Ad Marginem, 1995. С. 21–22.

исчезает сама физическая оболочка, а вместе с ней — возможность переживания тела как интимно данного. Следовательно, если тело не может быть прожито в своём биологическом или телесном качестве, оно выступает лишь как абстрактная конструкция, лишенная экзистенциального значения.

В работах Б. Спинозы происходит временное примирение оппозиционных субстанций. В его учении мышление и протяженность — неотъемлемые свойства божественной природы. Для него мыслящее тело существует как мыслящее, пока оно мыслит, и это его свойство обусловлено принадлежностью тела к природе, которая у Спинозы соотносится с понятием божественного. «Мы уже раньше сказали, что одна субстанция не может произвести другую, и что бог есть существо, о котором высказываются все атрибуты; отсюда ясно следует, что все другие вещи без него или вне его никоим образом не могут ни существовать, ни быть познаны».<sup>135</sup>

Отчасти продолжая идеи Платона о соотношении тела и души, Спиноза утверждает, что: «...человек состоит из такого тела, о котором в мыслящей вещи необходимо должна быть идея, которая необходимо должна быть связана с телом. Поэтому мы утверждаем без колебаний, что его душа есть не что иное, как эта идея его тела в мыслящей вещи. Но так как это тело имеет движение и покой (которые соразмерены и обыкновенно изменяются внешними объектами), и так как в объекте не может быть перемены, которая тотчас не возникла бы и в идее, то очевидно, что люди чувствуют (*idea reflexiva*)»<sup>136</sup>. Можно утверждать, что душа — это опыт мышления тела, процесс осмысления, определяющий существование тела. Причем процесс этого мышления идет по заранее заданным природной средой (божественной природой) траекториям. Все возможные формы мышления как бы предзаданы изначально.

---

<sup>135</sup> Спиноза Б. Этика Краткий трактат о Боге человеке и его. Избранные произведения в 2 томах. Т.1 М.: Издательство политической литературы, 1957. С. 96.

<sup>136</sup> Спиноза Б. Этика Краткий трактат о Боге человеке и его счастье. Избранные произведения в 2 томах. Т.1 М.: Издательство политической литературы, 1957. С. 152.

Иначе к процессу понимания телесности подходит В. Г. Лейбниц. Он выстраивает понятие телесности исходя из агрегации множества монад – простейших субстанций, находящихся между собой в определенных отношениях. Также у него выстраивается и субстанция протяженности, о которой говорят Декарт и Спиноза. Однако, для объединения монад – простейших субстанций – в едином поле телесного или протяженного, требуется нечто большее – некая энтелехия, духовное начало, отсылающее к идее Бога и его воплощения. И в то же время, при некоторой схожести идей с идеями Спинозы, ключевым отличием учения Лейбница становится разнообразная и деятельная природа тела, основанная на множестве исходных возможных монад и их взаимных соотношений.

Рассуждая о значимости целостной природы тела, Лейбниц подчеркивает: «Но машины в природе, т. е. живые тела, и в своих наималейших частях до бесконечности продолжают быть машинами. В этом и заключается различие между природой и искусством, т. е. между искусством божественным и нашим. И творец природы мог применить это божественное и бесконечно чудесное искусство, потому что каждая часть материи не только способна к бесконечной делимости, как полагали древние, но, кроме того, и действительно подразделена без конца, каждая часть на части, из которых каждая имеет свое собственное движение; иначе не было бы возможно, чтобы всякая часть материи была в состоянии выражать весь универсум»<sup>137</sup>.

Понимание связи между душой и телом, в дуалистической традиции априори принимаемое за внутреннее и внешнее соответственно, разрушается в теории И. Канта: «...душа должна быть в состоянии действовать вовне на том основании, что сама она находится в каком-то месте»<sup>138</sup>. Здесь же обнаруживается отход от картографического подхода к телесности, свойственного Декарту: по мнению Канта, душа не может быть сконцентрирована в какой-то определенной части тела, как это формулируется

<sup>137</sup> Лейбниц Г.В. Монадология. Сочинения в четырех томах. Том 1. М.: Мысль, 1982. С.424-425.

<sup>138</sup> Кант И. Мысли об истинной оценке живых сил. Соч. в 8 т. Т. 1. М.: 1994. С.66.

в теории Декарта, согласно которой душа сосредоточена в шишковидной железе. Все процессы, по мнению Канта, происходящие с телом человека, определяют состояние его души. Материя становится определяющим фактором в мыслительной деятельности индивида. Это не преобладание материи, но иные иерархические отношения между двумя субстанциями.

Продолжая идеи отчуждения телесного от духовного, развиваемые в картезианстве, Гегель обнаруживает основания изменяющегося человеческого бытия в противопоставлении устойчивости его телесного основания. При этом безусловно важным аспектом человеческого существования является не тело, но дух, подменяющий натуралистическую основу человеческого бытия – тело. При этом на вопрос о форме и возможности существования мыслящего человека в мире «протяженных» тел и субстанций, выдвинутый в картезианстве, Гегель отвечает исходя из соотнесения духа и тела, как бы исключая телесный дискурс из внешнего объектного мира.

Другой позиции придерживается Л. Фейербах: он пытается обнаружить «телесность» человеческого духа, снова сводя воедино душу, разум и тело. Отказываясь от декартовской субстанциональности, он обнаруживает необходимость включенности тела в реальное пространство. В отличие от Гегеля он возвращается к природному началу человеческой телесности, вводя понятие любви и уделяя немалое внимание человеческим страстям и аффектациям. «Я и Ты – субъект и объект – отличные и неразрывно связанные», – подчеркивает Л. Фейербах, – «Только тело является отрицающей, ограничивающей, сосредотачивающей, сжимающей силой, без которой немислима личность»<sup>139</sup>. При этом в его философии прослеживаются бинарные оппозиции, особенно явленные в противопоставлении и соединении понятий мужского и женского, соотнесенных в его текстах с бытием и мышлением. Любовь – это единение мышления и бытия, где «бытие – это женщина, а мышление – мужчина»<sup>140</sup>.

<sup>139</sup> Фейербах Л. К свободе воли. Соч. в 2 т. Т.1. М.: Мысль, 1995. С. 404.

<sup>140</sup> Там же. С.178.

С точки зрения А. Шопенгауэра<sup>141</sup>, связавшего в своей теории восточную и западную (индийскую) философии, субъект (и, прежде всего, познающий субъект) – есть телесный субъект. Его философия тела игнорирует традиционный дуализм тела и души и вступает на неизведанный до сих пор путь: тело, как воплощенная воля, становится фундаментальным принципом познания. Тело для Шопенгауэра — важное основание познавательной деятельности. Мы представляем собственное существование и внешне, и внутренне, но окружающие нас тела и объекты внутренне для нас остаются непроницаемы. И только опираясь на собственный опыт проживания внутреннего и внешнего, мы можем познать этот мир. Картезианское разделение души и тело растворяется в философии Шопенгауэра, нивелируя чисто механистический подход к пониманию сущности человеческого бытия. Шопенгауэр, под влиянием витализма, создает синтетический образ тела – тело как воля и способ ее объективации (т. е. органическая форма). Познавательная деятельность субъекта реализуется в биологическом теле, интеллект следует за телесной деятельностью, и, значит, его представления о мире являются прямым результатом телесной активности субъекта.

Идеи Шопенгауэра находят свое продолжение в рассуждениях Ф. Ницше о статусе тела в культуре, о его истории: «Понятия «душа», «дух», под конец еще и «бессмертная душа» изобретены, чтобы презирать тело, чтобы сделать его больным – «святым», чтобы всему, что в жизни заслуживает серьезного отношения, вопросам питания, жилища, духовной диеты, ухода за больными, гигиены, климата, противопоставить ужасное легкомыслие!»<sup>142</sup>.

Он критикует картезианское противопоставление разума и тела, и возражает против верховенства мыслящего субъекта: невозможно отстраниться от физиологического тела, поскольку жизнь детерминирована этой физиологической (биологической) природой тела. И в то же время, не

<sup>141</sup> См. подробнее: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. М.: ТЕРРА— Книжный клуб; Республика, 1999. 496 с.

<sup>142</sup> Ницше Ф. Антихрист. Проклятие христианству // Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. СПб.: Азбука, 2011. С. 412.

сводима к чистой физиологии, так как каждый самостоятельно устанавливает границы, в которых должны происходить психическая и интеллектуальная деятельность. Человеческое «Я» – это динамическая модель, основанная на непрерывном взаимодействии и взаимозависимости друг от друга физиологического и психологического начал.

Продолжая исследовать бинарность телесного, К. Маркс рассматривает телесность человека в оппозиции его биологического и так называемого «неорганического тела», где «неорганическое тело» принимается за совокупность предметов второй природы, которые опосредуют адаптацию человека к естественной природной среде, таким образом расширяя возможности его биологической структуры. Здесь Маркс видоизменяет картезианскую дуалистическую структуру человеческой телесности, подчеркивая важность социального аспекта в восприятии и формировании этой самой телесности. Впрочем, такой подход уже явлен в идеях Фейербаха. Человек эволюционирует не в биологическом смысле, но за счет усложнения его «неорганической» телесности за счет появления систем органов и технических возможностей. Здесь сокрыты источники социальной истории человека, при этом согласно системе Маркса, – человека эксплуатируемого. Впрочем, идеи разделения человеческой природы на биологическую и социальную составляющую есть и в работах Б. Франклина<sup>143</sup>, намного ранее утверждавшего, что человек – это животное, производящее орудия труда.

Идея значимости орудий труда и средств производства, продолжающих и усиливающих возможности биологического тела человека, приводит к появлению и развитию концепции понимания положения человека в окружающей предметной среде. Этот подход особенно явно прослеживается в работах Э. Каппа<sup>144</sup>, полагавшего антропологический критерий основным в любых исследованиях и действиях. Его метод называют «органопроекцией». Согласно ей человек бессознательно, но систематически воспроизводит свое

---

<sup>143</sup> Франклин Б. Путь к богатству: Автобиография. М.: Эксмо, 2022. 448 с.

<sup>144</sup> Каппа Э. Философия машины // Роль орудия в развитии человека. Л.: Раб. изд-во «Прибой», 1925. 192 с.

тело и его отдельные органы в разных технологических инструментах, системах и механизмах, таким образом внешний мир становится проекцией человека и его тела. И исходя из этого воспроизводства и созданного механизма, человек получает возможность познать себя глубже и яснее. Здесь также проявляется принцип трансгрессии, поскольку внутреннее и внешнее оказываются неразрывно связаны, несмотря на физическую и реальную разделенность: со временем, технология так крепко «срастается» с телом, что обнаружить границу становится практически невозможно. Эта трансгрессия приводит к размытию естественных телесных границ, расширяя возможности существующего человеческого тела.

Еще одной особенностью такого подхода к рассмотрению телесности становится фрагментарность его восприятия. С одной стороны оно мыслится как единое целое, некоторая категория, противопоставленная внешнему миру, а с другой – каждый новый инструмент берет свое начало в образности отдельного органа (здесь для Каппа ключевым становится, например, образ руки, напоминающий крючок для вязания). И такой подход возможен становится в русле декартовского отношения к телу как к машине – системе, где каждый элемент выполняет определенную функцию. Такая фрагментарная проекция тела позволяет осознать собственную телесность в ее амбивалентности (фрагментарности и целостности одновременно) без проживания травматического опыта.

Органопроекционная система взглядов Каппы и идея о познаваемости тела через познание окружающего его предметного и символического мира, находит свое отражение и в идеях Ф. Ницше: «Пробудившийся, знающий, говорит: я – тело, только тело, и ничто больше; а душа есть только слово для чего-то в теле. Тело – это большой разум, множество с одним сознанием, война и мир, стадо и пастырь. Орудием твоего тела является также твой маленький разум, брат мой; ты называешь «духом» это маленькое орудие, эту игрушку

твоего большого разума»<sup>145</sup>. Здесь тело становится инструментом познания самого себя и окружающего мира, основным критерием и мерой познания. Для Ф. Ницше самость индивида явлена в его теле, тело становится не сосудом для души, но оплотом человеческого опыта, боли, сознания.

Вдохновляясь традицией, берущей начало в творчестве Ф. Шеллинга, А. Бергсон ставит своей задачей преодоление утвердившийся в европейской философии дуализм Декарта. Его концепция протяженности времени становится основополагающей для понимания взаимоотношений души и тела: «Но в действительности тело изменяет форму каждый момент; вернее было бы сказать, что формы вообще не существует, так как форма представляет нечто неподвижное, действительность же есть движение. Действительно только непрерывное изменение формы; форма — это мгновенное состояние какого-либо процесса»<sup>146</sup>. Тело человека, несмотря на свою изменчивость, сохраняет отпечаток прошедшего времени, а его образ, зафиксированный сознанием в определенный момент, служит основой для формирования представлений о реальности: «Мое тело, взятое в единый миг есть только проводник, вставленный между влияющими на него предметами и предметами, на которые оно действует; наоборот, переставленное в текущее время, оно всегда находится в определенной точке, где мое прошедшее только что закончилось действием»<sup>147</sup>.

Таким образом тело выступает посредником, соединяющим нас с реальностью, а сознание должно откликаться и реагировать на его внутренние побуждения.

Научная мысль конца XIX века представляет множество попыток преодоления главенства картезианского мышления, но не уходит окончательно от двойственности человеческой природы, предлагая новые

---

<sup>145</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Ницше Ф. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т.4. М.: Культурная революция, 2007. С.34

<sup>146</sup> Петров В. В. Индивид и его телесность в истории европейской философии // Тема «живого тела» в истории философии: Материалы научной конференции. М. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С.19.

<sup>147</sup> Бергсон А. Собрание сочинений. Санкт-Петербург: М.И. Семенов, 1913–1914. С. 71–72.

синтетические подходы к решению проблемы взаимоотношений тела и души с актуализацией категорий протяженности, изменчивости, целостности и т.д.

## **1.2. Возникновение модели фрагментированного тела в контексте истории развития анатомических практик**

Как мы уже показали выше, представления о человеческом теле на протяжении всей истории подразумевали особую его амбивалентную природу, и интерес к этому сложному явлению обнаруживался и среди ученых, и философов, и художников.

Долгое время в западноевропейской культуре тело мыслилось созданным по образу и подобию Божьему. Вследствие чего медицинское его изучение и практика анатомического вскрытия человека была запрещена и строго контролировалась со стороны Церкви и Государства.

В 1231 году император Священной Римской империи Фридрих II разрешил проводить вскрытие одного трупа раз в пять лет и сделал обязательным посещение вскрытия для тех, кто планировал посвятить свою жизнь медицине<sup>148</sup>. Но еще раньше была известна практика расчленения мертвых тел, целью которой было не научное изучение, а, например, облегчение транспортировки тела погибшего для последующего захоронения в выбранном месте. Несмотря на распространенность этого явления, католическая церковь запретила эту практику декреталием *Detestande Feritatis* Папы Бонифация VIII в 1299 году.

XIII век с точки зрения отношения к целостности тела становится одним из самых противоречивых: одновременно сосуществуют разные подходы к телесности после смерти. В это время активно практикуется добровольное разделение тела, принятое сначала среди представителей королевских семей, а после – и среди знати. Некоторые завещают расчленить тело после смерти во имя искупления грехов (например, Пьер де Вико в 1268 году) или для

---

<sup>148</sup> Pilcher LS. The Mondino myth. *Med Library Hist J.* 1906. № 4. pp. 311–331.

захоронения на родине, другие надеются таким образом увеличить политический вес семьи, умножив количество мест, где покоятся останки.

Для тех, кто настаивал на расчленении тела, а также для тех, кто настаивал на сохранении его целостности (поскольку тело создано по образу и подобию божьему), одинаково важно то, что их тела продолжают существовать (в том числе – символически) и после смерти. В обоих случаях мы имеем дело с обращением к теме памяти, которая связывается в этом контексте с телесным воплощением и возможностью «обладания» и «распоряжения» своим телом и после смерти. В то же время это противостояние «исчезновению», использующее экспонирование или выставление напоказ как метод противостояния тотальному уходу, то есть – сохранение памяти. В западноевропейской культуре такие фигуры «исчезнувших» появляются довольно часто: это и экспонирование мертвых тел и останков (например, мощи святых), погребальные портреты, иконографии святых и т. д. Обращение к этой теме и сами физические объекты, создаваемые таким образом, позволяют подчеркнуть незавершенность исчезновения и условно продлить существование тела.

Уже с 1400 года в Венеции, Флоренции и в Монпелье во Франции стали проводить публичные анатомические вскрытия. В этот период вскрытия даже стали частью карнавальных празднеств, но по-прежнему в большей степени привлекали художников и анатомов, для которых являлись важным этапом познания человеческого тела. Еще ранее в европейской культуре обнаруживаются художественные произведения, раскрывающие представления о природе человеческого тела, его строении и месте в мире. Ранние изображения были довольно условны и ненатуралистичны. Часто встречаются изображения Адама и Евы, как персонажей, созданных Богом по образу и подобию его. В качестве примера можно привести изображения из книги немецкого врача И. Ремеллина «Catoptrum Microcosmicum» («Зеркало микроскосма») 1619 года (рисунок 6)<sup>149</sup>. Еще один пример упрощения и

---

<sup>149</sup> Rummelin J. Catoptrum Microcosmicum. Augsburg: Davidis Francki, 1619.

схематизации изображения тела – гравюра «Анатомическое строение всех костей человеческого тела» (1493) Рикардуса Хелайна из Нюрнберга (рисунок 7). Здесь очевидно прослеживается более ранняя традиции изображения скелета и черепа в художественных произведениях, получившая название *memento mori* (например, мозаика *Memento mori* из Помпей эпохи Августа (30 г. до н. э. — 14 г. н. э., из собрания Национального археологического музея в Неаполе) (рисунок 8). Прием *memento mori* будет встречаться вплоть до XIX века, но со временем характерными его особенностями станут не упрощение и уплощение изображения, а усложнение.

В эпоху Возрождения появляется множество детализированных изображений тела, служащих не эстетическим объектом, а репрезентацией полученных знаний человека об анатомии. Среди наиболее известных работ этого периода – анатомический атлас врача и анатома Андреаса Везалия «*Opera omnia anatomica et chirurgica*» («О строении человеческого тела»)<sup>150</sup>, вышедший в 1543 году в Базеле. В своей работе, богато иллюстрированной 250 анатомическими ксилографиями в исполнении ученика Тициана Яна ван Калькара, Везалий опроверг более 200 ошибочных представлений об анатомии человека, бытовавших в медицине со времен римского врача Галена. Везалий самостоятельно проводил вскрытия, что нашло отражение в рисунках, иллюстрировавших этот труд, а также позволило уточнить природу ошибок, допущенных Галеном. Стало очевидно, что представления о строении человека, преобладавшие в медицинской практике долгий период времени, основаны на вскрытии Галеном обезьян и свиней, а не человека, что произошло в результате действия запрета на вскрытие человеческого тела, существовавшего в Древнем Риме. Иллюстрации, выполненные Калькаром (и, возможно, самим Везалием) для этого издания, задали стандарт анатомических иллюстраций для последующих атласов и изданий на долгие годы вперед (рисунок 9).

---

<sup>150</sup> Vesalius A. *Opera omnia anatomica et chirurgica*. Lugduni Batavorum: Joan. & Herm. Verbeek, 1725. 1156 p.

Для многих таких произведений будут характерны также и элементы жанра *dance macabre*, или «танца смерти» – распространившегося в европейской визуальной культуре вследствие эпидемий чумы и холеры. В этой иконографии явлены динамическое изображение скелета/препарированного тела, выразительность, метафоричность и символичность образа. Ярким примером таких сложных композиций можно назвать медную гравюру голландского художника Герарда де Лересса из книги Говарда Бидлоо «Анатомия человеческого тела» (1685, рисунок 10), офорты Корнелиуса Хейберта из «Анатомического тезауруса» (1701–1716) Фредерика Рюйша, иногда называемые «Рембрандтами анатомических препаратов» (рисунок 11)<sup>151</sup>. Здесь особенно заметно, как анатомические иллюстрации заимствуют сюжеты, смыслы и композиционные построения из изобразительного искусства. Так, популярные до сих пор экорше – учебные художественные пособия, представляющие собой изображения человеческих фигур, лишенных кожного покрова, и многократно встречающиеся в анатомических иллюстрациях (трактат Джона Брауна «Полный трактат о мышцах: какие они есть и как они выглядят при вскрытии; с разнообразными, никем не обнаруженными анатомическими наблюдениями», 1681; «Анатомические таблицы выдающегося джентльмена Варфоломея Евстахи», 1722, и др.) – отсылают к образам Варфоломея и Марсия, лишенных кожного покрова и явленных в истории искусства именно в таком виде (рисунок 12, 13).

В это же время широкое распространение получают анатомические театры. На таких вскрытиях использовали трупы преступников, что считалось дополнительным к казни наказанием и специально прописывалось в приговоре. Такие вскрытия представляли собой театрализованные действия, сопровождались исполнением музыки и распылением приятных ароматов. Ключевая идея таких публичных вскрытий снова отсылала к мотиву *memento mori* и бренности человеческого бытия: с одной стороны – в попытке

---

<sup>151</sup> Joanna E. Frederik Ruysch and his Thesaurus Anatomicus. A Morbid Guide. Cambridge: The MIT Press, 2022. P.9

напомнить человеку о краткости его существования, а с другой – в попытке преодолеть ее тотальность. Это становится возможным благодаря символической апроприации самой смерти: проявление ранее скрытых и неизвестных процессов, происходящих с телом, порождает иллюзорное ощущение управления смертью и бессмертием.

В век Просвещения интерес к человеческому телу и его устройству только возрастает. Появляется практика изготовления детализированных восковых моделей, наглядно представляющих человеческие тела. Воск как материал для изготовления моделей тела и его частей имеет долгую историю. С дохристианских времен и до наших дней воск использовался для создания votивных предметов, размещаемых в местах поклонения или паломничества. Пластичность, податливость материала и цвет, напоминающий цвет кожи позволили использовать именно этот материал не только для символических votивных объектов, но и для анатомических моделей. Воск стал идеальным материалом для передачи образа живого и мертвого тела, реального и идеального одновременно. Отчасти эти свойства воска, а также особый характер и цель создаваемых моделей позволяет определить их и как артефакт науки, и как произведение искусства.

Условно историю появления искусственных моделей можно разделить на три этапа и связать с именами нескольких наиболее значимых скульпторов. Среди мастеров, создавших первые восковые модели анатомических Венер<sup>152</sup> можно назвать итальянского скульптора Гаэтано Джулио Зумбо (1656–1701) и французского хирурга и профессора анатомии Гийома Десну (1650–1735). Их первая модель была представлена во французской Академии наук в 1711 год (рисунок 14).

Более совершенные модели предложил итальянский скульптор Клемент Микеланджело Сузини (1754–1814). Его модели появились в 1780-х годах, были выполнены из воска в натуральную величину и даже украшены жемчугом. Сузини создал Венеру Медичи для Музея физики и естественной

---

<sup>152</sup> Ebenstein J. The Anatomical Venus. London: Thames. &c Hudson, 2016. 224 p.

истории (*La Specola*) во Флоренции (рисунок 15). Венеры Сузини были выполнены с использованием человеческих ресниц, волос, но со стеклянными глазными яблоками. На шее каждой модели были жемчужные ожерелья скрывавшие разрезы на шее. Фигуры располагали на шелковых и бархатных простынях. Модели сопровождалась подробными описаниями, позволявшими публике знакомиться с устройством человеческого тела самостоятельно, без привлечения специального лектора.

Эти восковые манекены представлены в позах спящих людей. Особое внимание привлекало выражение экстаза на их лицах. С точки зрения современной культуры такие выражения могут быть прочитаны в сексуальном контексте, но в Европе XVIII века экстатическое начало в большей степени отсылало к мистическому, сакральному опыту. Экстатические проявления часто встречались в церковном искусстве, как, например, это прослеживается в работе «Экстаз святой Терезы Авильской» (1647–1652) Дж. Бернини (рисунок 16). Экстаз в таких произведениях отсылал к опыту религиозной трансцендентности, поэтому можно сказать, что «Анатомические Венеры» позволили объединить науку и религию в такой сложной области как анатомия.

Модели Сузини вызвали особый интерес публики: эстетизация вида мертвого тела, идеализация черт лиц наделяла анатомически точные модели статусом произведения искусства. Эстетика анатомических рисунков ценилась за несколько столетий до появления «анатомических Венер», но такая практика передачи красоты и эстетизации мертвого тела проявляется впервые. Идея о том, что красота не просто сохраняется после смерти, но и усиливается смертью, подчеркивается словами Эдгара Аллана По о том, что «смерть прекрасной женщины, несомненно, самая поэтическая тема в мире»<sup>153</sup>, более того – здесь находит свое отражение и идея Филиппа Арьеса, о том, что мертвое тело становится объектом желания<sup>154</sup>.

<sup>153</sup> Цит. по: Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По: новеллист и поэт. Л.: Худож. лит., 1984. С. 123.

<sup>154</sup> Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., Прогресс. 1992. 526 с

Еще один пример - восковые фигуры английского скульптора и художника XIX века Джозефа Тауна, которые представляли собой трехмерные гиперреалистические образы человеческого тела и его частей (рисунок 17). Создавая полезные для будущих хирургов подобия тел и модели, Таун передавал внутреннее напряжение фигуры как субъекта и объекта. Реализм его работ демонстрирует внимание эпохи к детализированному отображению знаний об анатомии и смерти, подчеркивает стремление медицинского искусства к анатомической реальности, что позволяет этим работам и в настоящее время оставаться актуальными пособиями для студентов-медиков. Но характерной особенностью работ можно назвать их художественный характер, предлагающий не только объективно представленный материал, но и живописное отображение субъектного начала.

Способность восковых фигур имитировать человеческое тело порождала у зрителей чувство тревоги и беспокойства. При всей натуралистичности образа и позы восковой модели, существовали и едва различимые расхождения – непропорциональность частей тела, увеличение некоторых фрагментов тела в связи со сложностью исполнения (смолы, которые использовались для фиксации сосудистой системы, могли давать утолщение материала). Такие расхождения усиливали беспокойство зрителя, как бы приближающегося и отступающего от сложного и неоднозначного сверхъестественного образа.

Этот феномен позднее проявится в отношениях человека к роботам и будет назван «феноменом зловещей долины». Первым этот эффект опишет немецкий психиатр Э. Йенч, а позднее и З. Фрейд: для интерпретации они будут обращаться к категории «жуткого», раскрывая его как границу между живым и мертвым, знакомым и незнакомым. Здесь же проявляется двусмысленность анатомических практик, выраженная в работе Фрейда словами Шеллинга и категорией «жуткого», где «все, что должно было оставаться тайным и скрытым, стало явным»<sup>155</sup>: внутреннее устройство тела,

---

<sup>155</sup> Фрейд З. Психологические сочинения. М.: ООО «ФирмаСТД», 2005. С. 270.

долгое время остававшееся сокрытым от внешнего взгляда благодаря коже, явлено вовне во всей своей сути.

В 1858 году вышла книга Г. Грея с иллюстрациями Г. Вандайка Картера «Анатомия Грея», закрепившая привычный современному взгляду вид анатомических иллюстраций: статичных, нейтральных, схематичных и лаконичных в своей выразительности и художественности (рисунок 18). Такой отстраненный взгляд на человеческую телесность в большей степени был характерен для позднего периода Нового времени, предлагавшего сугубо научный и лишенный художественного взгляда подход. Иллюстрации Картера обозначили фундаментальное расхождение между художественным подходом в анатомической иллюстрации, предполагающим свой стиль и методы изображения тела, и новым анатомическим подходом, ориентированным на абсолютный приоритет фактической информации, которую авторы хотели представить и раскрыть.

В этот же контекст можно вписать эстетику анатомических кабинетов музеев естественной истории. Ж. Бодрийяр писал позднее о сущности этого дискурса: «Ведь мумии уничтожают не черви: они погибают из-за изъятия из неспешного символического порядка, властелина тлена и смерти, и перехода к порядку истории, науки и музея — нашему порядку, который больше не властен ни над чем и способен лишь обрекать то, что предшествовало ему, на тлен и смерть, а затем пытаться воскресить все это с помощью науки. Это непоправимое насилие надо всем тайным, насилие со стороны цивилизации без тайн, ненависть всей цивилизации к своим собственным основам»<sup>156</sup>.

Медицинские практики породили многочисленные философские размышления о теле и телесности. Как отмечает Д. Ле Бретон, один из таких подходов заключается в том, что «тело больше не говорит за человека, имя которого он носил: оба диссоциированы»<sup>157</sup>.

<sup>156</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: издательский дом Постум, 2015. С. 18.

<sup>157</sup> Breton Le D. L'anthropologie du corps. Paris: PUF, 2013. P. 230.

Особенностью медицинского дискурса телесности становится поляризация точек зрения: согласно одной тело как материя отделяется от понятия «человек», согласной другой – они тождественны: одно не существует без другого. Здесь мы обнаруживаем два понятия – «быть» и «обладать», из оппозиции которых рождается два подхода: «я и есть мое тело» и «я не являюсь своим телом, я владею им». Эта дихотомия проявится и в художественных практиках последней трети XX века, в том числе – в ситуации симбиотических отношений с новыми технологиями. Поскольку одно тело отличается от другого и каждое обращено к миру, именно благодаря телу люди различают друг друга и открываются друг другу. Если изначально тело уникально, самобытно и представляет собой границу в отношениях с окружающим миром и социумом, то его анатомическое расчленение наделило его статусом объекта и спровоцировало утрату привычного понимания ассоциированного с телом человека (самости) – с этого момента тело отделено от человека, которого оно воплощает, и может быть подвергнуто различным манипуляциям, становится податливым, подвластным иному.

### **1.3. Изменение представлений о теле в западноевропейской философской мысли XX века**

Тело человека – неотъемлемая часть его существования, но как мы представили выше, до конца XIX – начала XX века оно мыслилось в оппозициях тела и разума; тела и духа; природы и культуры. В XX веке в гуманитаристике интерес к телу нашел свое воплощение в междисциплинарных исследованиях, тело стало объектом научного познания истории, социологии, антропологии, истории искусства, философии, психологии, этнологии и других гуманитарных наук. Тело стало предметом оживленных дискуссий, научных конференций и новых дисциплин. Развилась история и археология тела (Корбен А., Куртин Ж.-Ж., Вигарелло<sup>158</sup> Ж.; Дж.

---

<sup>158</sup> Корбен А., Куртин Ж.-Ж., Арасс Д., Вигарелло Ж. История тела в 3-х томах. М.: НЛО, 2021–2024.

Софер<sup>159</sup>); городские исследования тела (Р. Сеннет<sup>160</sup>); феминистские теории тела (Дж. Батлер<sup>161</sup>, Э. Гросс<sup>162</sup>, С. Бордо<sup>163</sup>, А. Дворкин<sup>164</sup>) и др.

По словам феноменолога М. Шитс-Джонстон<sup>165</sup>, «телесный поворот» — это широкое междисциплинарное поле, касающееся вопросов, концепций и отношений, которые вытекают из тела и телесной жизни и сосредоточены на них. Этот термин не только косвенно отсылает к хорошо известному «лингвистическому повороту» первой половины XX века, но и позволяет исследователю обнаруживать новые смыслы, категории, символы, метафоры и основания различных сфер жизни человека исходя из феномена телесности.

Французский социолог и этнолог М. Мосс стал пионером изучения феномена телесного воплощения. Он заметил, что в ходе социализации и инкультурации люди персонализируют свои тела определенным образом. Для этого явления он использовал термин габитус. Он описал комплекс телесных габитусов как техники тела и был убежден, что исследование должно уделять им систематическое внимание. В эссе 1934 года, озаглавленном «Техники тела»<sup>166</sup>, анализируя позы и жесты, используемые представителями разных культур, М. Мосс вводит понятие «габитус», подчеркивая социальную природу человеческой телесности и ее зависимость от окружающего пространства: «Таким образом, в течение многих лет у меня было такое представление о социальной природе habitus'a. Обращаю ваше внимание на то, что я говорю habitus на настоящей латыни, понятной во Франции. Слово это передает суть дела несравненно лучше, чем «привычка» (habitude), «предрасположение» (греч. exis), «навык» (acquis) и «способность» (faculté) в

---

<sup>159</sup> Sofaer J.R. The body as material culture: A theoretical osteoarchaeology. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 208 p.

<sup>160</sup> Сеннет Р. Плоть и камень. Тело и город в цивилизации Запада. М.: Strelka Press, 2016. 504 с.

<sup>161</sup> Butler J. Bodies That Matter: On Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, 1993. 297 p.

<sup>162</sup> Grosz E. Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 272 p.

<sup>163</sup> Bordo S. Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and Body. Berkley: University California Press, 1995. 408 p.

<sup>164</sup> Дворкин А. Гиноцид, или китайское бинтование ног // Антология гендерных исследований. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 7-28.

<sup>165</sup> Sheets–Johnstone M. The Corporeal Turn: A interdisciplinary reader. Charlottesville: Imprint Academic, 2009. 380 p.

<sup>166</sup> Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. 416 с.

истолковании Аристотеля. Оно обозначает не те метафизические привычки и таинственную «память», о которых говорится в солидных томах или в небольших и знаменитых диссертациях. Эти «привычки» варьируются не просто в зависимости от индивидов и их раздражательных действий, но главным образом в зависимости от различий в обществах, воспитании, престиже, обычаях и модах. Необходимо видеть техники и деятельность коллективного практического разума там, где обычно видят лишь душу и ее способности к повторению»<sup>167</sup>.

Телесные техники изменяются – этот факт М. Мосс описывает на собственном примере. Когда в молодости он занимался плаванием, основная техника, которой его обучали, включала в себя закрытие глаз при погружении в воду, а в дальнейшем – приспособление к плаванию с открытыми, и далее продолжает: «Сегодня иначе, начинают с того, что приучают ребенка находиться в воде с открытыми глазами. Таким образом, еще до того, как дети начинают плавать, их приучают, прежде всего, обуздывать опасные, но инстинктивные рефлексy глаза, их приучают к воде, подавляют страхи, создают некоторую уверенность, регулируют остановки и движение»<sup>168</sup>.

Каждое общество обладает своеобразными чертами, что проявляется и в технике движения в танце, в обряде и во множестве повседневных движений, кажущихся естественными и привычными представителю конкретного социума. Но всякое движение (техника тела) наделено особым смыслом и значением, пусть и утраченным со временем. Одна культура может спонтанно или намеренно передать некоторые техники или элементы другой. Когда это происходит, заимствованные элементы превращаются в элементы повседневной жизни. Мосс приводит следующий пример: «...Вустерский полк, проявивший большую храбрость в битве на Эне вместе с французской пехотой, испросил королевское разрешение, чтобы им играли на трубах и били в барабаны на французский манер французские трубачи и барабанщики.

---

<sup>167</sup> Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. С. 307–308.

<sup>168</sup> Там же. С. 244.

Результат был обескураживающим. В течение почти полугода, когда после Энской битвы прошло уже значительное время, на улицах Байеля я часто видел следующую картину: полк по-прежнему маршировал на английский манер, а ритм был французский. Во главе полковой музыкальной команды шел даже маленький аджудан французских пеших егерей, умевший играть на трубе и исполнявший марши лучше, чем его люди. Целый полк бедных рослых англичан не мог маршировать. Все было нескладно и неладно. Они пытались шагать в ногу, но музыка не совпадала с шагом. В конце концов Вустерский полк был вынужден отменить свои французские сигналы»<sup>169</sup>. По мнению Мосса, это наблюдение подчеркивает тот факт, что не существует каких-либо универсальных качеств, свойственных каждой культуре.

Наши тела усваивают социальные и культурные нормы. Это «телесное знание» позволяет нам вести себя социально приемлемым образом и тем самым воспроизводить привычные для общества схемы и движения. Социальные нормы не определяют тело, но и не являются просто вопросом добровольного следования установленному порядку. Однако порой тела просто не соответствуют социальным нормам, они могут оказаться неспособными воплощать социальный порядок, становясь источником беспорядка. Тела могут соответствовать, но могут быть и внесистемными, асоциальными и непокорными. Применительно к социальной вписанности тела в культуру и используется понятие «габитус». Его можно встретить в работах Г. Гегеля, Э. Гуссерля, Н. Элиаса, М. Мосса, П. Бурдьё.

П. Бурдьё, обращаясь к понятию «техники тела» и «габитус», подчеркивает, что тело и его социальное положение взаимосвязаны. Для Бурдьё: «Habitus — это принцип выборочного восприятия индикаторов, направленных скорее на подтверждение и усиление habitus'a, нежели на его трансформацию, это матрица, генерирующая реакции, заранее приспособленные ко всем объективным условиям, идентичным или гомологичным с (прошлыми) условиями производства habitus'a; он

---

<sup>169</sup> Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. С. 244–245

приспосабливает себя к вероятному будущему, которое он предвидит и помогает осуществить, поскольку читает его непосредственно в настоящем предполагаемого мира, единственного, который он может знать»<sup>170</sup>. Ориентированный на телесное переживание повседневности, габитус помогает осмыслить, как через взаимодействие отдельных индивидуумов и социальных систем закрепляются и воспроизводятся социальные паттерны и отношения. По П. Бурдье, габитус обеспечивает понимание того, как люди реагируют соответствующим образом, часто неосознанно, на различные ситуации, события и взаимодействия с другими людьми.

Феноменологический подход предполагает последовательное использование нескольких основных методов изучения человеческого бытия: эпохе, или «воздержание от суждений», в рамках которого познающий субъект выносит за скобки свои предубеждения и стереотипы об окружающем мире; эйдетическую редукцию, которая стремится пролить свет на значимые сущности, составляющие конкретный жизненный опыт; и трансцендентальную редукцию, обращенную к «чистому сознанию». Эти этапы феноменологической редукции позволяют субъекту получить знание о различных жизненных явлениях, в опоре на жизненный опыт в его непосредственной и конкретной форме.

Многие феноменологи обращались к искусству как к образцовому средству интуитивного постижения, описания и выражения сущности эмпирического опыта. Хотя у художников, безусловно, есть свои собственные методы и практики, которые отличают их от феноменологии как области знаний, тем не менее, очевидно, что они обладают врожденной способностью к феноменологическому схватыванию сути вещей, данных в эмпирическом опыте. Уже родоначальник феноменологии Э. Гуссерль обращает внимание на эту особую природу искусства, определяя его как важное средство феноменологического познания мира. Вслед за ним, М. Хайдеггер, анализируя опыт встречи с художественными произведениями (например, с работами

---

<sup>170</sup> Бурдье П. Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001. С. 31

Винсента ван Гога), утверждает эту важную способность искусства интуитивно улавливать и прояснять основные смыслы жизненного опыта.

М. Мерло-Понти, продолжая эту традицию, опирается в своем методе на телесность познающего субъекта: именно воплощенное восприятие способствует получению знаний о мире. Искусство раскрывается как интуитивно понятный язык, не нуждающийся в концептуализации, поскольку он оперирует и обращается к нашим телам и чувственному восприятию.

Новые методы познания в западноевропейском контексте, технические открытия и научные подходы привели к появлению феномена отчуждения в культуре. Отчуждение здесь мыслится как отчуждение человека от самого себя и от собственного тела. Подчеркивая факт отчуждения тела в современной культуре, философы предлагают разные стратегии обретения или возвращения телесности. Одна из возможных стратегий предлагается Дж. Агамбеном<sup>171</sup>: в его теории человеческая телесность долгое время находилась в символическом пространстве, обусловленном сложными связями с миром «трансцендентного», что выражалось в вертикализации взаимоотношений человек — Бог. В этой парадигме современную человеческую наготу и отчуждение «прикрывает» «техническая/инструментальная благодать» подобно тому, как это символически мыслилось в раю. Но обретение подлинной телесности возможно при возврате концепции «тело-как-нагое», что предполагает отказ от любого облачения: символического, культурного, технического, божественного.

Согласно Ж. Бодрийяру тело становится объектом потребления: «В наборе потребления есть объект более прекрасный, более драгоценный, более яркий, чем все другие, более нагруженный коннотациями, чем автомобиль, объект, который, однако, все их подытоживает: это – Тело».<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Агамбен Дж. Открытое: человек и животное. М.: РГГУ, 2012. 112 с.

<sup>172</sup> Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция, Республика, 2006. С. 167.

Основополагающими для телесного поворота в научной мысли стали работы М. Фуко<sup>173</sup>, в которых он рассматривал современное тело как объект и одновременно как продукт новых форм дисциплинарной власти. Ключевой интерес для него представляет история формирования разнообразных механизмов власти в Западной Европе. В центре его внимания оказываются устанавливаемые социальные стандарты, контроль сексуальности и воспроизводства, механизмы устранения болезней и аномалий. Современная психиатрия, медицина и другие научные области основаны на этих принципах контроля и дисциплины, которые Фуко обозначает термином биополитика. При этом биополитика – это практики принуждения и давления, которые различные специализированные учреждения используют, чтобы заставить тело подчиняться.

Человеческое тело *per se* не несет никаких значений. Процесс семиотизации происходит благодаря культуре, которая оказывает существенное влияние на человеческое тело, его части и его процессы.

Уже в этих исследованиях можно обнаружить фокус на трех социокультурных процессах, связанных с человеческой телесностью и ее бытованием в культуре: модификации тела, практики дисциплинирования и семиотизация тела. Как отметила М. Дуглас<sup>174</sup>, каждая культура приписывает определенные значения телу и его частям. Она разделила физическое и социальное тела, подчеркнув значение общества в процессе формирования восприятия физического тела и его физиологических процессов. Образ тела и значения, приписываемые ему, раскрывают специфику общества, и в то же время являются стратегией сохранения его идентичности. Тело играет двойную функцию: оно с одной стороны воспринимает и представляет в своей биомеханике информацию о социальной среде, в которой существует, а с другой – становится «говорящим» образом, раскрывающим специфику культуры и общества.

---

<sup>173</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.

<sup>174</sup> Дуглас М. Чистота и опасность. Анализ представлений об осквернении и табу. М.: КАНОН–пресс–Ц: Кучково поле, 2000. 286 с.

Стоит отметить, что социальные, антропологические, исторические и другие подходы к телу оказались достаточно влиятельными в формировании нового взгляда на телесность и тело человека, хоть и подверглись критике из-за недостатка внимания к индивидуальному телесному опыту и его значению с точки зрения агентности субъекта. Но уже в историографии искусства последней трети XX века все большее внимание будет уделено эмпирическим источникам: текстам художников, женскому письму и многочисленным интервью, дающим объемное представление об этом индивидуальном телесном опыте в сфере искусства и культуры.

## ГЛАВА 2. Истоки и эволюция концепции фрагментированного тела в западноевропейском искусстве

### 2.1. Генезис понятия фрагмент в западноевропейской культуре и искусстве

Слово «фрагмент» произошло от латинского глагола *frangere* – ломать, разрывать, раздроблять, и от существительного *fragmentum* — обломок, кусок, осколок. Оно подразумевает увечье, сломанный объект, обрывок. В английском языке термин *fragment* связан и с термином *fragile* – хрупкий. Такой подход, согласно словарю Дж. Крабба, позволяет рассматривать фрагмент с точки зрения хрупкости (*fragility*) и конечности объекта: «Человек, рассматриваемый в своем телесном воплощении, является хрупким (*fragile*) существом, его тело состоит из хрупких (*fragile*) материалов; с ментальной точки зрения он – хрупкое (*fragile*) существо, поскольку подвержен всякого рода слабостям (*frailty*)»<sup>175</sup>.

В то же время, использование термина «фрагмент» не ограничивается материальным уровнем: фрагмент относится не только к объектам, существующим в разрозненном или незавершенном виде, но и к феномену восприятия. Само человеческое зрение можно охарактеризовать как фрагментарное из-за особенностей работы глаза (фиксационные и саккадические движения глаз, например, определяют специфику восприятия визуальной информации). С другой стороны, именно изменения в окружающем мире, произошедшие в период индустриализации XIX века, а также – многочисленные технические достижения недавнего времени (такие как Интернет или мобильные телефоны), постоянно фрагментируют наши привычные представления о мире, например, о пространстве и времени.

Можно предположить, что в связи с искусством (и, прежде всего - с литературой) впервые термин фрагмент возник в эпоху Возрождения. Так, Ф. Петрарка назвал свой известный лирический сборник *Regum vulgarium fragmenta*, используя слово «фрагмент» для обозначения фрагментарной

---

<sup>175</sup> Crabb G. *Crabb's English Synonyms*. New York: Harper & Brothers, 1917. P.367.

формы и тем самым обозначил значение этого термина. Еще одним из таких очевидных примеров раннего обращения к мотиву фрагмента и фрагментированной форме можно назвать «Blasons anatomiques du corps féminin»<sup>176</sup> — сборник стихотворений 1536 года, посвященных отдельным частям женского тела. Клеман Маро, создавший два контрастных по смыслу блазона «Красивая грудь» и «Безобразная грудь», спровоцировал рождение новой поэтической формы, фрагментирующей привычно целостный образ тела. Как отмечает М. Бахтин: «Поэты эпохи стали наперерыв блазонировать различные части женского тела: рот, ухо, язык, зуб, глаз, бровь и т.п.; они производили буквальное анатомическое разъятие женского тела»<sup>177</sup>. Однако после середины XVI века интерес к понятию фрагмент или к фрагментарной форме практически не проявляется вплоть до конца XVIII века.

Утверждать истоки фрагмента как жанра в искусстве в связи с конкретным периодом сложно, но в отношении литературной формы концептуализация фрагмента как формы происходит с появлением первых номеров журнала «Атенеум» (1798–1800), ставшего своего рода манифестом немецких романтиков. Само понятие фрагмент обретает самостоятельность в одноименной работе «Фрагменты» (1798), опубликованной Ф. Шлегелем в «Атенеуме»: «Многие произведения древних стали фрагментами. Многие произведения нового времени — фрагменты с самого начала»<sup>178</sup>. По мысли Шлегеля, когда речь идет о рождении фрагмента, прежде всего стоит обратить внимание на поиск механизмов, которые позволили высвободить фрагментарную форму и дать ей возможность заявить о себе как о самостоятельном явлении. «Освободить форму» означает придать ей статус автономной, дать ей возможность описать себя как форму.

Германия эпохи романтизма с богатством философской мысли, и попытками осмысления наследия Античной Греции стала местом рождения

<sup>176</sup> Les blasons anatomiques du corps féminin, ensemble les contreblasons de nouveau composez, & additionnez, avec les figures, le tout mis par ordre: compo sez par plusieurs poetes contemporains. Lyon, 1536.

<sup>177</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. С.471.

<sup>178</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т.1. М.: Искусство, 1983. С. 290.

Йенской группы романтиков – авангардного объединения внутри самого романтизма. Строго говоря, как и все авангардистские манифесты (с точки зрения художественного самовыражения), «Атенеум» кажется доступным для изучения с точки зрения философии и особенно в рамках концепции кризиса. Кризис, как прорыв, как особое событие и, в конечном счете, как революция, сделал возможным тот факт, что романтики обратили свое внимание на новую форму творчества – симфилософию (совместное философствование), симпоэзию и симфрагментацию. В их текстах слияние становится методом пересоздания первичной формы. По мысли Ф. Шлегеля, по-настоящему можно заниматься философией только коллективно, то есть сообща искать всеобщее знание.

Если проанализировать тексты, опубликованные в «Атенеум», можно отметить, что 52 фрагмента остаются без авторства, 23 – с сомнительным авторством (в разных источниках их попеременно приписывают то Фридриху Шлегелю, то Августу Шлегелю, то Шлейермахеру), 2 из них написаны Фридрихом и Августом совместно, 1 – написан Августом, но найден Фридрихом в одном из писем Августа, 13 – Новалису, но и здесь авторство остается неуточненным. Эта статистика в некоторой степени говорит о духе всеобщности и коллективного творчества, свойственный йенской школе<sup>179</sup>. Идея симфилософии и симтворчества фактически оправдывает фрагментарное построение текстов йенских романтиков. Разумеется, существует несколько уровней и форм совместного творчества в зависимости от темы и формы, но очевидно, что основополагающим свойством для романтиков становится фрагментарность.

Фрагмент всегда находится в отрыве от целого и не позволяет точно вообразить или реконструировать это целое в полной мере. Понимание фрагмента предполагает надделение его смыслом и возвращение ему значения.

---

<sup>179</sup> Несмотря на то, что романтики были уроженцами разных немецких княжеств-фрагментов бывшей Священной Римской империи Германской нации, где каждое княжество – осколок, обладающий самостоятельностью, они ощущали единство языка и культуры, и каждый был ценным фрагментом (Шлегели представляли Ганновер, Тик – Пруссию, Новалис – Саксонию).

Для этого необходимо поместить его в контекст, в котором он этот смысл обретает, однако, фрагмент является тем, чем он является, именно потому, что для него нет более этого контекста – он утрачен. Ф. Шлегель отмечает: «Фрагмент, подобно небольшому произведению искусства, должен обособляться от окружающего мира и быть как бы вещью в себе, — как еж»<sup>180</sup>.

С момента разрыва фрагмента с контекстом или с целым, фрагмент утрачивает свой первоначальный смысл, и в новых условиях он кажется враждебным смыслу и сопротивляется пониманию. В этих условиях понимание фрагмента означает понимание и признание его неполноты. Разрыв, признаком которого становится фрагмент, представляет собой опыт травмы или боли. Но поскольку источник этой боли более недоступен, сам фрагмент становится носителем этой деструктивной и травматической онтологии. Как отмечает Ж. Бодрийяр в своем сборнике «От фрагмента к фрагменту»: «Мне тоже, как и многим, довелось пройти через увлечение целостностями, и в данном отношении за повышенным вниманием, которое я уделяю фрагменту, стоит вовсе не формальный или эстетический выбор, а преодоление системного. Мое обращение к фрагментарному обусловлено желанием деструктурировать совокупность и открыть для себя пустоту и исчезновение»<sup>181</sup>.

Писатели, поэты и философы XVIII–XIX веков рассматривали фрагмент как самостоятельную литературную форму, которая отражала их неудовлетворенность идеалами Просвещения и открывала возможности новых интерпретаций. Романтики экспериментировали с фрагментарным письмом, создавая намеренно незавершенные тексты: эти фрагменты часто были афористичными, открытыми и побуждали к размышлениям и самоанализу. В романтической философии фрагмент рассматривался как форма выражения, которая отражала динамическую природу самой реальности. Позже С. Малларме, описывая свою утопическую мечту о

---

<sup>180</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. М.: Искусство, 1983. С. 300.

<sup>181</sup> Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. С. 97.

«Книге», отмечает: «Что это? Трудно объяснить: да просто книга, во множестве томов, книга, которая стала бы настоящей книгой по заранее определенному плану, а не сборником случайных, пусть и прекрасных вдохновений...». Его видение тотальной художественной формы (пусть и явленной в литературе) породило множество попыток в современной культуре достичь своеобразного предела художественной формы. Впрочем, уже у Малларме сам подход к такому предельному произведению преодолевал тотальность нарратива, присущего ранним эпохам и все еще довлеющего над культурой модернизма. Как пишет П. Гарриг<sup>182</sup>, современные тексты культуры — это фрагменты тотальной книги, где фрагментарное письмо — это одновременно и надежда, и отчаяние «Книги» Малларме.

Зачастую выбор фрагментарной формы обусловлен способом познания мира и представлениями о нем. Фрагментарное письмо — это отказ от тотального нарратива, от единого ландшафта, в рамках которого все выглядит одинаково и следует единым и привычным правилам. Фрагментарное письмо предполагает многоголосие, сложную полифоническую форму и отказ от главенства Автора. Концепция фрагментарного письма подробно раскрывается в работах Ф. Сузини–Анастопулос: фрагментарное письмо здесь мыслится как корпус текстов, которые порождают у читателя необходимость жеста, проявление агентности, в результате которой читатель собирает и разбирает дискурсы, на которых основан полный текст.

По мнению Ф. Сузини–Анастопулос<sup>183</sup>, обращение к фрагментарной форме обусловлено тройным системным кризисом, проявившимся, во-первых, в утрате актуальности произведения как целостной структуры вследствие устаревания понятий завершенности и полноты; во-вторых, в переосмыслении концепции тотальности, которая в условиях постмодернизма воспринимается как репрессивная и подавляющая; и, наконец, в-третьих, в трансформации традиционных литературных форм, что позволило фрагменту не только

---

<sup>182</sup> Garrigue P. *Poétiques du fragment*. Paris: Klincksieck, 1995. 508 p.

<sup>183</sup> Susini–Anastopoulos F. *L'Écriture fragmentaire: définitions et enjeux*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 310 p.

представить себя в качестве альтернативы устоявшимся структурным моделям, но и утвердить себя в качестве самостоятельной формы.

## 2.2. Дихотомии в дискурсе о теле в истории искусства

Как уже было сказано выше, тело в культуре на протяжении веков воспринималось амбивалентно: с одной стороны оно обладало божественной природой, с другой мыслилось как плоть, органический материал, сотворенный из другого органического материала. Искусство в разные эпохи своего развития либо пытается вернуть этому органическому телу его сакральную сущность, либо выявить его плотский характер, либо соединить оба подхода в единой форме и содержании. История тела в западной художественной традиции в целом представляет собой определенную сложность – образ человеческого тела неоднократно переосмыслялся и изменялся, но помимо всех этих соображений, для художников человеческое тело было и остается важнейшей отправной точкой в творческих поисках. И все эти диалектические искания предполагали, основываясь на теле, «дать самое прекрасное и яркое изображение»<sup>184</sup>.

Красота тела в истории западноевропейского искусства – привычная тема, раскрываемая в разные эпохи и в разных географических контекстах по-разному. Параллельно ей в искусстве развивается тема «отвратительного», также представленная в разных формах: отказываясь в силу разных причин от классического подхода к репрезентации эстетически принимаемого целостного тела, художники и скульпторы в разные временные эпохи обращаются к семантическому полю представлений о теле в современной им культуре, обусловленному историческим процессом и бинарными оппозициями целое/фрагментированное, прекрасное/отвратительное, мужское/женское, естественное/искусственное и т.д. Мы не представляем тело само по себе, но всегда опираемся на идеи, определяющие общественное

---

<sup>184</sup> Dagen P. *Apothéose, mort et résurrection du nu* // *Connaissance des Arts*. 2000. № 574. P.88.

развитие в этот период времени. Любой рождающийся канон обусловлен социальными, культурными и политическими процессами: канон становится изображением, созданное человеком под влиянием внешних условий. Любое изображение тела, таким образом, оказывается аллегорическим по своей сути, а человек остается непредставимым и непознаваемым с точки зрения объективного взгляда. В западноевропейском искусстве стратегии репрезентации человека меняются и с точки зрения пластической формы, и тематической, и символической. Но непрерывное возвращение к теме тела и телесности в искусстве свидетельствует о привилегированном положении человеческой телесности в искусстве и в культуре в целом, а предлагаемые каноны и эстетические формулы – о непредставимой и непознаваемой природе этого феномена.<sup>185</sup>

Визуальные искусства играли большую роль не только в отражении существующих в данном историческом и географическом контексте представлений, но и в их формировании. Обратимся к истокам. Например, одной из древнейших художественных традиций является древнеегипетская, оказавшая значительное влияние на древнегреческую традицию. Среди характерных особенностей древнеегипетского искусства называют отсутствие перспективы, линейность изображения, но уже в этот период формируется особый изобразительный канон. В отображении телесного начала в искусстве египтяне применяют первичные математические модели: «Запись основных правил рано сложившегося египетского канона пропорций осуществлялась в пластической форме путем создания специальных образцов – канонических скульптурных моделей, намного предвосхитивших знаменитый «Канон» Поликлета. Однако в отличие от поликлетовского «Дорифора» эти модели не были шедеврами искусства, а скорее всего, – учебными пособиями по пропорционированию фигур»<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С.6–15.

<sup>186</sup> Бычков, В.В., Любимова, Т.Д. (ред.). История эстетической мысли. В 6 т. Том 1. М.: Искусство, 1982. С.74.

Древние греки стали первыми, кто акцентировал внимание на красоте тела, представлял наготу как символ человеческого достоинства и близости к божественной природе. Но в архаический период еще прослеживается влияние египетского искусства – в статичных и отстраненных позах курсов, показанных в позиции шага, и кор, представленных в неподвижных позах с соблюдением египетского канона.

В Древней Греции рождается новый канон красоты, который касается и пропорций человеческого тела. Этот канон неоднократно пересматривался, но можно сказать, что античная концепция красоты основывалась на человеческом теле, его формах и пропорциях. Уже Протагор в своем знаменитом тезисе определяет человека мерилom всего сущего, подчеркивая таким образом не только субъективность истинности и знания, но и помещая человека в его телесной и духовной ипостаси в центр мироздания.

Традиционный взгляд на искусство был тесно связан с красотой, а эстетика преимущественно ассоциировалась с изучением «прекрасного» и «возвышенного». Но Умберто Эко в своей книге «История красоты» утверждает, что «можно даже сказать, что у греков, по крайней мере до эпохи Перикла, не было настоящей эстетики и теории Красоты»<sup>187</sup>. И именно людям Древней Греции мы обязаны рождением понятия «эстетика». Однако значение этого понятия складывается не сразу: мы обнаруживаем разнообразие представлений о красоте в разных культурных формах.

Попыткой дать определение красоте можно назвать элегию Феогнида (VI век до н.э.):

«Зевсовы дочери, Хариты и Музы! На Кадмовой свадьбе

Слово прекрасное вы некогда спели ему:

«Все, что прекрасно, то мило, а что не прекрасно — неило».<sup>188</sup>

На протяжении всей истории Древней Греции понятие «красота» соотносится с разными характеристиками, но тело часто используется в

<sup>187</sup> Эко У. История красоты. М.: Слово. 2005. С. 36.

<sup>188</sup> Античная лирика. Составители: С. Апт, Ю. Шульц. М.: Художественная литература, 1968. С. 139.

качестве отправной точки: именно в соразмерности с ним ставятся вопросы – что такое красота? Как и насколько она познаваема? В чем она выражается и др.

Ярким примером становится канон, разработанный скульптором Поликлетом. В этот период (V век до н.э.) в искусстве преобладают образы спортивных, подтянутых, мускулистых и мужественных обнаженных спортсменов, гимнастов и воинов. Они олицетворяли волю, смелость, добродетели и – красоту. В 432 году до н. э. Поликлет создал теоретический трактат о закономерности пропорций частей человеческого тела, определивший направление поисков художников и скульпторов на долгий период. «Поликлет Аргосский был ваятелем и живописцем, создавшим много и живописных, и скульптурных произведений. Однако два его произведения превосходят все его собственные произведения. Я имею в виду живописную картину и статую, из которых картину стали считать каноном живописи, а статую, в свою очередь, каноном скульптуры»<sup>189</sup>. Поликлет разрабатывает не только теоретическую основу своего канона, но и художественную. «Реальный же образ тела всегда подвижен. И вот мастер оживляет свою модель движением. Это — движение объемов отдельных частей тела, которые через мускульную систему переливаются друг в друга <...>. Это — движение плоскостей, больших и ясных, отчетливо разграниченных, но дающих переходы от выпуклостей к впадинам <...>. Это — движение линий, обтекающих контуры тела и подчеркивающих его динамику»<sup>190</sup>. Сведения о каноне Поликлета противоречивы, некоторые источники утверждают, что за единицу меры он брал величину ладони, другие – ступни. Но именно Поликлет стал автором канонической скульптуры «Дорифор», по свидетельству Плиния, ставшей моделью для других художников: «Сделал Поликлет также копьеносца, возмужалого юношу. Ее (статую) художники зовут каноном и получают от нее, словно из какого-нибудь закона, основания своего искусства

<sup>189</sup> Недович Д.С. Поликлет. М.–Л.: Искусство, 1939. С. 92–93.

<sup>190</sup> Там же. С. 59.

и Поликлета считают единственным человеком, который из произведения искусства сделал его теорию»<sup>191</sup> (рисунок 19). Поликлет преодолевает в своих работах статичность греческой скульптуры, унаследовавшей египетский подход к изображению, воссоздает в скульптурной форме динамичность человеческого тела через использование контрапоста. Работы мастера дошли до нас только в многочисленных копиях, но разработанная им каноническая система динамического изображения человеческого тела надолго определила развитие скульптуры и эстетические идеалы западной цивилизации.

Другой вариант прочтения телесного канона позже предлагает Пракситель, создавший Афродиту Книдскую (рисунок 20). «Наверное, никогда больше ни одна религия не воплотила физическую страсть так спокойно, так сладостно и так естественно; все, кто видел «Афродиту Книдскую», почувствовали, что мы имеем общие инстинкты не только с животными, но и с богами»<sup>192</sup>.

Первоначальный характер греческого канона определяется его назначением: «Египетский метод применения теории пропорций ясно отражает *Kunstwollen* древних египтян, направленную не на изменчивое, а на постоянное, не на то, чтобы символизировать жизненное сейчас, а на то, чтобы воплощать вневременную вечность. Человеческая фигура, созданная художником эпохи Перикла, была наделена пусть кажущейся, но, в аристотелевском смысле, «актуальной» жизнью; это только образ, но образ, подобно зеркалу отражающий органику человеческого существа»<sup>193</sup>.

Гармоничные пропорции — источник красоты живого тела, и предлагаемый греческими скульпторами канон стремится зафиксировать ее и узаконить. Его главная цель — отобразить ускользящую красоту. Греческий канон не был строго предопределен, но был связан как с антропометрией, так и с разнообразием движений: греческие художники учитывали и отображали не только возраст, механику движения и ее отображение в теле, но и

<sup>191</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1994. 626 с.

<sup>192</sup> Кларк К. Нагота в искусстве. СПб.: Азбука–классика, 2004. С. 102.

<sup>193</sup> Пановски Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб: Академический проект, 1999. С.82.

расположение статуи в пространстве. Как отмечает Э. Панофски: «Классическое греческое искусство стало учитывать изменение пропорций в результате физических движений; изменение перспективы в результате зрительного процесса, а также необходимость в некоторых случаях корректировать оптические впечатления зрителя с помощью «эвритмических» приспособлений»<sup>194</sup>. И в то же время мы знаем, что греческое искусство связано с концептом «священное», как и большинство художественных форм древности: «Греки совершенствовали обнаженную натуру, чтобы человек мог почувствовать себя подобным Богу, и в некотором смысле это все еще ее функция, поскольку, хоть мы более и не считаем, что Бог подобен прекрасному человеку, мы все еще чувствуем свою близость к божеству в тех проблесках самопознания, когда через наши собственные тела мы, кажется, осознаем порядок Вселенной»<sup>195</sup>. Канон, разрабатываемый художниками Древней Греции в том смысле способствует сакрализации органической, плотской природы человека, его приближению к божественной структуре не только за счет создаваемого образа, но и за счет условной системы, позволяющей хаотический изменяющийся мир (мир образов) структурировать и «приручить».

В Средние века в западноевропейском искусстве сосуществовали разные представления о роли и месте тела. Эстетика тела была объектом внимания многих средневековых мыслителей. Однако принятая система противопоставления души и тела, где последнее мыслилось как низкое, дискредитировала размышления о красоте телесной.

Превосходство духовной красоты над телесной активно развивается в работах мыслителей и художников. По крайней мере, со времен Климента Александрийского (ок. 150–215) эта идея повторялась неоднократно: «Драгоценны не драгоценные камни, не серебряная утварь, не одежды, не телесная красота, а добродетель»<sup>196</sup> и «Не внешней красотой плоти блистал он,

---

<sup>194</sup> Панофски Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. 1999. С. 84.

<sup>195</sup> Кларк К. Нагота в искусстве. СПб.: Азбука–классика, 2004. С. 419.

<sup>196</sup> Климент Александрийский. Педагог. Книга третья. С. 7.

а истинной красотой души и тела: красотой души в благодеяниях, красотой тела в бессмертии плоти»<sup>197</sup>. В философском выражении тело представлялось как метафорический инструмент, философская аллегория, олицетворявшая общество и его недуги. И одновременно тело чрезвычайно важно для христианской философии: «И, взяв хлеб и благодарив, преломил и подал им, говоря: сие есть Тело Мое, которое за вас предается; сие творите в Мое воспоминание»<sup>198</sup>, – говорит Христос, подчеркивая таким образом роль и значимость тела, что определило его использование как отправной точки для трансцендентальных размышлений.

Разрываясь между имманентностью и трансцендентностью, средневековая мысль на протяжении долгого периода времени сохраняла за телом неоднозначный статус. С одной стороны, платоническое и библейское влияние, с другой – аристотелевское. В то же время средневековое искусство породило глубокие изменения в изображении человеческого тела. Нагота почти исчезла: среди сюжетов с обнаженной натурой сохранились изображения Адама и Евы, символизирующее первородный грех. Особое значение приобретает не детализация тела, а символический характер фигуры и жестов. Искусство этого периода метафорично, насыщено символическими значениями.

Хотя трактовке Хильдегарды Бингенской это противостояние нивелируется – проявляется синтетический подход, уравнивающий оба понятия: «Unde anima et caro in duabus naturis unum opus existunt»<sup>199</sup> («Следовательно, душа и плоть существуют в двух природах как одно произведение»). В ее тексте описываются гармоничные пропорции Вселенной и соответствие их человеческим. При этом тело мыслится фрагментарно, каждый его член символически наделяется особым образом и смыслом, как социально, так и политически значимым.

---

<sup>197</sup> Там же. С. 1.

<sup>198</sup> Евангелие от Луки 22:19.

<sup>199</sup> Hildegarda von Bingen. Liber divinatorum operum // PL 197, 887.

Продолжается эта тенденция и в эпоху Возрождения Леонардо да Винчи, как и другие художники, исследовал человеческое тело и его положение в мире. Примерами его работ, отражающими идею соотношения человеческого тела с «микрокосмом», стал, например, «Витрувианский человек» (ок. 1490). Леонардо стремился разработать универсальный канон, отражающий человеческие пропорции (рисунок 21). Этот подход основывался на эмпирических наблюдениях и на базовых законах гармонии и красоты. Квадрат и круг, в которые вписан «Витрувианский человек», символизируют божественное (космическое) и земное начало. Человек в центре – микрокосм, вписанный в центр вселенной.

Телесный дискурс не может быть нейтральным: двойственная природа телесного начала вынуждает нас обращаться то к одной, то к другой его стороне. И произведение искусства не остается нейтральным по отношению к телу: оно освещает либо динамичное начало с его чувственностью и демиургическим характером, либо то, что противостоит ему – трагическое, жалкое, хрупкое, руинированное и отвергаемое тело. Этот «двутельный»<sup>200</sup> подход – попытка описать процесс трансформации тела в истории искусства, описать его неуловимый характер, обнаружить ускользающие значения тела с его бесконечной обновляемостью, схватить «вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело»<sup>201</sup>, обнаружить истинно человеческое.

У. Эко отмечает: «Если бы люди увидели, что находится под кожей (как это произошло с Беотийской рысью), — они бы содрогнулись от вида женского тела. Все это очарование на самом деле состоит из слизи и крови, животной мокроты и желчи. Если вспомнить, что содержится в ноздрях, глотке и кишках — поймешь, что тело набито нечистотами. А ведь слизи или помета ты не захочешь коснуться даже пальцем. Откуда же берется желание сжать в объятиях мешок, наполненный навозом?»<sup>202</sup>. Действительно, тело

<sup>200</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. С. 343.

<sup>201</sup> Там же. С.61.

<sup>202</sup> Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 283.

является не только сосредоточием представлений о красоте, но и вместилищем сложной системы органов, тканей, жидкостей, клеток, обуславливающих существование человека в этом мире.

Анализ природы отвратительного встречается уже у Платона, Аристотеля, И. Канта, Г. Гегеля, в работах которых обнаруживается условно единство в понимании неотвратимости присутствия категории отвратительного, как необходимого атрибута для формирования дискурса отчуждения, лежащего в основе западноевропейской культуры и философской мысли. Преодоление напряжения, вызванного противостоянием категорий «прекрасного» и «отвратительного» может происходить по-разному, но окончательно невозможно: согласно идеям Ю. Кристевой, в религиозной практике это проявлено в обрядовой структуре, где через следование определенным практикам (духовным и физическим) субъект отдаляется от отвратительного, проходит очищение и таким образом снимает заложенное в символическом пространстве напряжение дихотомии «прекрасное/священное–отвратительное». Чувство отвращения позволяет отделиться от угрожающего символическому порядку вещей «отвратительного», и достичь субъекту собственной целостности и зыбкого ощущения уверенности в стабильности существующего порядка и системы.

Ю. Кристева, вводя категорию «отвратительного», отмечает: «Таким образом, вовсе не отсутствие чистоты или здоровья порождает отвратительное, но отвратительное — это то, что взрывает самоидентичность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил, двусмысленность, разнородность. Предатель, обманщик, добропорядочный преступник, бесстыдный насильник, считающий себя спасителем убийца...»<sup>203</sup>. В рамках такого подхода «отвратительное» мыслится как обязательный атрибут, формирующий условия для становления собственного «Я» субъекта в процессе сепарации от материнского или от противопоставленного Другого. И в то же время в этой

---

<sup>203</sup> Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 39.

категории «отвратительного» рождается понимание границы, которое Ю. Кристева заимствует у М. Дуглас: «Вещество, исходящее из этих отверстий (тела), совершенно очевидно, — маргинально. Слюна, кровь, молоко, моча, экскременты, слезы, переходят границу тела [...]. Ошибкой будет считать границы тела отличными от других пределов»<sup>204</sup>. Телесные жидкости, которые на протяжении всей истории человека оставались маргинализованы, исключались из символического и культурного пространства, наделялись статусом «объективной слабости символического порядка»<sup>205</sup>, которую необходимо преодолеть.

Человеческое тело символически насыщено: в нем отражены и социальные нормы, и история, и мифологии, и верования. Оно есть место интерпретации и отражения моральных, политических, этических, художественных задач и проблем. Но для новых интерпретаций оно не должно быть ассоциировано только с целостной и непрерывной формой, ограниченной «кожаными ризами», напротив, оно должно быть явлено в полной мере, со всеми наиболее дискредитированными и презируемыми своими частями. Физические или поведенческие характеристики, противоречащие представлениям о том, что является нормальным или желательным в данном конкретном обществе, обычно наделяются статусом табуированных, и – угрожающих и отвратительных. Но искусство в своем стремлении исследовать существующие нормы и границы понятия красоты все чаще обращается к темам трансгрессии, уродства, насилия, отвращения, раскрывая низкий (или даже низовой), профанный характер телесного начала. Художники обращаются к концепту «тело как низкое» со времен классической античности в связи с попыткой преодоления страха перед неизвестным: новыми политическими, социальными, культурными и медицинскими стереотипами, возникающими, например, в отношении неизлечимых болезней. И если попытка представить и осознать, сделать явным сокрытое в

---

<sup>204</sup> Цит. по: Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 105.

<sup>205</sup> Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 39.

телесном облике человека, в медицинском дискурсе проявилось во множестве эстетизированных анатомических изображений и скульптур (как, например, в Венерах Сузини или экорше Чиголи (Лодовико Карди), то в искусстве, напротив, происходит намеренное выделение черт низкого, уродливого, отвратительного, что позволяет по контрасту с эстетикой прекрасного (включая и эстетику самой науки и научной деятельности) подчеркнуть особый статус концепта «низкое» в культуре, как будто убедить и убедиться в правильности норм и стереотипов.

Уже в III веке до н. э. обнаруживаются нетрадиционные сюжеты, связанные не с эстетически выверенными образами мифологических героев и исторических личностей, а с теми моделями, которые «выпадают» из привычного канона прекрасного. Скульптура «Женщина» неизвестного скульптора, датируемой III веком до н. э. из собрания Ватикана, представляет фигуру пьяной старухи, склонившейся над кувшином с вином (рисунок 22). Эта сохранившаяся римская копия детализировано отображает женское тело со всеми возрастными изменениями: морщинами, сгорбленной спиной, костлявыми руками и изменившимся мышечным каркасом.

Другой пример, который представляет амбивалентный подход к телу – скульптура Марии Магдалены Донателло, датируемая 1430-ми годами (рисунок 23). Это одно из самых известных скульптурных изображений, отображающее ее физические и душевные страдания, и в то же время – силу и решимость. Этот натуралистичный тип изображения окажет большое влияние на последующие работы скульпторов эпохи Возрождения (например, «Вознесение святой Марии Магдалины» (около 1460 года, Музей алтарного образа Поллайоло, Поджибонси близ Сиены, рисунок 24); или скульптура Марии Магдалены 1458 года работы Дезидерио да Сеттиньяно в Санта-Тринита, рисунок 25), в том числе, благодаря особенно выразительному сочетанию натуралистичной телесности (выступающей вопреки обольстительному образу грешницы до раскаяния) с интенсивностью отображения психологического драматизма в угоду эстетизации.

В искусстве на протяжении долгого периода времени сохранялся целостный образ человеческого тела, его поверхность была неделима, непроницаема, не стигматизирована разрезами и естественными отверстиями, но со временем эта тайна раскрывается и становится явлена миру. Уже в иконографии сюжета «Уверение Фомы» (Дуччо ди Буонинсенья, 1308–1311; Караваджо, 1601–1602 (рисунок 26, 26а); Х. Тербрюгген, 1622 (рисунок 27); и др.) или в иконографии Святого Роха – покровителя больных чумой и холерой (Джованни Франческо Гверьери, 1617, рисунок 28) возникают попытки преодоления этой непроницаемости тела, когда драматический жест погружения пальцев в рану Христову или акцент на чумной ране и вытекающей крови порождает ощущение разрыва целостности физического тела. Но такие сюжеты канонизированы и не пересекают границы дозволенного. И если в медицинском дискурсе уже происходит попытка преодоления целостности тела, то в искусстве эта сакральность и непроницаемость человеческого тела еще сохраняется.

Постепенно формируется более сложная картина человеческого тела: видение тела как целостной и сложной системы заменяется пониманием тела как совокупности раздробленных элементов. Акцент смещается с единой формы на отдельные части тела, а неприятие этого подхода можно было бы назвать, вслед за С. Шаде, попыткой сохранить «миф о целостном теле»<sup>206</sup> или коллективным отрицанием первичного опыта расщепленности, который Ж. Лакан называл «стадией зеркала» и который описывал с помощью психоаналитической концепции «фрагментированного тела».

Идейным основанием для разработки темы фрагментированного и отвратительного тела в культуре второй половины XX века становится идея «тела–без–органов», разработанная Жилем Дёлезом в «Логике смысла» в 1969 году, а затем расширенная в их совместных с Феликсом Гваттари работах «Анти-Эдип» и «Тысяча плато». Термин заимствован из текстов французского

---

<sup>206</sup> Schade S. Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. Berlin: Kunsthistorische Beiträge, 1987. S. 239–260.

поэта Антонена Арто, чей навязчивый интерес к созданию нового тела проявился не только в концепции «тело-без-органов», но и в идее «крюотического театра» («театра жестокости»), раскрывающего особое значение жестокости, боли, пограничных состояний тела и расщепленной идентичности для познания культуры и искусства не с точки зрения гегелевской эстетики, но с позиций глубокого анализа художественного и психиатрического дискурсов. И в то же время здесь прослеживается подход А. Бадью, который вводит понятие «инэстетика», допуская право искусства на самостоятельное производство истины (или множественных истин), даже с учетом использования иных методологий и подходов.

«Тело может быть любым: это может быть животное, тело звуков, души или тело идеи, лингвистическое тело, социальное телом, некая коллективность. Если все – тела, то особенного тела, живого и обладающего специфической идентичности просто не существует»<sup>207</sup>, – заявляет Ж. Дёлез, подчеркивая эту тонкую взаимосвязь психического и художественного, представленную в работах А. Арто. Концепция «тело-без-органов» в работах Дёлеза и Гваттари проявляется в утрате четких телесных границ и постоянном конструировании тела как материи во времени и пространстве. В их работах просматривается акцент на социальной природе тела, но в рамках нашего исследования особого внимания требует процессуальность тела, которое в каждый момент своего существования подвергается конституированию под влиянием внешних факторов и не определено в конечных границах.

Арто переосмысляет семиотическую составляющую слова жестокость и адаптирует ее к новому дискурсу. Но рассматривает не бытовую жестокость, а определенную дисциплину и прилежание, которые, по его мнению, описывают жестокость человека к самому себе. А. Арто возрождает идею катарсиса, наделяя жестокость в его театре аспектами трагического, которые ведут зрителя к серьезным потрясениям. Для того, чтобы достичь подобного

---

<sup>207</sup> Делёз Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: Per se, 2000. С.67.

эффекта, тело актера должно превратиться в «крик». Актер обязан работать на пределе физических и психологических возможностей. Только полная отдача способна вывести зрителя из эмоционального равновесия, театр, по мнению Арто, должен потрясать сознание, выводить из привычной зоны комфорта. Режиссер «театра жестокости» требует на сцене демонстрировать боль, страдания, мучения, которые были бы в разы ужаснее тех, что в действительности могли видеть люди. А. Арто ожидал увидеть эмоциональный шок зрителей, а не просто поверхностное переживание. Театр должен был бы опрокинуть все привычные представления, «вдохнуть магнетизм», воздействовать на публику. Арто считал, что образы насилия и жестокости, представленные перед публикой, способны очистить человека: «Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. Поскольку мы сегодня находимся в состоянии вырождения, только через кожу можно вводить метафизику в сознание».<sup>208</sup> В этом театре крики и стоны казались более выразительными, чем стройные литературные фразы, пластика и хореография возобладали над речью. Языком сцены являлся язык жестов, знаков и поз.<sup>209</sup> Он тщательно разрабатывал вопрос о ритуальном «иероглифическом» языке мизансцен. Только подобный язык был в состоянии передать полноту сценического действия. Арто полагал, что «актеры должны быть подобны мученикам, сжигаемым на кострах, которые еще подают нам знаки со своих пылающих столбов».<sup>210</sup>

В 1938 году А. Арто публикует свой сборник статей «Театр и его двойник», в котором переопределяет привычное видение театральной деятельности. Так, в театре действует не актер, а его двойник. Мы видим того же человека, но находящегося в другом качестве и состоянии. Актер выступает не как носитель некоего «себя», а как пример преодоления личностного

---

<sup>208</sup> Арто, А. Театр и его двойник: манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. М.–СПб.: Симпозиум, 2000. С.190

<sup>209</sup> Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.; Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М: Новое лит. обозрение, 2010. 327 с.

<sup>210</sup> Гротовский Е. Он не был полностью самим собой/Театральная жизнь. 1988. № 12.С.29

начала. Эта основа для шизоидного анализа, который предложит впоследствии Ж. Дёлез, обнаруживает пространство тревоги<sup>211</sup>, в котором и рождается возможность нового воплощения, идентификации и самоосуществления. Внутренний психологический конфликт, рожденный в том числе невозможностью сохранения статуса кво в пространстве бурно изменяющегося мира, находит воплощение в разных художественных формах, например, в экспрессионизме. В «Крике» Э. Мунка безмолвный человеческий крик на фоне статичного окружающего мира становится аллегорией внутреннего психологического конфликта субъекта (рисунок 29). Это телесное существование на грани возможностей, предел тела, выраженный в крике или ощущении боли, призванное стать суггестивным жестом в отношении зрителя, еще в большей степени подчеркивает расщепленное «я», осциллирующее между внутренним (выраженным в крике) и внешним (географическое пространство), между тревожным и спокойным состоянием, между диссоциацией и потерей собственного «я» и привычным повседневным спокойствием. Еще в большей степени это отразится в работах Фрэнсиса Бэкона, в которых окружающее пространство станет неотъемлемым и обязательным продолжением разъятой под влиянием внутреннего конфликта человеческой фигуры. Это пространство холста встраивается в телесное воплощения человека, а сама фигура утрачивает четкие границы и мерцает, сливаясь с тканью окружающего холста.

Внутренний конфликт, описанный Арто, проявляется в творчестве художников XX века и в виде дисморфофобия тела – навязчивого неприятия тела и его отторжения. Болезненные переживания телесности характерны для искусства периода социальных потрясений, вызванных либо военными событиями, либо распространением болезней – пандемий. Джейк и Динос Чепмен исследуют природу нового тела, чьи формы представляют тревожное и неопределенное с его биогенетическими и технократическими идеями и

---

<sup>211</sup> Или пространство непокоя/тревоги (*desassossego*), как сформулирует в своем гетеронимическом романе «*Living do desassossego*» португальский писатель Фернандо Пессоа.

создают новое чудовище Франкенштейна («Зигота», 1995, рисунок 31), Орлан («проектом «Перевоплощение святой Орлан», 1990–е, рисунок 32), конструирует новое тело, следуя представлениям о прекрасном, завяленным в массовой культуре (при этом ее подход опирается на фрагментарный взгляд, а не целостный образ), а Р. Ати и Ф. Гонсалес–Торрес создают образ тела, не цельный, но насыщенный символическими значениями, связанными с категорией «отвратительного» и исключенного пространства культуры. Уже позднее тема дисморфофобии будет все чаще и чаще проявляться в различных жанрах, но не в связи с переживанием воздействия био- или медиатехнологий, а в связи с навязанными массовой культурой идеалистическими представлениями о теле и новым «медийным» каноном красоты («Против тела», 2005, реж. Э. Чаперо–Джексон и др.)

С. Ристельюбер, после посещения Югославии в 1991 году, создает серию фотографий *Every One* (1994), предметом которой становятся тела, их раны и шрамы (рисунок 32). Документируя с медицинской точностью фрагменты израненных тел, она подчеркивает нарушение целостности телесного образа, его отчуждение и зрительскую антипатию по отношению к изуродованной телесности, используя документальный характер черно–белой фотографии. При этом документальность условна – серия создается не в условиях военных действий, а в парижской больнице и служит не действительным подтверждением трагических военных событий, а художественной реакцией на травматический опыт. Это *pars pro toto*, свидетельство не просто нарушенной целостности телесного образа, это символические душевные раны, где кожа и тело в целом выступают в качестве холста–свидетеля, документирующего события прошлого. Здесь человеческое тело становится *tabula rasa*, а травмы – художественными знаками, при помощи которых художники раскрывают, что значит быть человеком, что значит проживать свой опыт. Более того, раны и порезы позволяют избежать совпадения с множественными воображаемыми подобиями, господствующими в обществе и влияющими на тело. При этом тело, как последний оплот идентичности, с

одной стороны становится личным дневником, сохраняющим субъективную историю, а с другой – выступает документом, позволяющим реконструировать историю общества.

Разработка изобразительного канона в опоре на концепт «тело как низкое», отсылает к понятию отчужденности и изоляции, демонстрирует уничтожение тела силами, находящимися вне его контроля, но в разных социальных и культурных контекстах эти мотивы приобретают дополнительные коннотации. Например, в работах немецких экспрессионистов первой половины XX века тело прочитывается как политически и культурно нагруженный образ. Чтобы понять, как это проявляется, важно рассмотреть объединяющие стилистические характеристики и историко-политический контекст создания работ. Для экспрессионистских произведений, например, характерны склонность к искажению фигур, кричащему цвету и грубой эмоциональности, но одновременно здесь есть отсылки и к раннему немецкому искусству, для которого было характерно внимание к темам боли, страданий и смерти, как, например, в работе Г. Гольбейна («Труп Христа в могиле» 1521 года (рисунок 33) и др.). Самой очевидной моделью для представителей немецкого экспрессионизма стал Изенгеймский алтарь М. Грюневальда (рисунок 34). Вид тела Христа, покрытого ранами, ушибами и язвами, давал духовный целебный опыт пациентам ордена, для которого он и был создан, но, что более важно – сохранил свое значение и для последующих поколений. В период Первой мировой войны алтарь находился в спорном регионе Эльзас, на который претендовали Франция и Германия, поэтому алтарь, созданный немецким художником, стал символ немецкого национализма. В 1917 году алтарь был временно перевезен из Кольмара в Мюнхен, где был выставлен на всеобщее обозрение. Изображение тела Христа, покрытого многочисленными ранами, оказалось созвучным ужасам нового времени и последствиям военных действий. Как пишут исследователи: «Высокий натурализм нарисованного

тела страдающего Христа... был как зеркало ран, нанесенных в окопах»<sup>212</sup>. Однако к нацистской эпохе образы, подобные образам Грюневальда, как и образы экспрессионистов, находились в резком противоречии с эстетическими и политическими идеалами, пропагандируемыми Рейхом. В контексте Германии периода Рейха, в работах экспрессионистов, как и в образах, созданных Грюневальдом, страдания Христа стали метафорой поражения Германии. Истощенное и измученное тело Христа, изображенное как в готическом, так и в экспрессионистском искусстве, оказалось отторгнуто – оно противоречило нацистской концепции воинствующего Христа и потому было исключено из официальной культуры. Для многих художников темы, связанные с телесностью Христа и страданиями святых, с их субъектной позицией стали моделью для изображения боли и разрушений войны или средством для едких политических комментариев, но в официальном культурном пространстве такие решения оказались под запретом.

Тема одиночества, раскрывавшаяся благодаря такой образной системе, в контексте военного времени усугублялась – приобретала значение преодоления субъектности, отказа от собственного «Я», социальной изоляции и диссоциации, порождая абсолютный разрыв между человеком и обществом. Отчуждение и изоляция, даже маргинализация, обусловленные и представленные искаженной и изуродованной телесностью (не всегда и не обязательно порожденные военным временем), становятся мотивами работ разных художников, в том числе – К. Шада («Автопортрет», 1935 год; «Агоста, Крылатый Человек, и Раша, Черная голубка», 1929 год, «Шадография 50а», 1962, рисунок 35, 36, 37), Э. Шиле («Автопортрет», 1910; «Автопортрет с полосатыми нарукавниками», 1915 год, рисунок 38, 39), О. Дикса («Инвалиды войны (с автопортретом)», 1920 год, рисунок 40) и др.

Во второй половине XX века категория «отвратительного» в дискурсе о теле ассоциируется в искусстве с телесными выделениями и эстетизацией

---

<sup>212</sup> Stieglitz A. The Reproduction of Agony: Toward a Reception–History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War. Oxford Art Journal, vol. 12, no. 2, 1989. P. 94.

биологических жидкостей, экскрементов и др. Такие мотивы, например, проявляются в работах Пьеро Мандзони (*Artist's shit*, 1961, рисунок 41), Йохена Герца («Пишу от руки», 1970–е, рисунок 42), Кики Смит («Без названия», 1986, рисунок 43), Марка Куинна («Я», 1991, рисунок 44) и др.

Репрезентация различных жидкостей тела в искусстве – слез, крови, молока, пота и т. д. – не является прерогативой художественных практик второй половины XX века. Такие примеры обнаруживаются в искусстве в более ранние периоды: на их появление в поле художественного повлияли теории Аристотеля, Галена, Гиппократов о жидкостях организма, позднее – открытия, связанные с кровообращением (У. Гарвей, Ян Баптист ван Гельмонт и др.) и семантические поля, рожденные в русле этих идей, как, например, в случае с гуморальной теорией Галена. Эти идеи вдохновляли художников, а сам характер жидкостей – их текучесть, плавность – позволяли передать определенные идеи и значения. В картине Филиппа де Шампаня «Мертвый Христос» (ок. 1654, рисунок 45) с поразительной натуралистичностью отражено тело Христово и кровь, стекающая из его ран, оказывается на переднем плане. Таким образом зрителю предлагается особый способ восприятия близкий тактильному. Как Фома Неверующий, зритель может практически коснуться раны Христовой, уверовать и приблизиться к познанию божественной сущности.

В современном искусстве сами жидкости стали неким медиумом, материалом, который используется для представления самого себя. Таким образом преодолевается миметическая природа искусства: то, что представлено, становится самим собой. В то же время эти жидкости заставляют нас подвергать сомнению саму природу наших социокультурных представлений в отношении пола, гендера. И одновременно – отсылая к укоренившимся в обществе понятиям табу, отвращения, скверны. Манипулирование телесными жидкостями способствует высвобождению связанного с ними чрезвычайно плотного смыслового и символического содержания: особая эстетика вызывает тревогу у субъекта, искажение

восприятия и отстранение. Становясь видимыми, проявленными, они порождают новую неустойчивую, трансгрессивную эстетику, не только стремящуюся к развенчанию устоявшихся мифов, связанных с категорией отвратительного и «низкого», но и к переопределению доминирующих властных дискурсов в культуре. И если вернуться к западноевропейскому подходу, согласно которому тело мыслится как модель общественной системы, то исследование статуса жидкостей, ранее не явленных в культуре, позволяет пересмотреть многие устоявшиеся в общественных структурах категории и представления.

### **2.3. Модусы фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства**

Для систематизации различных образов фрагментированного тела видится необходимым введение категории «модуса». Модус – образный ключ, сумма приемов, которые наиболее соответствуют выражению темы или идеи. Модусами в дискурсе о теле можно обозначить устойчивые формы представления фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства. Они носят трансисторический характер, но причины обращения к ним в разные эпохи зависят от социальных, политических и культурных различий.

Под модусом фрагментированного тела понимается устойчивый способ художественного конструирования образа тела, при котором его фрагментированность становится не случайным формальным решением, а осознанной выразительной художественной и смысловой стратегией, имеющей культурно-семиотическую функцию. Модус определяет, каким образом осуществляется фрагментация тела. В отличие от самого понятия «фрагментированное тело», которое описывает результат — образ, созданный с помощью визуального выделения или акцентирования отдельных частей тела, их замены чужеродными элементами или обозначения утраты некоторых фрагментов, модус указывает на способ реализации этой фрагментации. В

рамках исследования выделяем основные модусы бытования фрагментированного тела в западноевропейском искусстве: модус ритуального расчленения, модус уподобления, модус химеры и модус технологического тела. В представленном исследовании фрагментирование определяется как художественный приём, заключающийся в нарушении целостности образа тела определенным способом, позволяющим выделить несколько художественных модусов фрагментированного тела.

В истории западноевропейского искусства можно выделить следующие художественные модусы бытования образа фрагментированного тела:

- 1) модус ритуального расчленения;
- 2) модус уподобления;
- 3) модус химеры;
- 4) модус технологического тела.

В представленном исследовании само фрагментирование определяется как *художественный приём, заключающийся в нарушении целостности образа тела определенным способом, позволяющим выделить несколько художественных модусов фрагментированного тела*. В качестве критерия выделения модусов обозначим тип фрагментирования: разрез (для модуса ритуального расчленения), коллаж/склейка (для модуса химеры), акцентирование (модус уподобления, надстройка (модус технологического тела).

Модус ритуального расчленения предполагает разрез, разрыв или отсечение как основополагающий принцип образования фрагментированной телесной формы. Часть тела, даже если она представлена в двухмерном виде, способна пробудить в памяти человека и его символическую утрату. К такому модусу можно отнести изображение сцены спарагмоса Пенфея на аттическом килике, хранящемся в музее изобразительных искусств Кимбелл в Техасе (рисунок 4, 46). Мы видим сцену ритуального расчленения Пенфея: менады держат его разделенное тело, где верхняя часть туловища и конечности отделены друг от друга. Спарагмос Пенфея описан в античной трагедии

Еврипида «Вакханки»<sup>213</sup>. Ужасная смерть Пенфея доводит трагедию разрушения единства человеческого тела до кульминации. Если следовать тексту «Вакханок», причиной смерти Пенфея становится его отказ признать божественную природу Диониса. Отрицая ее, Пенфей отрицает и одну из сторон собственной человеческой природы — ее иррациональный характер. Мотив разделенного тела, представленный на килике, символически отражает эту утрату себя, потерю идентичности вследствие нежелания признать в себе оба начала — рациональное и иррациональное, дионисийское и аполлоническое. Иконография мифа о Пенфее<sup>214</sup>, традиция изображения спарагмоса, очевидно, отражает особый страх, присущий человеку, который и придает образам расчленения тела столь сильный эмоциональный накал: ужас распада единства человеческого существа.

Образы фрагментированного тела встречаются уже в ранние периоды развития культуры и искусства: в пещерах каменного века о присутствии человека говорят отпечатки (образы) его рук. Позже — древнеегипетский миф о гибели Осириса и древнегреческий миф о рождении Диониса («дважды рожденного бога») раскрывают тему тела в контексте противостояния целостной и фрагментированной формы (рисунок 47, 48). Оба мифа посвящены смерти и возможностям ее преодоления путем перерождения тела и его пересборке. И в Средние века, и в эпоху Возрождения, и в эпоху романтизма, и в наши дни фрагментированное тело и отдельные его части будоражат воображение художников и творцов.

Своеобразной формой модуса ритуального расчленения можно считать сюжеты, связанные со образами святых мучеников в христианской иконографии. Часто святые изображаются с определенными частями тела в руках, наряду с соответствующими орудиями пыток. Это именно те части их

---

<sup>213</sup> В пьесе Пенфей погибает от рук группы менад, обезумевших от бога, во главе с Агавой, матерью жертвы, которая принимает сына за дикого зверя и разрывает его на куски голыми руками. Жертвоприношение Пенфея организовано богом Дионисом, которого Пенфей оскорбил, когда тот отрицал его божественный характер и запретил его культ. На килике из собрания музея Кимбелла израненное тело Пенфея держат две менады, готовые разорвать его на части. На задней стороне вазы изображен Дионис, сидящий на троне.

<sup>214</sup> Weaver B. Euripides' Bacchae and classical typologies of Pentheus' sparagmos, 510-4-6 BC. Bulletin of the Institute of Classical Studies, Volume 52, Issue 1, 2009. P. 15-43.

тел, которые подверглись истязанию и, по сути, были принесены в жертву во имя веры. Среди встречающихся телесных фрагментов — кожа (св. Варфоломей), рука (св. Фекла), глаза (св. Люсия), груди (св. Агата и св. Бригитта), язык (св. Христина), зубы (св. Аполлония). Многие святые нашли смерть через расчленение – в том числе святые Косма и Дамиан<sup>215</sup>, Дионисий Парижский<sup>216</sup>, Святой Никасий<sup>217</sup>, Феликс, Регула и Экзюперантий<sup>218</sup>, святая Агата<sup>219</sup>, святой Иаков Персянин<sup>220</sup>, святой Пелагий Кордовский, святой Элоф из Туля<sup>221</sup>.

Суровые сцены мученичества покрывают стены многих католических церквей<sup>222</sup>: изображение расчлененного тела, нарушение телесного единства и последующее исчезновение его идентичности было обращено к самым глубинным страхам зрителей и в то же время позволяло преодолеть ужасы реальной жизни. Жестокие сюжеты, репрезентирующие конечность и хрупкость существования человеческого тела, в то же время обещали возможность дальнейшего воскрешения: после воскресения тела святых обычно обретают целостность; мученики несут<sup>223</sup> пострадавшие части тела в руках как подтверждение пережитого опыта<sup>224</sup>.

<sup>215</sup> Фра Беато Анджелико, 1438—1440, часть большого алтаря. Церковь Сан-Марко, Флоренция (рисунок 49).

<sup>216</sup> См., напр.: Леон Бонна, «Мученичество святого Дионисия», ок. 1880 (рисунок 50); Святой Дионисий. Миниатюра из часослова мастера сэра Джона Фастольфа, 1430–1440 (рисунок 51), Музей Пола Гетти, Калифорния; Святой Дионисий на картине из церкви в городе Лойткирх, Альгой, земля Баден-Вюртемберг, Германия (рисунок 52).

<sup>217</sup> См., напр.: молитвенник, в том числе службы об усопших, около 1430–1440 (рисунок 53); Скульптурная группа со Святым Никасием. Реймский собор, северный портал (рисунок 54).

<sup>218</sup> См., напр.: Иисус и святые Феликс, Регула и Экзюперантий, 1506, Ландесмузеум, Цюрих (рисунок 55).

<sup>219</sup> См., напр.: Лоренцо Липпи, «Святая Агата» 1638–1644; Франсиско де Сурбаран «Святая Агата», 1633 (рисунок 56, 57).

<sup>220</sup> Святой Иаков, например, был персидским мучеником V века н. э., которого по приказу местного тирана разрубили на тридцать частей.

<sup>221</sup> Здесь раскрывается мотив обезглавливания. Сам термин «обезглавливания» впервые в 1914 году использовал Марсель Эберт в статье «Les martyrs céphalophores Euchaire, Elopehe et Libaire», в *Revue de l'Université de Bruxelles*, v. 19.

<sup>222</sup> Например, Базилика Святого Стефано в Риме.

<sup>223</sup> Подобно тому, как святым приписывались истязаемые части тела в качестве атрибутов, преступников в Средние века пытали над теми частями тела, которые были аналогичны их преступлению: вору отрезали руки, лжецу — язык, прелюбодею — нос. В менее воинственных случаях эти части тела не отрезали, а выжигали на коже преступника как символы преступления, так что он носил их символически в виде стигматов на лице или теле.

<sup>224</sup> И в то же время головы Иоанна или Олоферна демонстрируют не сами обезглавленные, а женщины, ответственные за их обезглавливание: Саломея и Юдифь.

Воплощенная в этих сюжетах надежда верующих христиан на то, что единство их бытия будет обеспечено, независимо от того, что случится с их телами, была связана с идеей воскрешенного тела Христа. Таким образом, изображение расчлененного или израненного тела в контексте христианской иконографии шокирует, но в то же время порождает уверенность, что человеческая боль и смерть могут быть превзойдены божественной справедливостью и трансцендентностью<sup>225</sup>.

С модусом ритуального расчленения связан еще один пример проявления фрагментированного тела в истории западноевропейского искусства – христианские реликвии и реликварии. С VIII века на Западе возникает традиция фрагментирования тел святых. Истоки такого фрагментирования и отношения к телам святых, вероятно, лежат в египетской практике, которая предусматривала не только практику разделения тела при мумифицировании, но и сохранение мумий в качестве оберегов в домах: «...но они [египтяне] мумифицируют их и хранят в помещении, считая это чем-то хорошим; а тела признают в качестве поручителей»<sup>226</sup>. Цицерон вторит Телесу: «Но зачем перечислять суеверия того или этого человека, когда они у всех на глазах господствуют у целых народов? Египтяне бальзамируют мертвецов и сохраняют их у себя дома...»<sup>227</sup>.

Значение реликвий постепенно возрастает в церковной традиции, и уже на Втором Никейском соборе в 787 году н. э. было принято решение, о том, что: «Итакъ опредѣляемъ, чтобы во всѣхъ тѣхъ честныхъ храмахъ, которые освящены безъ святыхъ мощей мучениковъ, было совершено положеніе мощей съ обычною молитвою. И если послѣ настоящаго опредѣленія найдется епископъ, который освятитъ храмъ безъ святыхъ мощей, то да будетъ низверженъ, какъ преступившій церковныя преданія...»<sup>228</sup>. Таким образом

<sup>225</sup> В этом смысле изображения расчленения работают также и в политическом плане, подчеркивая жестокость нехристиан и обеспечивая неуязвимость верующих христиан.

<sup>226</sup> Teles (The Cynic Teacher). Missoula, Mont.: Scholars Press for the Society of Biblical Literature. 1977. P.33.

<sup>227</sup> Цицерон Марк Туллий. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1975. С. 25.

<sup>228</sup> Деянія Вселенскихъ Соборовъ. Изданнныя въ русскомъ переводе при Казанской Духовной Академіи. Т.7. Изд. 3-е. Казань. Центральная Типографія, 1909. С. 306.

реликвии, которые на этот момент представляли собой разные части тел святых или предметы, соприкасавшиеся с телами святых, стали появляться повсеместно, что привело к «умножению» частей тела особенно почитаемых святых и к появлению свидетельств и сертификатов, подтверждающих их подлинность<sup>229</sup>. Но даже очевидное несовпадение количества частей с целым телом святого не умаляло значимость и сакральность фрагментов: каждый из них выставлялся в специальной реликварии и наделялся статусом независимой святыни. Удвоение такой фрагментации происходит в практике антропоморфных реликвариев, что укрепляло самостоятельный статус фрагмента для зрителя.

Второй выделяемый нами модус - модус уподобления. Такой модус предполагает либо акцентирование/гипертрофирование, придание различным частям тела большей значимости (что предполагает искажение формы или ее деформацию), но без утраты целостности; либо создание реплики формы, обладающей синекдохальным характером.

Самые ранние обнаруженные человеческие изображения, которые можно причислить к этому модусу, относятся к периоду верхнего палеолита – 40 000–12 000 лет назад. Это в основном небольшие женские статуэтки, в которых значительный акцент уделяется репродуктивной функции женского тела. Для этих фигурок характерны гипертрофированные груди, бедра, живот и ягодицы, половые органы, отсутствие прорисовки лиц, что, вероятно, подчеркивает значение статуэток как символов плодородия, хотя трактовок образа палеолитической Венеры много, большинство исследователей придерживается именно этой (рисунок 58,59,60).

Среди самых ярких примеров отображения эталонных (в контексте времени) представлений о красоте и роли человеческого тела можно привести многочисленные женские статуэтки, названные «палеолитическими Венерами». Например, Венера Леспюгская (27 000–16 000 до н. э.), Венера

---

<sup>229</sup> Голикова М.С. Латинские сертификаты о подлинности реликвий: история, текст, перевод // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, (8 (876)), 2023. С. 130-137.

Виллендорфская (24 000–22 000 до н. э.), Венера Лоссельская (22 000–22 000 до н.э.), Венера Гримальди или Венера из Полинхеллы (25 000 г. до н. э.), Венера из Монпазье (25 000 до н. э.), Вестоничская Венера (20 000 г. до н. э.) и другие (рисунок 61-67)<sup>230</sup>.

Эти ранние изображения человеческого, и, прежде всего, женского тела носят символический характер. Их функции, скорее всего, ограничены ритуальным или религиозным характером. В то же время они могут свидетельствовать об особом отношении к женской красоте, синонимами которой становятся плодovitость, изобилие, плодородие. Особой чертой этого периода становится акцент на теле, на преобладании интереса к физическим формам, а не личностным характеристикам и уникальности конкретного персонажа: для большинства фигурок характерно отсутствие прорисовки лица и отличительных деталей. Возможно, это собирательный образ, акцентирующий внимание на роли женщины в культуре.

Эти фигурки с неидеализированным телом можно рассматривать как свидетельства существования первого канона женской красоты, то есть – как набор признаков и пропорций, которые общество в этот период воспринимает как привлекательные. С этой точки зрения ранний канон красоты ориентируется на естественное состояние женского тела, в котором подчеркиваются признаки плодородия и репродуктивного здоровья. В то же время некоторые исследователи<sup>231</sup> отвергают идею о том, что эти фигурки являлись репрезентациями эстетического идеала женщины. Подобной идеи, основанной на визуальном выделении конкретных телесных характеристик, а не подробной и детализированной проработке образа, придерживается, например, Ж. Липовецкий в своей книге «Третья женщина»<sup>232</sup>. Он утверждает, что у древней Венеры были выделены только те части тела, которые участвуют

---

<sup>230</sup> Абрамова З. А. Животное и человек в палеолитическом искусстве Европы. СПб.: Европейский Дом, 2005. 352 с.; Древнейший образ человека: Каталог по материалам палеолитического искусства Европы. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. 304 с.

<sup>231</sup> Masvidal C. La imagen de las mujeres en la Prehistoria a través de las figuritas femeninas paleolíticas y neolíticas. Valencia: Museo de Prehistoria de Valencia, 2006. P. 37–50.

<sup>232</sup> Липовецкий Ж. Третья женщина. СПб.: Алетей. 2003. 512 с.

в продолжении рода и не выражают эстетические представления своего времени: «Все эти явно утрирующие занятые сохранением рода части женского тела изображения – реалистические и абстрактные, анфас и в профиль, начертанные и вылепленные – имеют между собой то общее свойство, что они никоим образом не свидетельствуют об эстетическом обожевлении второго пола»<sup>233</sup>. Существует множество возможных интерпретаций, прочтение образа не ограничивается предложенными трактовками: это может быть и демонстрация гендера и гендерных отношений, и символика, отсылающая к теме плодородия, и олицетворение древнего идеала красоты, но ключевым становится представление о теле как о целостной структуре, чьи особенности выявляются через акцентирование определенных деталей.

Еще один ранний пример обращения к теме фрагментированного тела в контексте модуса уподобления – «гизехские» или «резервные» головы в Древнем Египте, чья функциональная роль до сих пор вызывает дискуссии (рисунок 68). Или маски предков (*imagines maiorum*) в древнеримской традиции, выполненные из дорогого пчелиного воска и в исследованиях рассматриваемые то как обязательные элементы погребального обряда, то как необходимый атрибут репрезентации власти аристократии: «После того, как возданы погребальные почести и совершено установленное обычаем, изображение умершего они ставят на видное место в доме, облакая его в маленький деревянный храм. Изображение это — есть маска, сделанная с особенным сходством и по форме, и по чертам»<sup>234</sup>. Такое свидетельство Полибия подчеркивает особый самостоятельный статус фрагмента тела, его синекдохальный характер, где синекдоха понимается как «стилистический прием – название части от целого, частного вместо общего и наоборот»<sup>235</sup>.

<sup>233</sup> Липовецки Ж. Третья женщина. СПб.: Алетейя. 2003. С. 147.

<sup>234</sup> Ρολυβ., VI, 53, 4–5: μετὰ δὲ ταῦτα θάψαντες καὶ ποιήσαντες τὰ νομιζόμενα τιθέασι τὴν εἰκόνα τοῦ μεταλλάξαντος εἰς τὸν ἐπιφανέστατον τόπον τῆς οἰκίας, ξύλινα ναΐδια περιτιθέντες. ἡ δ' εἰκὼν ἐστὶ πρόσωπον εἰς ὁμοιότητα διαφερόντως ἐξεργασμένον καὶ κατὰ τὴν πλάσιν καὶ κατὰ τὴν ὑλογραφίην. Цит. по: Васильев А.В. Маски предков (*imagines maiorum*) в общественной жизни римлян в период республики и ранней империи. // Труды Исторического факультета Санкт–Петербургского университета: История и археология. 2015. №23. С.73.

<sup>235</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПКи Интелвак, 2001. С.536.

Такие «генетически синекдохальные антропоморфные персонажи»<sup>236</sup> повсеместно встречаются в мировой культуре и искусстве, и в разных контекстах наделяются новыми значениями и смыслами.

Другой пример модуса уподобления, который встречается в западноевропейской культуре – анатомические вотивы и вотивные образы (рисунок 69-73).

Традиция *ex-voto* основана на вере в жертву, объединяющую человека и бога. Как религиозное приношение, часто выполненное из драгоценных материалов и искусно обработанное, вотивное приношение может в принципе принимать любую форму. Анатомические *ex-voto* обычно представляют собой изображения поврежденной/больной части тела человека, и становится материальным символом надежды на выздоровление. Вотивная практика тесно связана с обрядами исцеления и верой в чудеса: при этом фрагмент части тела, который может быть лишь символическим изображением фрагмента тела человека, не является синекдохой — не символизирует целое, не отсылает к нему – это уподобление, замена больной части тела.

Новый вектор этот модус получает с началом Первой мировой войны. В XX веке художники пытались понять новый мир через фрагментированную телесность. Такой подход, лишь частично проявившийся в более ранние периоды, получил развитие благодаря масштабным войнам и потрясениям XX века, приведшим в том числе к тому, что изуродованное или фрагментированное тело было введено в образную систему западного искусства и в массовую культуру.

Первая мировая война востребовала новые способы медицинского обслуживания тела. Широкое распространение в связи с особенностями ведения боевых действий (так называемая «окопная» или «траншейная» война), получили серьезные травмы лица. По некоторым источникам

---

<sup>236</sup> Альшевская А. С. Разновидности антропоморфных образов–персонажей в художественной литературе / А. С. Альшевская // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А, Гуманитарные науки. –2020. – № 10. С. 67–75.

(статистика велась неравномерно), такие травмы в этот период занимали более 15% от общего числа ранений<sup>237</sup>.

Скульптор Фрэнсис Дервент Вуд в 1916 году на базе 3-й лондонской больницы общего профиля создал отделение масок для изуродованных лиц. Параллельно с ним в Париже скульптор Анна Коллман Лэдд открыла свою мастерскую, в которой работала над такими масками, используя собственную технологию (рисунок 74-77).

Потребность в такого рода приспособлениях была очень высокой, но, к сожалению, темпы работы Лэдд и Вуда были не настолько высоки, чтобы обеспечить всех нуждающихся в масках пациентов, и уже к 1920 году обе экспериментальные площадки закрылись.

Но в искусстве в этот период все активнее проявляется «кризис тела», отражающийся в репрезентации изуродованного, искаженного и фрагментированного тела. Травматические события второго десятилетия XX века оказали большое влияние на переосмысление телесности и ее границ, на ее целостности и нерушимости. А в теоретическом контексте уже постмодернистские дебаты вокруг тела (например, в работах М. Фуко и Э. Гросс) продемонстрировали, как наше знание о теле и его границах конституируется в конкретных культурных и исторических обстоятельствах и в контексте конкретных отношений власти.

Традиционный подход к репрезентации войны и ее последствий в искусстве долгое время фокусировался на отражении героизма, подвига, триумфа и отторгал аффективные и психологические последствия. Большая часть изображений или текстов предлагала эпическое повествование, иллюстрирующее героические поступки на поле боя. Но беспрецедентный масштаб смертей и страданий, вызванных Первой мировой войной, подняли экзистенциальные вопросы о добре и зле и нашли свое отражение в искусстве, философии, психологии, социологии, политике и других областях.

---

<sup>237</sup> Утробин И.М. Лечение огнестрельных повреждений лица и челюстей // Казанский медицинский журнал. - 1940. Т. 36. №3. С. 20-27.

Официальные мемориалы<sup>238</sup>, посвященные военным событиям, сохраняли дистанцию по отношению к травмированным телам, акцентируя внимание на патриотизме и доблести; и психические травмы, порожденные военными событиями и их последствиями оставались в умолчании. Однако, игнорирование этих последствий уже было невозможно – многие художники стали участниками военных действий, пережили весь травматический опыт в полной мере. Так, например, Отто Дикс, как и другие дадаисты, стали свидетелями этих событий. Сам Дикс добровольно отправился на войну, прослужил там четыре года, неоднократно был ранен, но настойчиво возвращался на поле боя каждый раз после ранения.

В своих работах Дикс представляет фрагментированное и изуродованное тело как свидетельство травматического телесного опыта, который сохранился в его памяти и повлиял на его восприятие послевоенного мира. Постоянное возвращение к темам военных действий («Окоп», 1921–1923, рисунок 78) становится для художника способом справиться со своими воспоминаниями и одновременно – способом сопротивления стиранию телесной травмы из общественного сознания.

Ветераны часто были отчуждены от общества и не получали должное внимание со стороны государства. Жизненный опыт ветеранов и их психологический опыт последовательно вычеркивался из официальной военной истории. Это наследие для многих стран, тем более для Германии, было болезненным, напоминало об ужасах войны, о сложности социально-экономических условий, о неразвитости медицины. Для многих окончание военных действий не стало символом возвращения к обычной жизни: в военных госпиталях тела раненых и контуженных солдат стали площадками для экспериментов – травмированные не только телесно, но и душевно, солдаты подвергались электрошоковой терапии и другим неоднозначным

---

<sup>238</sup> Connolly M. *The Great War, Memory and Ritual: commemoration in the city and East London, 1916-1939*. NY: Royal Historical Society/Boydell Press, 2002. 259 p.

экспериментальным методам лечения, а в некоторых случаях – и насильственной эвтаназии.

Психические травмы и телесные ранения были неразрывно связаны, но оказались стигматизированы европейским обществом, не готовым справиться с новой деформированной телесностью. Раненые и контуженные солдаты по-разному справлялись со своими измененными телами и социальной изоляцией, порожденной ранениями: кто-то уходил в изоляцию, кто-то создавал альтернативные сообщества, кто-то выступал в цирке. Дикс, исследуя эти стратегии эскапизма, создает полотна, выделяя деформированную, изуродованную войной телесность солдат, подчеркивает их ампутированные конечности, неоднократно повторяя мотив разрушенного и расчлененного тела («Игроки в скат», 1920; «Калеки войны», 1920; «Пражская улица», 1921 и др., рисунок 79,80,81). Б. Доэрти утверждает, что «повторение расчленения... изображает человеческое тело как знак психического увечья, как воплощенный травматический опыт»<sup>239</sup>. Работы Дикса, поражающие детализацией, создают новую реальность, в которой постыдное с точки зрения государственной власти и официальной истории искалеченное раненое тело перестает быть отсутствующим, умалчиваемым. Оно становится видимым, обретает плоть и кровь, неизменно напоминает о себе, формируя новую реальность послевоенного времени. Намеренное предъявление апатичному послевоенному обществу травм и ран, шокирующих образов становится своего рода попыткой совместного проживания коллективной травмы и дидактическим напоминанием об ужасах военного времени.

Схожие идеи развивает Луиз Буржуа в серии своих работ «Генриетта», отсылающей к образу старшей сестры художницы Генриетте, страдавшей от сильной травмы колена (рисунок 82). Образ травмированной сестры, усиленный воспоминаниями о магазине протезов, мимо которого в 1930 годах

---

<sup>239</sup> Doherty B. See: We Are All Neurasthenics '!' or, the Trauma of Dada Montage// Critical Inquiry. 2005. Vol. 24. No. 1. P. 132.

по дороге в Лувр проходила Буржуа; образы ветеранов Первой мировой войны с ампутированными конечностями - стали причиной обращения Буржуа к теме тела и его фрагментации. Она создает серию работ, изображающих ноги и выполненных в разных техниках и из разных материалов. Эти фрагменты тела всегда искажены: они вертикально свисают с потолка (по утверждению художницы, как будто стремятся к побегу); растянуты в пространстве (длина некоторых скульптур достигает десяти метров); спутаны в клубки; деформированы; проколоты и т. д. Это часто скульптуры, выполненные из пластмассы или ткани; со швами, напоминающими рисунок мышц экорше или мускулатуру Марсия, с которого уже снята кожа. Они намеренно выставлены напоказ в своей деформированной и искаженной форме. И в то же время напоминают католические *ex-voto*, «исцелительные» вотивы, которые художница символически приносит святым покровителям во имя исцеления сестры. Своего рода материальное воплощение боли и надежды. Здесь материальный объект – утрированная форма – становится синекдохой психической и физической боли Генриетты и Луизы Буржуа. Усиливая этот эффект, уже после смерти сестры в 1980 году, она неоднократно воссоздает изображение протеза, повисающего в воздухе и не касающегося земли, словно слишком поздно предложенного решения проблемы Генриетты (рисунок 83).

Образ фрагментированного тела лежит в основе творчества Луиз Буржуа. Еще ребенком, сидя за семейным столом, резко отреагировав на очередную ссору взрослых, она слепила из хлебных крошек маленькую фигурку, затем взяла нож и отрезала ей руки, ноги и голову. Сама художница в своих интервью отмечает, что этот разрез, этот акт ампутации, фрагментации, породил чувство освобождения, ставшее основой ее творчества. Уже здесь прослеживается разрыв, разрез, порывающий с целостной формой, единством и непрерывностью как основным элементам классической эстетики, унаследованной от Аристотеля, характерный для ее творчества.

Другой пример использования модуса уподобления встречаем в творчестве Алины Шапочников. Художница родилась в Польше в 1926 году в семье польских евреев. В четырнадцать лет Шапочников вместе с семьей попадает в гетто Пабьянице, а затем в Лодзинское гетто. Позже семью перевозят в Освенцим, потом – в Берген–Бельзен, затем – в Терезин, где умирает ее брат, а семью окончательно разделяют. Переживания того времени и опыт работы в больницах в гетто и в концлагерях оставили след в ее творчестве: это прослеживается в деформированных человеческих фигурах и фрагментарных слепках, которые станут символом ее творческого метода.

После войны Шапочников получила профессиональное художественное образование в студии Йозефа Вагнера в Праге и в Высшей национальной школе изящных искусств в Париже. Но в 1949 заболела туберкулезом и долгое время провела в больнице. Несмотря на сложности со здоровьем, ее карьера сложилась удачно: она получала в том числе официальные заказы от государства, и уже в 1962 году была выбрана представлять польский павильон на Венецианской биеннале.

В 1963 году Шапочников переехала во Францию, сблизившись с группой «Паника» (*Le Panique/ Mouvement panique*)<sup>240</sup>, продолжавшей идеи сюрреалистов, а также с «Новыми реалистами» (*Nouveau Réalisme*)<sup>241</sup>, стремившимися к объединению искусства и повседневной жизни (в работах Шапочников это проявится в близких методах и схожих с творчеством обеих групп визуальных мотивах). За год до переезда художница создает первый гипсовый слепок своей ноги: такие серийные слепки, скульптурные фрагменты тела становятся отличительной чертой ее творчества («Нога», 1962; «Материнство», 1969; «Десерт», 1971; и др., рисунок 83,84,85). Для Шапочников воспроизводство скульптурных фрагментов тела становится способом материализовать ощущения: она работает с разными не характерными для академической скульптуры материалами, с одной стороны

---

<sup>240</sup> Aranzueque-Arrieta F. *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*. Paris: L'Harmattan, 2006. 283 p.

<sup>241</sup> Restany P. *Le Manifeste des Nouveaux Réalistes*. Paris: Éd. Dilecta, 2007. 16 p.

напоминающими живые ткани, а с другой, обладающими особыми свойствами, например, текучестью и мягкостью, – стекловата, полиэфирная смола, полиуретановая пена. Особенности используемых материалов позволят ей создавать сложные коллажные образы, внедрять фотографии (именно в ее творчестве появится новый жанр – «фотоскульптура», рисунок 86) или превращать скульптуры в утилитарные объекты: лампы, кресла и т.д.

Среди материалов и тонированные, напоминающие человеческую кожу, полиэфирные смолы, из которых она создает множественные слепки собственного тела. Словно сопротивляясь «обществу спектакля» и потребления, она постоянно пытается сохранить следы собственного участия в процессе создания, как используя ручной труд, так и воспроизводя в работах образность своего тела. Хотя художница присутствует в скульптурах, форма этого присутствия фрагментирована, что не вызывает удивления: представление о целостном человеке (и в физическом, и в психическом плане) было разрушено в ходе Второй мировой войны.

Работы Шапочников находятся на пересечении разных символических значений: с одной стороны это узнаваемые фрагменты женского тела, вписанные в историю искусства в качестве объекта желания: обладающие притягательной природой, хрупкие, уязвимые, отсылающие в то же время к барочной (или сюрреалистичной) эстетике; с другой – это деформированные, неестественные, искаженные памятные знаки, лишённые довлеющего дискурса целостной формы – «жуткое» Фрейда, стремящееся воссоздать эффект живой формы. Скульптуры Шапочников напоминают ex-voto: это подношения, которые должны помочь преодолеть конечность биологического тела.

Большинство исследователей интерпретирует творчество Шапочников через призму ее биографии: такой подход оправдан особенно в отношении более поздних работ после того, как в 1969 году ей был поставлен диагноз рак груди. Она перенесла несколько операций, долго боролась с болезнью, но в 1973 году умерла. В последние годы ее жизни в творчестве очевидно

преобладают автобиографические мотивы, метафорически отражающие и память о войне, и попытки преодолеть болезнь. В этот период, например, появляются несколько работ с названием «Опухоль» (1970, рисунок 87,88), состоящие из смолы, марли, бумаги (и старых фотографий) и очевидно визуализирующие разрастающуюся опухоль в организме художницы.

Еще один пример обращения к модусу уподобления – творчество американской художницы Евы Гессе. Она родилась в Гамбурге в 1936 году в еврейской семье. В 1939 году ее семья эмигрировала в Нью-Йорк, в 1944 году ее родители развелись, а уже в 1946 году ее мать, страдавшая, по словам самой Евы, маниакально–депрессивным синдромом, покончила жизнь самоубийством. Гессе изучала искусство в Йельском университете, где изучала теорию цвета у Йозефа Альберса<sup>242</sup>. Его взгляды нашли свое отражение в ее работах: Гессе отождествляла себя с художниками абстрактного экспрессионизма и первое время была увлечена живописью. Постепенно, разочаровавшись в этом подходе, художница обратила свое внимание на коллаж, рисунок и экспериментальную скульптуру: уже в ее ранних произведениях прослеживается абсурдистская образность и алеаторика дадаизма, чувственность и воплощенность сюрреализма, и интерес к новым нехудожественным материалам. Полиэтилен, латекс, проволока, марля становятся неотъемлемыми частями ее работ. При этом, несмотря на искусственный характер используемых материалов, Гессе разработала свой собственный стиль, репрезентующий форму как природное, органическое начало, отсылающее к телесному или, как минимум, к биоморфному ее характеру (рисунок 89,90,91).

В искусствоведческих исследованиях<sup>243</sup> работы Гессе интерпретируются через призму ее травматического жизненного опыта и трагической судьбы (ее жизнь трагически оборвалась в 1970 году из-за опухоли мозга, диагностированной ранее). Такое доминирующее понимание творчества Гессе

---

<sup>242</sup> Saletnik J. Josef Albers, Late Modernism, and Pedagogic Form. Chicago: University of Chicago Press, 2022. 320 p.

<sup>243</sup> Lippard Lucy R. Eva Hesse. Boston: Da Capo Press. 256 p.

обусловлено интерпретацией ее дневниковых записей и интервью, а также комментариями ее близких друзей и коллег.

В своих фрагментарных заметках (многочисленные дневниковые записи непоследовательны – прерываются ежедневными списками и заметками), Гессе подчеркивает свой интерес к «Второму полу» Симоны де Бовуар<sup>244</sup>. Объектное отношение к женщине (которое проблематизировала в своих текстах де Бовуар) и гендер как категория мышления становятся важной частью исследований Гессе. Впрочем, отнести ее творчество к феминистским практикам сложно – она работает в контекстуальном поле позднего модернизма и постминимализма, используя в работах, например, тему «эмблемы современности» – решетки<sup>245</sup>, но раскрывая ее через обращение к текучим и изменчивым органическим формам. Творчество Гессе наполнено отсылками к телу, и прежде всего – к женскому телу. Но мыслит она его фрагментарно, создавая формы, напоминающие геометризованные части женского тела, маркированные в культуре сексуализированным и эротизированным отношением. Эту практику, предвосхитившую феминистские произведения (хотя сама Гессе к феминисткам себя не относит) — вполне можно считать наглядной демонстрацией феномена «женского письма» в художественном контексте, как это видела Элен Сиксу<sup>246</sup>. Для Сиксу вписать женское тело в литературный текст — означает заявить о женской субъективности и независимости. Гессе, вписывая фрагментированное женское тело в визуальные искусства, несмотря на следование все еще модернистской стратегии, с одной стороны, избавляет женское тело от навязанных социумом представлений, но с другой все еще объективирует его, выделяя именно те части, которые подвержены пристальному вниманию со стороны общества. Более того – сами фрагменты, созданные из тактильных материалов, порождают так называемую «телесную

---

<sup>244</sup> Бовуар С. Второй пол / пер. с фр. И. Малаховой, Е. Орловой, А. Сабашниковой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 928 с.

<sup>245</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С.19–32.

<sup>246</sup> Сиксу Э. Хохот Медузы. Харьков–СПб.: ХЦГИ–Алетейя, 2001. С. 799–821.

эмпатию»<sup>247</sup> – желание зрителя дотронуться, и следуя определению «касания» в работах Ж.–Л. Нанси – познать воплощенный объект, прожить опыт совместного бытования здесь и сейчас. И, напротив, в силу существующего символического контекста западноевропейского искусства, каждый такой объект интерпретируется через совокупность женских образов, вписанных в культуру (Пандора, Медуза, Ариадна и др.). Например, работа Гессе «Присоединение III» (Accession III, 1967, рисунок 92) отсылает к ящику Пандоры, ставшему символом «хтонической сущности» и импульсивного характера женского начала в культуре, – ящику, прикосновение к которому не принесет ничего хорошего.

Гессе создает своего рода тела–без–органов в понимании Делеза и Гваттари (именно в этом ключе Р. Краусс разбирает ее творчество<sup>248</sup>): она мыслит женские тела, рассматриваемые в культуре, как созданные для воспроизводства иных тел в их инструментальной позиции: это кантовская вещь–в–себе, существующая в контексте модернистской художественной стратегии (что не удивительно, поскольку после обучения у Альберса, Гессе обращает свое внимание на творчество Марселя Дюшана). Каждый такой фрагмент, на самом деле, олицетворяет разрушение тела, разобщенность его частей, и, таким образом, нарушает устойчивое представление о созидательных функциях женского тела.

Этот модус часто появляется и в связи с метафорическим значением изображаемого тела, подобно тому, как многократно повторенное изображение Георгом Базелицом ампутированной ступни олицетворяло, по мнению немцев, «фрагментирование» Германии во время холодной войны (рисунок 93).

Следующий рассматриваемый модус — модус химеры, соединяющий в себе фрагменты разной природы: например, звериной и человеческой.

---

<sup>247</sup> Fer B. Objects Beyond Objecthood. Oxford Art Journal, 1999. P.29.

<sup>248</sup> Krauss R. Eva Hesse: Contingent. Cambridge: The MIT Press, 1999. P.91–101.

Главной проявлением этого модуса становится трансгрессивный (лиминальный) характер образа.

Ранними примерами этого модуса могут послужить образы древнеегипетских боги. Фрагментированность и составной характер их тел отражает непостижимость и непознаваемость божественной сущности. Но такого же фрагментированного взгляда египтяне придерживаются и в отношении тел человеческих: они легко представляли себе тело как множество отдельных частей — волосы, голова, кожа, органы чувств, внутренние органы и т. д. И в то же время, как и смертные, боги в своих воплощенных формах подвержены фрагментации: как, например, в египетском мифе об Осирисе (впрочем, эта дихотомия – «целое–фрагмент» – здесь также носит временный характер: миф об Осирисе подчеркивает необходимость последующей сборки тела).

На египетские представления о фрагментированности тела (что будет идти вразрез, например, с более поздним периодом Средневековья) повлияли анатомические знания, полученные в ходе эволюции методов мумификации. Эти же представления о фрагментированной человеческой телесности, безусловно, повлияли и на египетскую медицинскую практику.

Значительное количество химерических образов, обладающих фрагментарной природой, находим и в античном искусстве. Древнегреческие и римские гибриды породили множественные интерпретации в исследовательской литературе, отсылающие и к религиозному контексту, и к политическому (проблема взаимоотношений древних культур друг с другом), и к проблеме трансформации (в рамках которой химера становится образом, например, метафорически отсылающим к этапу взросления мужчины). Но все эти гибридные создания, очевидно, обладают трансгрессивной природой; это лиминальные существа, находящиеся между мирами, формами, категориям, культурами и т. д. Горгона, Минотавр, Тифон, Ехидна, Химера, Эгипан, сатиры, кентавры появляются на древнегреческих киликах и вазах в

избыточном количестве, что в свою очередь повлияет на образность более позднего западноевропейского искусства.

В Средние века химеры в искусстве встречались часто: находим примеры в часослове Жанны д'Эвре, выполненном Жаном Пюсселе в 1325–1328 гг. (рисунок 94); в часослове Симона де Вари, вероятно выполненном Ж. Фуке в XV веке (рисунок 95); Маастрихтском часослове, созданном в Нидерландах в первой четверти XIV века (рисунок 96); и в других манускриптах IX–XVI веков.

Молодой послушник Адсон так описывает фасад церкви, на котором изображены мотивы из сцены Апокалипсиса. «Их окружали, с ними смешивались, на них громоздились и пластались под ними странные лики и члены тела: муж с женою, вцепившись друг другу в волосы; два аспида, высасывая очи у грешника; борец, который скалясь разрывал скрюченными руками пасть гидры; и все твари бестиария Сатаны, сошедшиеся собором, дабы хранить и венчать престол тот и поражением своим его восславить, — сатиры, андрогинны, шестипалые уроды, сирены, гиппокентавры, горгоны, гарпии, инкубы, змеехвосты, минотавры, рыси, барсы, химеры, мышевидки с сучьими мордами, из ноздрей пускавшие пламя, зубатки, сколопендры, волосатые гады, саламандры, змеи-рогатки, водяные змеи, ехидны, двуглавцы с зазубренными хребтами, гиены, выдры, сороки, крокодилы, гидрофоры с рогами как пилы, жабы, грифоны, обезьяны, псиглавцы, круготенетники, мантихоры, стервятники, лоси, ласки, драконы, удода, совы, василиски, чрепокожие, гадюки, бородавконогие, скорпионы, ящеры, киты, змеи-посохи, амфисбены, летучие удавы, дипсады, мухоловки, хищные полипы, мурены и черепахи. Все исчадия ада будто сошлись тут в преддверии, в сумрачном лесу, в степи печальной и дикой, к явлению Сидящего на фронте, к лику его многообещающему и грозному»<sup>249</sup>. В средневековом дискурсе возникает новое наполнение дуальной модели «душа/тело» – оппозиция высшего, духовного и – профанного, народного. В известных словах Бернарда

<sup>249</sup> Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 40.

Клервосского очевидно возмущение скульптурами, украшающими капители, и оскверняющими, по его мнению, сакральное пространство храма: «Но для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно-безобразные образы, эти образы безобразного? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? К чему воины в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле — много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы — голова четвероногого. Здесь зверь — спереди конь, а сзади — половина козы, там — рогатое животное являет с тыла вид коня. Столь велика, в конце концов, столь удивительна повсюду пестрота самых различных образов, что люди предпочтут читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о законе божьем, поучаясь. О господи! — если они не стыдятся своей глупости, то ужели о расходах не сокрушатся?»<sup>250</sup>.

Обратим внимание на важные для нашей работы слова о полулюдях: на шестой капители в церкви св. Петра в Шовиньи (Франция) представлен фантастический персонаж – танцор с двумя телами, двумя парами ног и одной головой, окруженный чудовищами, символ двойственности материального и духовного: вначале человек всецело погружен в эту двойственность – левая часть его тела – «ментальная», духовная, правая – земная, телесная; затем, по мере приобретения знаний, он словно приближается к голове, символу единства и мудрости (рисунок 97). Но эта человеческая двойственность будет преодолена, человек будет един. Таким образом, эта скульптура одновременно символизирует путь, пройденный истинно верующим, и – показывает, как человек побеждает свою амбивалентность: он овладевает ею, хотя все еще осознает, что находится в ее власти.<sup>251</sup>

<sup>250</sup> Клервосский Б. Апология к Гвиллельму, аббату монастыря св. Теодорика. Т.1. М.: Наука, 1962. С. 281–282.

<sup>251</sup> Tetzlaff I. Romanische Kapitelle in Frankreich. Löwe und Schlange, Sirene und Engel. Köln: DuMont Buchverlag, 1992. 145 p.

Наиболее яркий и известный пример модуса химеры в изображении фрагментированного тела обнаруживаем в творчестве И. Босха (рисунок 98). Его химеры и монстры сочетают в себе фрагменты человеческих тел с деталями музыкальных инструментов или частями существ, которых люди боятся почти подсознательно — моллюсков, слизней, пауков, лягушек, ящериц, летучих мышей. Некоторые художники, как, например, И. Босх, в своем творчестве обращаются к разным модусам: уподобления, химеры и технологического тела.

Последний модус, который мы выделяем – модус технологического тела, в рамках которого происходит сращивание фрагментов человеческой телесности и технологических форм.

Здесь остро, как и в случае с модусом химеры, проявляется тема границы. Ключевой точкой отсчета проблематики определения границ тела в XX веке становятся работы Ж. Дёлеза и Ф. Гваттари: «Мы ничего не знаем про тело, пока не знаем, на что оно способно — другими словами, каковы его аффекты, как оно может или не может скомпоноваться с другими аффектами, с аффектами другого тела, чтобы либо разрушить это тело, либо самому разрушиться благодаря ему, либо обменяться с ним действиями и страданиями или соединиться с ним, komponуя более мощное тело»<sup>252</sup>.

Для того, чтобы отделить себя от Другого, необходимо понимать, где именно проходит эта граница, и что может определять ее или влиять на нее. Можно предположить, что границы как категория имеют большое значение для нашего понимания тела, поскольку их исследование может изменить наше привычное представление о том, что значит быть человеком. В то же время вся мировая история подтверждает, что у человека существует потребность выйти за рамки своих возможностей, преодолеть границы и заданные пределы тела. Одна из стратегий такого выхода – расширение границ и возможностей тела за счет новых технологических устройств.

---

<sup>252</sup> Делёз Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 424.

История таких попыток преодоления ограниченной природы человеческого тела, его руинированности, его технологических возможностей проявляется в эволюции идей и представлений о механизированных и автоматических телах.

«Природа, – пишет Маркс, – не строит ни машин, ни локомотивов, ни железных дорог, ни электрического телеграфа, ни сельфакторов, и т. д. Все это – продукты человеческого труда, природный материал, превращенный в органы человеческой воли, властвующей над природой, или человеческой деятельности в природе. Все это – созданные человеческой рукой органы человеческого мозга, овеществленная сила знания»<sup>253</sup>.

Автоматоны, как протоформа технологического модуса, встречаются в различных мифологиях и исторических описаниях с самых ранних времен. Первые упоминания связаны с именем Герона из Александрии, ставшего автором нескольких трудов, посвященных созданию автоматов и гидравлических механизмов.

Ожившие скульптуры появляются в мифах: например, в мифе о Пигмалионе и Галатее (рисунок 99). Или – в мифе о Талосе, бронзовом великане, выкованном богом Гефестом для защиты Крита от морских пиратов. Имя Талоса встречается в разных мифах, его история неоднозначна, как и происхождение. Это был человекоподобный бронзовый великан с одной веной, поддерживающей его жизнь. Однако вместо крови по его вене струился иxor – кровь богов — расплавленный металл. На монете, найденной в минойском дворце, Талос изображен в виде обнаженного юноши с крыльями. Миф гласит, что крылья должны были дать ему скорость, позволяющую облетать весь Крит три раза в день. Подобно тому, как более поздние автоматы стали ассоциироваться с вершиной научных достижений, возможно, что «Талос» олицетворял металлообработку, технологическую вершину эпохи?

---

<sup>253</sup> Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов. Т. 46, ч.2. М.: Издательство политической литературы, 1969. С. 215.

В XIII веке Альберт Великий построил механическую служанку, которая могла открывать и закрывать двери, и даже научилась говорить, но со временем стала так болтлива, что ученик Альберта Великого Фома Аквинский не вынес и разнес ее вдребезги молотком. Во второй половине 1400-х годов Леонардо да Винчи представил проект механического рыцаря, способного крутить головой и двигать руками. В Нюрнберге Ганс Бульман создал в начале XVI века первого андроида – человекоподобного робота. Швейцарский часовщик Пьер-Жак Дро создал несколько автоматов (рисунок 100), самый известный из которых — «Писатель». Эта заводная кукла в виде ребенка состояла из 6000 деталей и с помощью чернил и пера, могла написать сообщение длиной до 40 букв. В 1730-х годах французский изобретатель Жак де Вокансон поразил публику серией замысловатых и до жути реалистичных автоматов. В 1739 году он представил механическую утку, которая могла махать крыльями, плескаться в луже воды и — как ни странно — есть зерно из рук зрителей и испражняться предварительно загруженными гранулами на серебряное блюдо (рисунок 101). Гибкие резиновые трубки — одни из первых в своем роде — служили внутренностями робота-птицы и создавали впечатление, что она действительно может глотать и переваривать пищу. Как ни странно, утка очаровала публику XVIII века больше человекоподобных музыкантов его же работы. Вокансон даже получил ироничную похвалу от Вольтера, который сравнил его с Прометеем и написал, что без утки Вокансона ничто не напомнит о славе Франции.

Философ и врач эпохи Просвещения, Жюльен Офрэ де Ламетри считал, что физиологическое понимание тела дает больше информации о Вселенной, чем философские размышления о душе. После тщательного изучения анатомии Ламетри предположил, что каждый человек — это машина, как и любая другая часть природного мира, управляемая инстинктом и опытом. Справедливо предвидя негативную реакцию публики, Ламетри анонимно опубликовал свои идеи в 1747 году в Лейдене в книге «Человек-машина». Но во Франции книга была сразу запрещена и публично сожжена. Более поздний

пример находим в романе О. Вилье де Лиль-Адана «Будущая Ева» (1886), в котором автор описывает образ Адрииды – женщины, созданной Эдисоном<sup>254</sup>.

Произведения искусства играют решающую роль в развитии наших представлений о технологических расширениях тела и его возможностях. Один из примеров – скульптура Джейкоба Эпстайна «Буровая машина» (1913–1915, рисунок 102). Эпстайн создает синтетический организм, совмещающий биологическое и технологическое начало, лишенный эмоциональной или субъектной стороны. Имперсональность работ Эпстайна характерна для вортицизма, представителем которого он был. Эпстайн следует идеям Томаса Элиотта, стремившегося создать объектное, абстрагированное искусство, лишенное субъективного начала, определяя искусство следующим образом: «Это не свободное излияние эмоций, а бегство от эмоций, это не выражение индивидуальности, а бегство от индивидуальности»<sup>255</sup>. Отчуждение тела происходит в работе Эпстайна не только под влиянием ускоренного развития новых технологий на рубеже веков, но и в результате переживания травматического опыта, порождающего деперсонализацию телесности. Предполагал ли Эпстайн в 1913 году в период создания произведения, что уязвимая органическая форма впоследствии полностью трансформируется в бездушную машину, или, напротив, расширив свои возможности, сможет добраться до сути вещей – вопрос открытый. Но уже в 1916 году, после смерти друзей, участвовавших в Первой мировой войне, он удалит бур и часть скульптуры, оставив только фрагмент, демонстрирующий человеческое тело; переименует работу в «Металлический торс» и больше не вернется к экспериментам в области скульптуры, продолжив развивать традиционные формы и подходы. «Это зловещий вооруженный образ сегодняшнего и завтрашнего дней. В нем нет ничего человеческого, он жуткий монстр

---

<sup>254</sup> Вилье-Адан де О. Будущая Ева. М.: Худ.лит-ра, 1988. С. 17-200.

<sup>255</sup> Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант. М.: Ладомир: Наука, 2014. С. 202.

Франкенштейна, в которого мы себя превратили»<sup>256</sup>, – скажет в начале Второй мировой войны Эпстайн, анализируя опыт создания «Буровой машины».

---

<sup>256</sup> Цит. по: Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2021. С. 29.

## ГЛАВА 3. Стратегии конструирования фрагментированного тела в западноевропейском искусстве последней трети XX века

### 3.1. Морфология боли в западноевропейском искусстве: смысловой и материальный разрыв

Обращение к теме боли в художественном контексте последней трети XX века отсылает нас к модусу ритуального расчленения, для которого разрез, отсечение, разрыв становятся определяющими.

Изображение боли и человеческих страданий всегда было предметом оживленных дискуссий в истории искусства и неотъемлемой частью художественного процесса в западной культуре: начиная от античных и римских образцов («Умиравший галл», III век до н.э.; «Лаокоон и его сыновья», I в. до н. э.; Фр. Гойя «Сатурн, пожирающий своего сына», 1819–1823; Джон Сингер Сарджент «Отравленные газами», 1919 и др., рисунок 103,104,105,106), от средневековых изображений святых мучеников и Страстей Христовых до современных художников и акционистов (Фрида Кало, Джина Пан, Крис Бурден и др.).

В западной культуре настолько очевиден постоянный интерес к теме боли и травмы, что, например, М. Зельтцер обозначает современную культуру «культурой открытой раны»<sup>257</sup>. Боль сложно представить в визуальной форме, однако «культура открытой раны» навязчиво возвращается к сценам болезненного опыта, как будто пытаясь таким образом достичь сути этого явления. Тема боли активно исследуется и в западноевропейском научном дискурсе<sup>258</sup>. Уже в работе А. Бергсона «Материя и память»<sup>259</sup> уделено внимание телу, его системе эмпирического познания мира и феномену боли в

<sup>257</sup> Seltzer M. Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere. October, 80 (1997). P. 3–26.

<sup>258</sup> Тема широко изучается, но подробное ее исследование выходит за рамки нашей работы. См. например: Perkins J. The Suffering Self: Pain and Narrative Representation in the Early Christian Era. London: Routledge, 1995. 264 p.; Cohen E. The Modulated Scream: Pain in Late Medieval Culture. Chicago: University of Chicago Press, 2010. 384 p.; Bourke J., The Story of Pain: From Prayer to Painkillers. Oxford: Oxford University Press, 2017. 416 p.; Ветлесен А.Ю. Философия боли. М.: Прогресс–Традиция, 2010. 240 с.; Scarry, Elaine. The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. N. Y., Oxford: Oxford University Press, 1985. 393 p. Thernstrom M. The Pain Chronicles: Cures, Myths, Mysteries, Prayers, Diaries, Brain Scans, Healing, and the Science of Suffering, 2011. N.Y.: Picador. 432 p.; Шлейфер Р. Ужасающая фактуальность боли: Семиотика и возможность репрезентации чувственного опыта // Новое литературное обозрение. 2015. №135. С. 16–27.

<sup>259</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. 1408 с.

контексте отхода от процесса самопознания к проекту самосозидания личности. Но сами раны и травматический опыт настолько непостижимы и болезненны, что не могут быть легко интегрированы в психику, или в культуру – в историю, мифологию или искусство. Искусство может сделать травматический опыт видимым и осязаемым, и, следовательно, подлежащим обсуждению и дальнейшему принятию. В то же время вынесение боли раненого тела в пространство репрезентации имеет решающее значение для понимания боли не только с точки зрения личностного опыта, но и с точки зрения ее социального значения. Боль, рана, травма становятся необходимым триггером для рождения идеи фрагментированного тела, которое мыслится необходимым в русле новой визуальной культуры как потенциально предполагающее множественные смыслы, значения и интерпретации.

В контексте идей второй половины XX века, повлиявших на исследования образа тела в искусстве, нельзя не обратить внимание на работы немецкого философа Д. Кампера. Занимаясь исследованием тела и границ боли, он находит и анализирует материал не только в истории классического искусства, но и в актуальных практиках. Разрабатывая опыт мышления тела, он обнаруживает две важнейшие категории: мышление телом и мышление тела. При этом важной составляющей для понимания философии Кампера становится нелинейный взгляд на всю историю человечества, где миф и современность находятся в едином пространстве.

«Способность почувствовать боль материала, на который наносятся знаки»<sup>260</sup>, – как отмечает Д. Кампер, – становится неотъемлемой частью опыта тела в контексте перформативных практик большей части художников второй половины XX века. Но опыт этот хорошо известен и в ранней истории культуры: практики стигматизации, самобичевания и самоистязания давно и хорошо известны, особенно в католической традиции. Еще в первой половине XX век Адорно и Хоркхаймер утверждали «смерть тела» в историческом прогрессе: «Тело не подлежит обратному превращению в живую плоть. Оно

---

<sup>260</sup> Кампер Д. Знаки как шрамы. Графизм боли // Мысль. 1997. №1. С. 164–172.

остается трупом, сколько бы ни закаляли и ни оздоравливали его. Трансформация в мертвое была частью непрекращающегося процесса, превратившего природу в вещество и материю»<sup>261</sup>. Но Кампер, опирающийся на опыт новых медиа, все активнее отвоевывающих у человека свободу и право на существование и бытие–в–мире, идет дальше – он находит истоки этой современной медиатизированной культуры, культуры виртуализируемой, культуры симулякра и репрезентации, культуры отчуждения тела и живого телесного опыта в «теологии мёртвого распятого тела Господа и из той медицины, которая добыла свои фундаментальные знания посредством анатомического театра рассечения трупов»<sup>262</sup>. Здесь же он видит истоки синтетического образа тела, объединяющего в себе черты реальной плоти и ее образа. Но, что еще более бесповоротно: «Утрата Другого окончательна»<sup>263</sup>. И утрата тела, и утрата Другого приводят к утрате настоящего времени и чувственной способности присутствия. Присутствие Другого (не обязательно физическое) является необходимым элементом в конституировании любого образа «Я» в культуре. Поскольку наш опыт тела фрагментирован и ограничен, и является скорее внутренним, чем внешним, только присутствие Другого позволяет ощутить собственную целостность<sup>264</sup>.

Так, например, особого внимания заслуживает предела модус расчленения в репрезентации фрагментированного тела в Джоэла–Питера Уиткина (рисунок 107).

Уиткин создает чрезмерно детализированные композиции, которые обеспечивают избыток смысла и потенциал для интерпретации. Фотографии «Урожай» (1984), «Пир дураков» (1990), «Марсельский натюрморт» (1992), Мексиканский натюрморт» (1992), «Натюрморт с зеркалом» (1998), «Книжная история» (1999) и др. – это натюрморты *vanitas*, аллегорические изображения, демонстрирующие фрагменты человеческих тел в сочетании с экзотическими

<sup>261</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. М.–СПб.: Медиум, 1997. С.285.

<sup>262</sup> Кампер Д. Тело. Боль. Насилие. СПб.: Изд–во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. С.87.

<sup>263</sup> Там же. С.91.

<sup>264</sup> Grosz E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. P. 245.

растениями, предметами или животными. Эти произведения также отсылают к традиции изображения святых мучеников с отделенными частями тел (Уиткин – глубоко верующий католик), и к истории искусства (некоторые работы напоминают образы Дж. Арчимбольдо и др.), и более того - имеют визуальное сходство с медицинской фотографией, которая была распространена во второй половине XIX – первой половине XX века (влияние клинических изображений подтверждается и совместной работой с известным коллекционером клинической фотографии Стенли Бернсом)<sup>265</sup>.

В интервью и текстах Уиткин часто вспоминает детский травматический опыт: в возрасте пяти лет он стал свидетелем автокатастрофы, в результате которой погибла девочка. Столкновение с отрубленной головой ребенка, которая катилась к нему по улице после аварии, могло спровоцировать последующее обращение к теме фрагментированного тела в его модуле расчленения. Снова и снова переживаемый разрыв и утрата целостности живой формы проявляется в его работах: «Я больше не беспомощный наблюдатель, а объект, который выбирает визуально поделиться «адам» своей запутанности, а не сталкиваться с качеством, которое отличает живое и функциональное существо от мертвого тела»<sup>266</sup> (*Перевод наш – В.Б.*). Появление телесных фрагментов отсылает к идеи разрыва и разреза, как на символическом, так и в физическом плане: образы тела в работах Уиткина сопротивляются идеи целостности, гармонии, порядка.

Упоминание травматического опыта раскрывает суть иконографии Уиткина, и в то же время метафорически отсылает к образам отрубленных голов в искусстве: Иоанна Крестителя и Медузы Горгоны. Более того, в творчестве Уиткина получает свое воплощение идея З. Фрейда<sup>267</sup> о равном статусе кастрации и обезглавливания: постоянное возвращение к теме травмы становится своего рода «разрядкой аффекта»<sup>268</sup> в художественной форме.

<sup>265</sup> Witkin J.-P., Burns Stanley B. Masterpieces of Medical Photography: Selections from the Burns Archive. Pasadena, California: Twelvvetrees Press, 1987. 96 p.

<sup>266</sup> Witkin J.-P. Revolt Against the Mystical. Albuquerque: University of New Mexico, 1976. P.49.

<sup>267</sup> Фрейд З. Голова Медузы. Санкт-Петербург: Восточно-Европейский Институт, 2021. С. 421–425.

<sup>268</sup> Там же. С. 421.

Контрапунктом фотографии Уиткина становится викторианская фотография мертвых XIX века как способ увековечивания формы до ее полного исчезновения (рисунок 108). Впрочем, есть существенное различие: в этом случае фотография выступала документом, подтверждающим идентичность ушедшего, в работах же Уиткина идентичность намеренно нивелируется: телесный фрагмент обезличен, он есть самодостаточная и конечная форма.

Д. Кампер рассуждает о проблеме тела в пространстве и времени. По мнению философа, пробуждение от репрезентативности «в нулевом измерении численного мышления» может привести к глобальным изменениям, где вместо образа есть собственное единичное тело.<sup>269</sup> Согласно Камперу, способность воображения – человеческая сила, однако она не принадлежит человеку, как субъекту. Это связано с тем, что воображение является родовым свойством, оно коренится в природе человека. И возникло намного раньше, чем человек как субъект. Способность «сочувствия к материалу, на который наносят метки»<sup>270</sup> базируется на воображении. Метки на теле являлись неотъемлемой составляющей человеческой памяти, повторяли переживания. Д. Кампер неоднократно говорит о том, что модель современности сводит к исчезновению тела в образе и понятии, стирая, таким образом, способность воображения. Философ убежден, что сила воображения должна быть восстановлена в повседневности как «мышление тела». <sup>271</sup>

В. Флюссер в своей незавершенной работе «От субъекта к проекту» отмечает, что во второй половине XX века открывается сфера философии, которая работает напрямую с образами, «где устанавливается новый уровень сознания, новый воображаемый мир»<sup>272</sup>. В данном контексте образ становится столь значимым, что телу и тексту не остается места. Этот феномен культуры

---

<sup>269</sup> Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. С.119.

<sup>270</sup> Там же. С.119.

<sup>271</sup> Там же. С.119.

<sup>272</sup> Хайдарова Г.Р. Феномен боли: автореф. ... канд. филос. наук. СПб., 2003. С.12; Хайдарова Г. Р. Феномен боли в культуре. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013. 317 с.

исследователи обозначили как «иконический поворот»<sup>273</sup>, предлагая таким образом зафиксировать особый визуальный статус современной эпохи. Д. Кампер, напротив, предлагает вернуться к телесному началу, полагая его базисом культуры: «Если все есть образ, то более нет реальности, о которой стоило бы говорить»<sup>274</sup>. По мнению философа, возвращение телесности в категорийный аппарат культуры, позволяет избежать, например, роста насилия, обусловленного тотальным развоплощением и репрезентативным характером культуры. Для Кампера в «нуль–измерении численного мышления» только собственное тело осталось тем нередуцируемым остатком, способным испытать боль, различить воображаемое и реальное<sup>275</sup>. Боль напоминает телу, что оно является плотью, а не виртуальной реальностью. Таким образом, боль и страдания являются новым живым опытом. Философия телесности утверждает, что истина изложена на самом теле, нанося определенные отпечатки на тело, человек возвращает себя к реальности, к той правде, о которой забывает.

Продолжая эту линию рассуждений, Э. Скерри раскрывает телесный характер культуры и социального устройства: «Телесные удовольствия и страдания переходят друг в друга, и не следует их мыслить, как противоположности. Существуют поиски пограничных состояний и желание самоудовлетворения. Боль совершается как ритуал, который ведет к новому «я», выступает гарантом жизненности и средством трансформации»<sup>276</sup>. Скерри противопоставляет феномен боли и феномен прикосновения. В ситуации травмирующего опыта мы ощущаем не причину боли, а тело, которое испытывает боль. Боль – уникальный индивидуальный опыт, который предполагает наличие субъекта, но не объекта. По мнению Скерри, эмпатическое переживание не позволяет глубинно пережить такой опыт и может быть названо сомнительным.

---

<sup>273</sup> Савчук В.В. Рана. СПб.: Алетейя, 2003. С.293.

<sup>274</sup> Хайдарова Г.Р. Феномен боли: автореф. ... канд. филос. наук. СПб., 2003. С. 15.

<sup>275</sup> Там же. С. 15.

<sup>276</sup> Scarry E. The body in pain. New York, NY [u.a.]: Oxford Univ. Press, 1987. – VII, 385 p.

Продолжая исследование, Скерри определяет боль как момент преодоления границ собственного тела, подчеркивая отчуждение, возникающее в самом восприятии боли: телесные ощущения переживаются как нечто отличное от собственного тела. При этом боль обладает двойственным характером и тотальной властью над самостью: если проанализировать пытки как явление, то можно обнаружить, что физическая боль вынуждает жертву отказаться от всего содержания своей психики, от всех прочих объектов своего внимания и органов чувств.

Объективировать ощущение боли способно именно искусство. Более того, эмоциональная емкость боли очевидна художникам на протяжении всей истории искусства, но под влиянием активно развивающейся медиасреды, именно боль становится очевидным механизмом объективации ощущений и конституирования новой субъектности.

К теме боли обращаются многие художники последней трети XX века. Марина Абрамович, родившаяся в Белграде, в своих перформансах исследует границы тела, используя боль как один из механизмов. В акции «Ритм 0» (1975, рисунок 109) она разместила на столе различные предметы, в том числе пистолет, розу и расческу, и позволила зрителям свободно использовать эти предметы в отношении ее тела. Обозначая здесь себя как объект, она испытывает не только границы собственного тела, но и исследует человечность и эмпатию зрителей. Боль, унижение и страх, вызванные неконтролируемыми и агрессивными действиями зрителей, рожают новое прочтение женской субъектности. Размышляя на тему психологической и физической боли, Абрамович не просто изображает травмы и страдания, а фактически проживает этот болезненный опыт и делает его видимым для зрителя. Это уже не просто репрезентация «формулы пафоса» Аби Варбурга – это экстатическая форма, порождающая эмоциональную инверсию, потенциально заложенную в феномене боли. Боль двойственна по природе: она и удовольствие (вызванное осознанием собственных телесных границ и подтверждением бытия–в–мире), и проклятие.

Такие перформансы, исторически возникшие в период деконструкции устойчивых понятий и представлений, становятся одним из способов критики осуществляемым давлением индивидуальной, коллективной и государственной власти. Например, в «Сентиментальных акциях» (1973, рисунок 110) Джина Пан вставляет шипы белых роз из своего букета в предплечье, затем разрезает опасной бритвой ладонь и окропляет кровью букет. Это с одной стороны соотносится с образами и реакцией общества на военные и политические события, происходящие в мире и предполагающие борьбу за привычный старый мир с его колониальным устройством, и с другой стороны провоцирует возвращение к системе образов, относящихся к женской природе и ее проявленности в культуре, к многозначному метафорическому образу истекающей кровью женщины<sup>277</sup>.

Как бы ни отрицали зрители действие, происходящее в экспозиционном пространстве: акт насилия или аутоагрессии (прокалывание кожи шипом розы, лезвием, ножом, осколком стекла, иглой), как правило, вызывает не просто эмпатическое подключение, но и висцеральную реакцию.

В своем исследовании «Страдание на расстоянии: мораль, медиа и политика» 1993 года Л. Болтански<sup>278</sup> подробно рассматривает такие вопросы. Он утверждает, что реакции на страдание существуют представлены в трех видах. Первый вид – реакция гнева в тот момент, когда мы сталкиваемся со страданием. Это реакция осуждения – у зрителя возникает желание осудить преследователя/виновника. Вторая возможная реакция — эмоциональная эмпатия к страданию, сентиментальность. Это реакция катарсиса, который, в то же время, как бы освобождает зрителя от ответственности за происходящее. Зритель чувствует свою сопричастность, но ему достаточно эмоциональной вовлеченности, опыта проживаемого «очищающего» драматического катарсиса, который будто предоставляет индульгенцию на отсутствие деятельного ответа. Зритель не берет на себя в таком случае ответственность

---

<sup>277</sup> Берест В. А. Антропология боли в перформативных практиках Джини Пан: от сакральной традиции к провокации // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 632–640.

<sup>278</sup> Boltanski L. La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique. Paris: Métailié, 1993. 282 p.

за происходящее, не помогает, но за счет проживаемого эмоционального шока чувствует себя правым.

Третий вариант, по мнению Болтански, наиболее действенен с точки зрения возможных изменений (как социальных, так и политических, на что, кстати, и направлена большая часть перформативных проектов). Эта реакция предполагает оценку боли, воплощенной на расстоянии, через призму «возвышенного». Это не осуждение, не сентиментальность, а, своего рода «эстетическая сублимация». По мнению Болтански, хотя опыт нанесения раны и проживания этого болезненного ощущения в реальности онтологически отличается от его переживания в репрезентативной форме (через изображение или видео), «живая» рана не обязательно более аффективна, чем репрезентативная. Не вызывая такого же отвращения (см. категорию «отвратительного» у Ю. Кристевой), яркой висцеральной реакции, репрезентация позволяет ощутить всю глубину смысловой нагрузки происходящего в контексте эволюции не только художественного, но и культурного и политического процесса.

Категория отвратительного в искусстве разрушает представления о стабильности телесных границ, сталкивая зрителя и художника с крахом значения и значимости целой и живой формы. Р. Арья и К. Мей, обращая внимание на подход Ю. Кристевой, обозначают труп и фрагментированную телесность как основной принцип репрезентации категории отвратительного в искусстве и как триггер нарушения стабильности телесных границ и самоощущения.

Не случайно, Дж. Пан предлагает своему зрителю не только принять участие в акции, став свидетелем конкретного акта аутоагрессии художница, но и создает серию визуальных свидетельств позволяющих эстетизировать боль, дать возможность зрителю дистанцироваться от происходящего и проанализировать происходящее (особенно в контексте католической иконографии) в категориях «возвышенного».

Следуя теории фреймов И. Гофмана<sup>279</sup>, в восприятии конкретного перформанса и акции важен и механизм выборочного невнимания, порождающий вытеснение множественных смыслов, заложенных автором. Чем более телесен/воплощен наш опыт присутствия в презентации перформативного проекта, чем ближе мы к болезненному травматическому действию, тем в меньшей степени происходит одномоментное осознание всей глубины и смысловой нагруженности происходящего действия.

Для искусства характерна идентификация зрителя с героем визуального произведения. Такого подхода в анализе специфики взгляда придерживаются многие исследователи: от Джона Бергера<sup>280</sup> и Лоры Малви<sup>281</sup> до Мэри Энн Доан<sup>282</sup>. Но феномен боли порождает пересмотр такой позиции, в рамках которой происходит дистанцирование и акцент на опыте эмпатии: поскольку ощутить боль другого в полной мере невозможно, остается только представить (с опорой на собственный травматический опыт прошлого), что ощущает другой, максимально приблизиться к нему в этом ощущении. Зритель воображает, что ощущает те же самые чувства и эмоции, но на самом деле апеллирует к своим воспоминаниям и опыту, которые могут разительно отличаться от тех, которые испытывает автор в процессе перформанса. Но следуя идеям перформеров, стоит отметить, что даже такой эмпатический эффект отчасти достигает своей цели – преодоление визуальной и смысловой пресыщенности.

### **3.2. Практика дефрагментации тела: перформативный поворот как способ конструирования образа целостного тела**

В последней XX века происходит переосмысление концепта целого тела: так обнаруживаем, что фрагментирование в модусе уподобления рассматривается как попытка пересобрать новое тело с присвоением ему

---

<sup>279</sup> Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003. 752 с.

<sup>280</sup> Бергер Д. Искусство видеть. М: Клаудберри, 2012. 184 с.

<sup>281</sup> Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280—296.

<sup>282</sup> Doane M. A. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. // Screen. 1982. 23 (3–4). Pp. 74–88.

новых смыслов и значений. Перформативные практики в этом смысле становятся действенным инструментом, позволяющим буквально дефрагментировать, то есть, пересобрать тело и удалить смыслы, утратившие актуальность, через акцентирование/гипертрофирование и символизацию отдельных его частей.

Во второй половине XX века в культуре и искусстве происходит так называемый перформативный поворот. Этот термин впервые вводит Дж. Остин<sup>283</sup>, определяя слово (и в более поздних трактовках – произведение искусства) не просто как высказывание, а как действие. В 1970–х годах искусство перформанса получило стремительное развитие во многом благодаря именно деятельности женщин–художниц. Акцент большинства перформативных проектов был сделан на телесности и проживании травматического опыта. Как отметила Л. Вержин<sup>284</sup>, перформативные акты и акции возникли в Европе, когда Ив Кляйн использовал обнаженных женщин в качестве «живой кисти».<sup>285</sup> Эта работа, с одной стороны, по–прежнему объективировала тело женщины, предлагая зрителю воспринимать искусство через доминирующий дискурс мужского взгляда, но с другой стороны – благодаря процессуальности искусства, выявила скрытые ранее проблемные места: более поздние женские художественные практики, ориентированные на вопросы репрезентации женского тела в искусстве и роли женщин–художниц, отличались значительной свободой выражения и откровенностью.

Австрийская художница Вальтрауд Ленер (позже Вальтрауд Хёллингер) в 1967 году, отказываясь от фамилии отца и мужа, маркирующих ее как часть патриархальной культуры, берет псевдоним ВАЛИ ЭКСПОРТ (VALIE\_EXPORT) – написанное заглавными буквами имя, основанное на названии популярного бренда сигарет. Она не просто берет псевдоним, она объективирует свою художественную практику и индивидуальность,

---

<sup>283</sup> Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов. М.: Идея–Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С.13–138.

<sup>284</sup> Vergin L. Art on the cutting edge: a guide to contemporary movements. М.: Skira, 2001. 304 p.

<sup>285</sup> Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. С. 423.

предлагая новый бренд вместо индивидуального имени. Один из самых узнаваемых автопортретов художницы, маркирующий ее новый автономный статус – выполненная в стилистике рекламного плаката фотография с сигаретой во рту и одноименной пачкой сигарет в руке уже представляет собой визуальный манифест: женщина (изображенная на пачке), которую потребляют, является женщиной, которая потребляет. А уже два года спустя в 1972 году появляется классический художественный манифест: «Женское искусство: Манифест»<sup>286</sup>. По мнению VALIE EXPORT, тело женщины – элемент социальной грамматики, определяемой маскулинным взглядом. Выделяя особое положение женщины в культуре Австрии этого периода, во многом связанное с послевоенным травматическим опытом, VALIE EXPORT начинает прорабатывать концепцию новой женской телесности и репрезентации женского тела в культуре, создавая многочисленные провокационные акции и видеоперформансы. Перформативный поворот в культуре и искусстве наполняет произведение искусства – тексты культуры в широком смысле – не новым смыслом, а создает новую ситуацию, меняющую реальность: художник сам как таковой становится своим произведением. VALIE EXPORT наделяет собственное тело статусом объекта художественного исследования, определяя телесность как основной инструмент в духе тех акционистских действий, которые вышли на первый план в Вене в 1970–х годах (Ребекка Хорн, Герман Нитч, Отто Мюль и др.)<sup>287</sup>.

Обратим внимание на два известных перформанса, следующих этой стратегии объективации женского тела. Первый проект — «Кинокасания» (1968, рисунок 111), — спрятав свой в небольшом самодельном переносном театре, VALIE EXPORT позволила зрителям касаться ее груди.

---

<sup>286</sup> VALIE EXPORT, 'Women's Art: A Manifesto (1972)', in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, ed. by Kristine Stiles and Peter Selz, 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 2012, pp. 869–870.

<sup>287</sup> См. подробнее: Булатов Д.А. Венский акционизм и преодоление поколенческой травмы // *Искусствознание*. 2018. № 2. С.272–297.

«Отход от тела как дублированной реальности требует отказа от образа, так как образ всегда являлся всего лишь дублем реальности»<sup>288</sup>, – уточняет VALIE EXPORT. «Кинокасания» помещает эту «вторую» реальность в черный куб ящика. Руки, попадая в темноту, касаются не груди как эротического символа, а некой безликой материи. Таким образом происходит перекодирование на разных уровнях: гендерном, политическом, социально–культурном, биологическом, онтологическом.

В центре ее внимания – собственное тело и женская идентичность в пространстве послевоенной Австрии. Исследуя значение женского тела в контексте медиатизированной и идеологически сконструированной реальности, VALIE EXPORT создает множество провокационных проектов. Еще одна из ключевых проблем, которую она поднимает в своем творчестве, связана с проявившейся в медиапространстве новой двойственностью тела, усложнившей существовавший ранее порядок. Эта неоднозначность связана с тем, что естественные тела, хорошо знакомые нам в своей воплощенности, не совпадают с медиатизированными телами. Более того, такие новые тела кажутся отчужденными и контролируемыми извне, что поддерживает и усиливает в нас естественный страх Другого.

В 1972 году VALIE EXPORT создает серию фотографий, получившую название ««Конфигурации тела» (1972–1976). В этих работах тело художницы, сфотографированное ее партнером Германом Хендрихом, адаптируется к городскому пространству – заполняет разрывы пространства, маркированного мужским взглядом и опытом. В этом проекте ее тело утрачивает субъектность, что позволяет автору описать отношения, возникающие между объектом (телом) и городским пространством, урбанистическими пейзажами, созданными патриархальной культурой. Тело VALIE EXPORT становится здесь материалом, медиумом, и, более того – художница делает собственное

---

<sup>288</sup> Woman's Art.//Split:Reality. VALIE EXPORT (exhibition catalogue). Vienna: Ludwig Museum of Art, 1997. P.15.

тело элементом общественно–культурного пространства, как в этой серии работ, так и в последующих, буквально позволяя зрителям касаться себя.

В своих дневниках Люк Дарденн<sup>289</sup> вводит термин «corps–camera» («тело–камера»), подчеркивая особый характер движения тел оператора и его ассистента во время съемки: они собственными телами повторяют движение артистов в кадре. Так взгляд теряет свою независимость, становится воплощенным и зависимым от тела. В работах VALIE EXPORT эта стратегия отказа от самостоятельности взгляда и визуальной обусловленности культуры проявлена особенно ярко: она выходит за рамки привычного взгляда в кинематографе и медиумах визуальной культуры, предлагая концепцию «расширенное кино». Этот новый подход опирается на телесность, а не на визуальность, предлагая воплощенный опыт прочтения текстов.

Это лишь несколько примеров, демонстрирующих многообразие текучесть, пластичность и неопределенность образа, созданного под брендом VALIE EXPORT: здесь женское тело может быть соблазнительным, агрессивным, андрогинным, доминирующим, жертвенным. Множественные субличности, представленные EXPORT, позволяют говорить о субъекте (и прежде всего – о женском теле и образе) в категориях, ранее не применимых к женскому началу, о субъекте, избегающем и преодолевающим искусственные модели, укоренившиеся в нашем сознании.

Еще один яркий пример конструирования новой субъектности в искусстве последней трети XX века – творчество немецкой художницы Ребекки Хорн, родившейся в 1944 году в Германии.

Между её биографией и художественной практикой прослеживается тесная взаимосвязь, обусловленная историко-культурным контекстом послевоенного времени. Детство и юность художницы пришлись на период, следовавший сразу после окончания Второй мировой войны — эпоху коллективной травмы и культурной дезориентации в Западной Европе.

---

<sup>289</sup> Dardenne L. Au dos de nos images. 1991–2005: suivi des scénarios de «Le Fils» et «L'Enfant». Paris: Edition du Seuil, 2005. 326 p.

Сложившееся в этот период особое отношение к немецкому языку, отказ от национальной идентичности также повлияли на ее творческое формирование: многие представители немецкого общества отказывались говорить на родном языке, воспринимая его как символ преступлений старшего поколения. В этих условиях Хорн освоила французский и английский языки, но именно искусство сделала основным методом выражения мыслей и эмоций.

Сама художница отмечает особое влияние на ее творчество нескольких книг, которые она прочитала в раннем возрасте: философско–символической книги Иоганна Валентина Андреэ «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в 1459 году»<sup>290</sup> (1616) и знаменитого романа Рэймона Русселя «Locus Solus»<sup>291</sup> (1913–1914). Оба произведения, как полагают исследователи, пробудили у Хорн интерес к алхимии, сюрреализму, изобретательству и абсурдистской эстетике.

Другим источником вдохновения стали устные предания и фольклорные образы — легенды и сказки о драконах, гномах, гоблинах и ведьмах, которые ей рассказывали отец и гувернантка. Этот сказочный детский опыт оказал значительное влияние на ее художественный язык. Как подчёркивает сама художница в своих интервью, мистические образы пробуждали чувство тревоги и внутренней уязвимости, что резонировало с общим психологическим климатом послевоенной Европы. Эта эмоциональная окраска нашла своё отражение в характере изображаемых образов, включая их метафоричность и фантастическое содержание.

В 1964 году художница была госпитализирована с тяжелым поражением дыхательной системы, вызванным вдыханием частиц стекловолокна во время работы с этим опасным материалом в мастерской. Пребывание в больнице, продолжавшееся почти год, наложило значительные ограничения на её физическую активность и социальные контакты. Однако именно этот период

---

<sup>290</sup> Андреэ И. Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459. М., Энигма, 2011. 288 с.

<sup>291</sup> Руссель Р. Locus Solus. Перевод Е. Маричев. Киев: Ника–Центр, 2000. 57 с.

изоляции, как физической, так и социальной, стал важным импульсом для формирования её художественного языка, побудив к осмыслению альтернативных форм взаимодействия с реальностью и поиску новых средств невербальной коммуникации: «Мне было страшно, как в нескончаемом кошмаре, я была полностью изолирована от внешнего мира [...]. Я была очень молода в то время, и думала, что это конец. Моей реакцией было просто встать и убежать [...]. Поскольку я была так изолирована в то время, я начала думать о работе и о том, как я могу общаться с другими людьми. Все мои ранние выступления были основаны на опыте того времени»<sup>292</sup>. Одинокая природа человеческого существования, вопрос о том, как человек борется с этим состоянием и живет с ним, одновременно защищаясь и общаясь с людьми, станет для неё основной темой исследований. В ее описаниях работ и самих концепциях произведений прослеживается интерес к понятию «изоляция»: это «Маска какаду» (1973, рисунок 112), которую сама художница описывает как «обоюдную изоляцию»; «Петушиное оперение» (1971, рисунок 113) и «Партнер для танцев» (1978, рисунок 114), обособляющие перформера от окружающего мира; это и серия более поздних видеоработ, в которых субъект часто остается в замкнутых и изолированных пространствах<sup>293</sup>. В художественном плане эти идеи найдут свое воплощение и в серии зооморфных гибридов, и телесных скульптур (позднее — и перформансов), где человеческое тело дополняется искусственными объектами–протезами, позволяющими иначе выстроить коммуникацию тела с окружающим миром, выйти за рамки привычного опыта. Хорн активно экспериментирует с различными художественными медиа, включая скульптуру, инсталляцию, рисунок, видеоарт и перформанс. Несмотря на разнообразие форм и жанров, её работы объединяет сложная динамика образов и форм, театральный характер подачи материала и поэтичность образов.

---

<sup>292</sup> Horn R, Morgan S, Celant G. Rebecca Horn. N.Y.: Guggenheim Museum; 1993. P.23.

<sup>293</sup> Ребекка Хорн. Каталог персональной выставки. М.: Московский Дом Фотографии, 2013. С. 74.

Ранние перформансы Ребекки Хорн, так называемые *Body Extensions* («Телесные расширения», рисунок 115,116,117) посвящены исследованию пространственного положения тела и его взаимоотношений с окружающей средой. Центральным элементом этих работ стали «носимые» скульптуры — объекты, созданные художницей как продолжение её собственного физического тела. Эти конструкции изменяли анатомические пропорции тела перформера и влияли на его восприятие себя и собственного места в пространстве.

Путём такого метафорического протезирования и расширения собственных телесных границ, Хорн создаёт новое — перцептивное — поле существования тела, где визуальный опыт замещается гаптическим. В результате участник перформанса опирается на гаптическое восприятие, позволяющее иначе интерпретировать перформативное действие.

Ключевая идея перформанса в творчестве Ребекки Хорн заключается в переосмыслении временно-пространственных характеристик тела участника и разработке особого способа коммуникации, объединяющего зрительное восприятие и тактильное взаимодействие. Это позволяет говорить о формировании нового, многоканального режима телесного присутствия в художественном контексте.

Концепт конструирования, заложенный феноменологическим дискурсом, предполагает отказ от чисто визуальной модели телесности: так проявляются феномены динамического прикосновения и гаптической визуальности, предлагающие иные способы восприятия телесности. «Нам необходимо привыкнуть думать, что всякое видимое скроено из осязаемого, а любое тактильное сущее призвано каким-то образом к видимости»<sup>294</sup>, — подчеркивает Мерло-Понти, предлагая преодолеть визуальный характер европейской культуры. Э. Гросс также предполагает, что принятие прикосновения, а не зрения, в качестве основы для определения места тела в мире, приводит к совершенно иному способу мышления о теле: «Осязание

---

<sup>294</sup> Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Мн.: Логвинов, 2006. С. 194.

рассматривается как контактное чувство...обеспечивает непрерывный доступ к постоянному объекту; поверхность осязаемого и осязаемого должны частично совпадать»<sup>295</sup>.

Термин «касание» позднее будет использован в работе Ж.–Л.Нанси. Здесь это философское понятие определяет форму некоторого совместного бытования (со–существования). Так появляется новое смысловое поле, где тело становится представимым благодаря его направленности вовне, изначальной или предданой обращенности его к внешнему миру. Именно эта обращенность порождает возможность совместного действия, контакта, или, как в данном случае – символического «касания» как познавательного акта. Здесь, безусловно, проявляется и личный опыт Нанси. В 1991 году философ перенес операцию по пересадке сердца, и работа «Corpus», опубликованная в 1992 году несет на себе отпечаток опыта сакрального и сокрытого познания: «Других я познаю всегда в качестве тел. Другой – это тело, потому что только тело и есть другой»<sup>296</sup>.

Продолжая рассуждения Ж.–Л. Нанси, Э. Гросс большое внимание уделяет описанию прикосновения как способу контекстуализации процесса взаимодействия между телами, разделенными в пространстве. Это предполагает усложнение традиционной визуально ориентированной модели восприятия мира и способствует так называемому новому воплощенному опыту.

В творчестве Хорн очевиден интерес к тактильности и прикосновению, порожденный ее собственным болезненным опытом и длительной обездвиженностью. Для нее необходимость создания протезов, расширений человеческого тела это не только обращение к символической природе, связанной с алхимической образностью, но и возможность познания пространственно–временных отношений тела и окружающего мира. Здесь проявляется концепция гаптического опыта, основанная на соотношении

---

<sup>295</sup> Grosz E. 1994. Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism. Bloomington: Indiana University Press. P.98.

<sup>296</sup> Нанси Ж – Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. С. 55.

визуального и осязательного восприятия. Фундаментальным свойством работ Хорн становится попытка преодоления телесной уязвимости. «Иными словами, как тела мы уязвимы перед другими людьми и институтами»<sup>297</sup>, — подчеркивает Дж. Батлер, обращая внимание на социальную модальность телесности. Р. Хорн развивает идею человеческой уязвимости в своих проектах, подчеркивая важность коммуникации и выстраивания определенных отношений с окружающим миром.

Отказываясь от чисто оптического восприятия реальности, Ребекка Хорн исследует идеи осязания и сенсорного восприятия мира, концентрируя свое внимание на поверхности объекта, как бы «ощупывая» его расширениями–протезами. Ее «Карандашная маска» 1972 года (рисунок 115) — перформанс, во время которого художница надевает на голову маску с карандашами и рисует «лицом», становится метафорой гаптического взгляда, новым способом опосредованной коммуникации, который не просто позволяет описать внешний мир, но раскрывает глубоко личный, телесный, двигательный опыт постижения мира.

Природа такого рода перформативных проектов амбивалентна: с одной стороны, использование удлинений тела, масок и протезов позволяет Хорн проецировать себя в пространство, наращивать собственное присутствие, «бытие–в–мире», расширять возможности. С другой стороны, эти конструкции ограничивают и сдерживают любое движение или действие, одновременно порождая ощущение заключения. Хорн заинтересована в контакте с окружающим миром, в общении с ним, она выстраивает новые формы коммуникации, но остается на расстоянии. В работе «Коснуться стен обеими руками одновременно» (1974/75, рисунок 116) художница, используя протезы, удлиняет пальцы, придает им сюрреалистический вид, но такая форма одновременно подавляет ее собственные тактильные ощущения.

Еще одна работа Ребекки Хорн — «Единорог» (1970–1972, рисунок 117) — перформанс и костюм, созданный для конкретного человека. Художницу

---

<sup>297</sup> Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 206.

вдохновила механика движения тела студентки Университета изобразительных искусства в Гамбурге. Для нее она создает специальную «носимую» скульптуру, которая состоит из длинного конуса, напоминающего рог единорога, и набора ремешков–бинтов, благодаря которым рог крепится к обнаженному телу исполнительницы. В таком образе модель прогуливается по паркам Гамбурга. Здесь тело выступает отправной точкой, но в самой конструкции скульптуры очевидно прослеживается тема протезов, больничных повязок и бинтов, отсылающая к травматическому опыту Хорн. Хотя движения модели ограничены сложной конструкцией, ее прямая осанка выражает почти парадоксальное достоинство в окружающем природном пространстве. В этих работах прослеживается визуальная связь и с сюрреалистическими полотнами Фриды Кало («Сломанная колонна», 1944, рисунок 118), и с работами Макса Эрнста («Женщина, старик и цветок», 1924; «Китайский соловей», 1920; «Одеяние невесты», 1940, рисунок 119,120,121) с их фрагментированностью человеческой телесности и проживанием болезненного опыта. Эти произведения встроены в давно устоявшееся сюрреалистическое пространство: они используют техники удвоения/фрагментации и представляют гротескные пространства и предметы. Работы Хорн опираются на богатую сюрреалистическую традицию, ориентированную на вызов социальным табу и традиционным представлениям об идентичности. Для работы «Партнер для танцев» 1978 года (рисунок 114) Хорн разрабатывает тюрму–опахало из перьев — объект, похожий на веер, который приспособливается к женскому телу и циклически разворачивается вокруг него с каждым движением перформера. Здесь проявляется еще одно свойство ее работ — интенциональность или «направленность на», которая понимается в данном случае как свойство сознания перформера быть направленным на познание или созерцание некоторого определенного объекта/субъекта, который может быть не только реальным — вещью в пространстве и времени, но и идеальным — сущностью, значением, смыслом. И именно в этом соотношении, и сокрыта, вероятно,

оппозиция чувственного опыта познания и оптического, что проявляется в концепции динамического гаптического видения в работах Ж. Делеза.

С конца 1970-х Хорн начинает использовать в своих работах механизированные скульптуры, сначала вовлекая в действие человека, а позже – полностью отказываясь от его участия в процессе. Многочисленные веера, маски и коконы из перьев, которые раскрываются как раковины и «поглощают» модель («Машина–павлин», 1979–1982; «Партнер для танцев», 1978); причудливые механизмы и кинетические скульптуры, преобразующие пространство или живописную поверхность («Поцелуй носорога», 1989, «Америка Кафки», 1990; «Время идет», 1990–1991), становятся либо самостоятельными действующими объектами в выставочном пространстве, либо участниками фильма.

Гаптический опыт представляет собой альтернативный путь к образу, нематериальному представлению, к субъективации переживания образа. «Носимые» скульптуры Ребекки Хорн, ее машины и механизмы исследуют новую усиленную телесность, в которой образность, основанная на алхимических метафорах, становится «воплощенной виртуальностью». Новые перцептивные эффекты возникают из формы расширенного телесного взаимодействия и опыта кинестезии, проживаемого как самой художницей, ее моделями, так и зрителем. Отсюда возникает новая чувствительность, основанная на мультисенсорном и мультимодальном опыте, полученном в процессе «гаптического схватывания» художественного материала.

«Телесные» скульптуры Хорн привлекают внимание к человеческой потребности во взаимодействии и контроле, и одновременно указывают на тщетность амбиций по преодолению естественных ограничений.

Такая практика конструирования нового тела, функциональность и эстетика которого может быть охарактеризована не в категориях классической красоты или натурализма, но с точки зрения эстетики нового, трансформированного, перверсивного мира, и новой субъектности, становится неотъемлемой частью перформативных практик XX века. В этот

период и в дальнейшем своем творчестве художница демонстрирует амбициозное желание разрушить привычные представления о теле и человеческих отношениях с миром.

В дальнейшем Хорн последовательно развивает эту идею гаптического или «схватывающего» взгляда и в своих видеоперформансах. Эти работы в большой степени обращены к гаптическому опыту уже не только самой художницы, но и зрителя. Стремясь преодолеть оптический характер западноевропейской культуры, она заостряет внимание зрителя на тактильных и физических свойствах произведения, делает акцент на физическом присутствии и соучастии зрителя. Но продолжая идею движения и изменчивости, заложенную в алхимическом и сюрреалистическом мышлении, она акцентирует внимание на процессуальности и оппозиции понятий, в противопоставлении которых проявляется истинная природа всего сущего<sup>298</sup>.

### **3.3. Реинтерпретация телесного опыта: трансгрессивные художественные стратегии**

Перформативный поворот в искусстве привёл к изменению отношения к телу. С этого времени тело мыслится как нечто большее, чем биологический организм или предписанный эстетический конструкт. Оно становится источником множественных трансгрессивных классификаций. Телесность определяется как энтропийная структура, как изменчивая категория, которая проявляет свою текучесть и транзитивный характер в искусстве. Тело – результат художественных практик и поисков, его эстетический потенциал выходит далеко за пределы чисто физической оболочки. Художественный язык обладает возможностью демонстрации изменчивости телесности и нарушения репрессивных норм, определяющих тело и выявлении сложной неоднозначной природы тела в культуре.

---

<sup>298</sup> Берест В. А. Гаптический опыт в перформативных практиках: метаморфозы телесности в творчестве Ребекки Хорн // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2024. № 2. С. 25–29.

Трансгрессия становится методом подрыва авторитета довлеющего дискурса. Происходит это благодаря апроприации и обесцениванию устойчивых образов и структур. Но одновременно трансгрессия проявляется как кризис смыслов – как попытка преодоления устаревших (или кажущихся таковыми) моральных устоев и социально приемлемых форм.

Понятие «трансгрессии» разрабатывалось в работах М. Бахтина, Ж. Батая, М. Бланшо, М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Деррида, интерес к проявлению трансгрессии в искусстве прослеживается в работах А. Julius<sup>299</sup>, К. Cashell<sup>300</sup>, J. Sargeant<sup>301</sup>, R. Mookerjee<sup>302</sup>. В современных исследованиях появляются и термины «трансгрессивная литература»<sup>303</sup>, «трансгрессивный кинематограф»<sup>304</sup>, «трансгрессивное искусство».

Отчасти представления о трансгрессии уже прослеживаются в противопоставлении аполлонического и дионисийского начал в культуре в работе Ф. Ницше: дионисийской начало трансгрессивно, но необходимо, поскольку позволяет преодолеть пределы и провоцирует дальнейшее развитие.

Другой критической рамкой, которая определяет стратегии исследования трансгрессивной телесности, становится концепция карнавала М. Бахтина. Две основные идеи проявляются в его теории: идея «карнавала» как ниспровержения доминирующей системы средствами юмора и хаоса; и «гротескный реализм», основополагающий принцип которого — деградация, низведение всего духовного, идеального до материального уровня. На материальном уровне именно тело становится основным полем деятельности: оно подчеркнуто открыто, пронцаемо и материально, и коллективно. Это карнавальное гротескное тело уже есть пример трансгрессивной практики: во

<sup>299</sup> Julius A. *Transgressions: The Offenses of Art*. The University of Chicago Press, 2003. P. 31.

<sup>300</sup> Cashell K. *Aftershock: Ethics of Contemporary Transgressive Art*. London: I.B. Tauris, 2009. 272 p.

<sup>301</sup> Sargeant J. *Deathtripping: The Cinema of Transgression*. L.: Creation Book, 1995. 256 p.

<sup>302</sup> Mookerjee R. *Transgressive Fiction: The New Satiric Tradition*. New York: Palgrave Macmillan. 2013. 255 p.

<sup>303</sup> Silverblatt M. *Transgressive fiction*. [Режим доступа: URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1996/12/word-watch/376751/>] (Дата посещения: 05.04.2025)

<sup>304</sup> Zedd N. *Cinema of transgression manifesto*. / *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, edited by Scott MacKenzie, Berkeley: University of California Press, 2014, pp. 88-89.

время карнавала привычные социальные иерархии и существующие системы правил переворачиваются, для чего используется пародии, травестики, унижения, гротескное преувеличение, инверсия (будь то выворачивание наизнанку или перемещение сверху вниз).

«Способность к трансгрессии, в принципе, имеет в виду некое существование вне правил, связанных с правом»<sup>305</sup>, – утверждает Ж. Батай.

Стремление к трансгрессии основано на амбивалентности сакрального: сакральное разделено между властью и трансгрессией. Оно также связано с этическими и правовыми аспектами, которых человек может придерживаться в своей жизни или, наоборот, отвергать. Уже в сути сакрального (священного) присутствует потенциальная возможность трансгрессии (нарушения существующего порядка и законов). Проживая такой трансгрессивный опыт, человек обречен потерять часть своих привилегий, как это происходит в мифе о Прометее, в сюжете об Адаме и Еве и т.д. С онтологической точки зрения преступление (трансгрессия) не может существовать вне представлений о морали, глубоко укоренившихся в сознании человека, вне законов, определяющих его бытование. Но эти представления – пределы – требуют пересечения: это априори заложено в их природе и обуславливает их существование.

Трансгрессия таким образом может быть обозначена как переход из одного состояния в другое, предусматривающий способность бросить вызов существующему порядку и индивидуальному способу бытия. Для художников чьи работы могут быть описаны в категориях трансгрессии и преодоления границ, именно это напряжение между социальным и личным становится ключевой темой творчества: «Догматические предпосылки задали опыту неподобающие пределы: тот, кто знает, не может выйти за горизонт знаемого»<sup>306</sup>. Отказ от опыта (как результата социализации) предполагает обращение к телу как локусу познания, и в этом видится потенциальная

---

<sup>305</sup> Батай Ж. История эротизма. М.: Издательство «Логос», «Европейские издания», 2007. С. 98.

<sup>306</sup> Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. С. 17.

возможность к трансгрессивному переходу. Сталкиваясь с трансгрессивным искусством, зритель испытывает отторжение и негативную реакцию, поскольку привычные представления и механизмы интерпретации не работают. Поиск и обретение смысла, уход от реальности, мимесис, восстановление справедливости как наиболее распространенные и ожидаемые сюжеты и приемы в искусстве не характерны для трансгрессивного искусства, что естественным образом вызывает фрустрацию у зрителя. Зритель ищет в искусстве подтверждение собственных убеждений; категории и смыслы, совпадающие с его представлениями и опирающиеся на коллективный договор, но трансгрессивное искусство не удовлетворяет его потребности.

Художники визуализируют физические и душевные страдания и поиски, предлагая различные механизмы перевода этого опыта в символические формы, одновременно проверяя границы допустимого. Эти работы предлагают опыт взаимодействия с темами и образами, исключенными из повседневного опыта, но поскольку это мир воображаемого (пусть и претендующего временами на документальность), дистанция, которая возникает между зрителем и предложенной темой и образом, делает трансгрессивный опыт терпимым. Если лишить зрителя возможности исследовать сложные темы воображаемого, он рискует потерять способность пересматривать свои этические и политические взгляды.

Художник, следующий трансгрессивным стратегиям в своем творчестве, бросает вызов телесной нормативности, используя другую эстетику и заимствуя образность из других систем, привычно воспринимаемых как «низкие».

Э. Джулиус определяет трансгрессивные стратегии в искусстве как практику, направленную на нарушение социальных табу. Это выход за пределы границ, установленных обществом. Трансгрессия — это не просто эстетический жанр, она описывает общую оппозиционную практику. Джулиус выделяет четыре основные функции, которые составляют трансгрессивность: «Отрицание доктринальных истин; нарушение правил, включая нарушение

принципов, условностей или табу; нанесение серьезного оскорбления; и преодоление, стирание или нарушение концептуальных границ»<sup>307</sup>.

В контексте этих представлений о природе трансгрессивного искусства обратимся к исследованию творчества художников XX века, которые рассматривали трансгрессивные стратегии как наиболее успешные.

Живопись Эгона Шиле, как и его личная жизнь (Шиле единственный художник в истории Австрии, который оказался в тюрьме из-за своего искусства) – яркий пример трансгрессивного поворота в искусстве. Его искусство опирается на образ тела, но тело это искажено, искорежено, искривлено.

Основной моделью Шиле был он сам. Исследования, объясняющие образ искаженного и дистонического тела в работах Шиле через опыт травмированного субъекта, раскрывающего свое эмоциональное состояние в экстравертивном экспрессивном жесте, вероятно, упускают влияние культурного контекста в Вене на рубеже веков. В своих рисунках и картинах (его наследие – 245 картин и около 2000 рисунков) Шиле, по мнению исследователей<sup>308</sup>, опирался на фотографии пациентов с двигательными расстройствами, циркулировавшие в культурном пространстве того времени (например, фотографии, опубликованные в «Iconographie Photographique de la Salpetriere»).

Шиле радикально порывает с эстетической традицией своей эпохи, ориентированной на модерн и его утонченность. Как отмечает В. Хофман: «В искусстве появляется принцип безобразия или внеэстетической бесформенности. Искусство может не просто выходить за рамки того или иного относительного типа красоты, но и вообще освобождаться от принципов эстетики, принципов художественности. Творчество Шиле, как и творчество

---

<sup>307</sup> Julius A. *Transgressions: The Offenses of Art*. The University of Chicago Press, 2003. P. 31.

<sup>308</sup> См. об этом подробнее: Schröder KA: *Zu Egon Schieles Darstellung dissoziierter Bewusstseinszustände*; in Brugger I, Gorsen P, Schröder KA (eds): *Kunst & Wahn*. Vienna, Kunstforum Wien/Cologne, Dumont 1997; Didi-Huberman G: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. Munich, Wilhelm Fink, 1997; Blackshaw G: *The pathological body: modernist strategising in Egon Schiele's self-portraiture*. *Oxford Art J* 2007;30:377–401.

других экспрессионистов, Оскара Кокошки, свидетельствует о пробуждении от эстетических грез в духе стиля модерн. Форме, стилю и эстетическим наслаждениям противопоставляется реальность, ужас, шок»<sup>309</sup>. Здесь трансгрессивный переход заключается в подрыве авторитета модернистского дискурса, в нарушении социальных табу на определенные темы, в числе которых оказывается разъятая телесность, избегающая умолчаний; «низовая культура» с ее вниманием к темам телесного «низа» и «верха».

В работах Шиле тощие торсы, обнаженные тела, опухшие и деформированные кисти рук, конечности, раскинутые на плоской поверхности листа (и часто отсылающие к *Pathosformeln* – «формуле пафоса» А. Варбурга), симулируют образы болезни: в отличие от реальных фотодокументов, фиксирующих реальную же болезнь, персонажи работ Шиле (а чаще всего – сам художник, мультиплицирующий собственный образ в многочисленных автопортретах) часто вступают в визуальный контакт со зрителем – и эта интенциональность становится важной характеристикой его творчества. Шиле не просто создает образ – телесный объект, тело как объект желания, явленное в полной наготе на суд зрителя: он создает максимально проницаемый образ тела, раскрывающего в динамике жеста всю интимность своего телесного существования и благодаря линии взгляда, которая выстраивается между зрителем и персонажем, преодолевает отчуждение и дистанцированность, присущие отношениям зрителя и произведения искусства. Вероятно, именно эта интимность отношений со зрителем, а также затрагиваемые темы, вызвали отторжение у большей части общества периода жизни Шиле, обозначив его работы как трансгрессивный опыт преодоления устоявшихся табу, как в отношении разрешенных тем и моральных устоев, так и в отношении самого феномена взгляда и формы в искусстве.

Эстетизация психопатологий (в том числе, истерии и кататонического синдрома) – в творчестве Шиле реализуется в усиленном контрасте, насыщенной и смелой палитре, ломаной и неровной линии контура, широком

---

<sup>309</sup> Hofmann W. To Speak on Art // The Stanford Daily. 1964. Vol. 145, iss. 56. 13 May. P.2

«экспрессивном» мазке. И телесный образ, представленный таким образом в живописной практике Шиле, балансирует на грани между болезненно искаженным телом, задокументированным клинической практикой (по сути – медицинским дискурсом); и эстетическим объектом, обнажающим внутренние психические конфликты с помощью намеренной деформации привычной физической формы. Его работы становятся ярким воплощением идеи конверсии З. Фрейда, предполагающей преобразование психического возбуждения в телесную форму. Такой подход к образу в творчестве Шиле оказал значительное влияние на современных художниц, таких как Марина Абрамович, Ванесса Бикрофт, Нан Голдин, и др. Усвоенный ими в творчестве Шиле трансгрессивный опыт репрезентации тела, постепенно становится неотъемлемой частью дискурса искусства, уже неспособного отказаться от такой модели тела и его восприятия.

В практике Фрэнсиса Бэкона проявляется другая трансгрессивная стратегия: тело ускользает от конституирования под взглядом зрителя. В творчестве Бэкона идентичность фрагментируется, распадается или, более того, отсутствует изначально: деформированные и размытые тела на его полотнах подтверждают невозможность существования устойчивой идентичности в современных реалиях. В отличие от героев Шиле, персонажи Бэкона максимально отчуждены – они отвергают любые формы взаимодействия со зрителем, пренебрегают вуайеристской практикой смотрения: создают максимальные препятствия для любой попытки концептуализации образа. В творчестве Бэкона распад личности подчеркивается мощной жестокой эстетикой: фигуры бесформенные, незаконченные, лишены границ. Благодаря такому подходу идентификация зрителя с кажущимся антропоморфным образом невозможна: таким образом преодолевается привычная модель взгляда, внимание акцентируется не на физической оболочке/узнаваемой форме, не на физической боли (чему могли бы способствовать, например, шрамы на коже и нанесенные раны – здесь отсутствует кожа), а на психологическом кризисе и процессе распада субъекта.

Мартин Киппенбергер и Мария Ласниг своим творчеством продолжают идею трансгрессивного тела в искусстве. В отличие от традиционного портрета, где женское тело часто изображается как объект желания, Ласниг, например, показывает его в состоянии распада, боли, уязвимости и даже агрессии. Её фрагментированные тела стареют, деформируются под взглядом зрителя. Многочисленные автопортреты становятся актом сопротивления доминирующим представлениям о женской красоте и роли женщины в искусстве (что отчасти напоминает работы Сидни Шерман), а трансгрессия выступает не просто как вызов эстетике, но и как своего рода политическое заявление. Художница обозначает свой метод работы как *körperbewusstseinsmalerei* («живопись осознания тела») – подчеркивая с одной стороны собственное присутствие в произведении, а с другой – процессуальность образа и перформативность ее искусства. Творчество Мартина Киппенбергера характеризуется использованием гротескной эстетики, сочетающей элементы черного юмора и иронического осмысления привычных представлений.

С модусом химеры работает и скульптор Рона Пондик. Она создает гибриды природных и телесных форм (например, деревья, соединенные с частями человеческого тела), что отсылает с одной стороны – к мифологии и химерическому образу, укоренившемуся в культуре и искусстве, а с другой – к концепции «расширенного тела» (*extended body*), предвосхитившей технологические проекты.

Схожей стратегии придерживаются Уильям Аутколт и Лилла Ло Курто, например, в работах «Без названия» (1991), «Автопортрет» (1992) или в более позднем проекте «Картографические перспективы» (1999). Процесс создания последнего проекта был основан на использовании метода трёхмерного сканирования, характерного для процесса создания топографических карт. В рамках такого подхода тело мыслится как пространство, подверженное тому же типу деформации и насильственному прочтению, что и географическая карта. Здесь сканирование становится не просто техническим действием, но

художественным актом, в котором тело фрагментируется и переосмысливается через призму технологического вторжения и медиа-рефлексии. Сами художники отмечают, что в таком случае фрагментированное тело выявляет особое состояние между реальностью и её искажением в различных медиа, состояние, которое обычно остаётся незамеченным из-за привычки восприятия.

### **3.4. Постгуманизм и фрагментированное технологическое тело в исследуемый период**

Трансгрессивные стратегии в искусстве в контексте телесного дискурса довольно разнообразны. Способы мышления тела, расширения его возможностей и репрезентаций ограничены только возможностями человеческого воображения и смелости художника. На рубеже тысячелетий особенный интерес стали представлять идеи технологических и биологических модификаций тела, уже не только в виде художественного описания, но и с точки зрения реального их осуществления. Эти темы стали предметом противоречивых дискуссий среди антропологов, биологов, трансгуманистов, теоретиков культуры: научные достижения позволяют предположить, что возможности трансформации тела в ближайшем будущем будут практически безграничны и доступны каждому.

Несмотря на это трансгрессивной практика модификации тела все еще является именно потому, что его восприятие в социуме по-прежнему определяется исходя из укоренившихся представлений о теле как о целостном и данном природой или Богом, определенном в своих возможностях и формах. И хотя искусство активно расширяет границы представления о теле, актуальные практики модификаций все еще остаются трансгрессивными по отношению к общепринятым представлениям о телесности человека.

В своих работах Орлан особое внимание уделяет новому представлению о телесности – технологическим и социальным практикам строительства тела. В собственном манифесте «Carnal Art», Орлан определяет тело как

«модифицируемый реди-мейд», т.е. объект, готовый к трансформации и трансформацию эту переживающий. В отличие от боди-арта, carnal art заинтересован не в боли и не в конечном результате работы пластических хирургов, но в создании нового театра тела и нового же дискурсивного поля, где предметом суждения и изучения становится переживающее трансформацию тело.

В период с 1990 по 1993 год Орлан создает проект из девяти перформансов, в которых последовательно воплощает идеи собственного манифеста. Превратив свое лицо и тело в объект искусства, в своего рода холст, Орлан подвергает критике общепринятые стандарты красоты. Ее деконструкция эстетических представлений, навязываемых массовой культурой, оказалась особенно значимой в тот период времени, когда все большее число женщин обращались к эстетической хирургии, стремясь воплотить идеал, определяемый господствующими эстетическими нормами. Этот проект предвосхитил появление более сложных и спорных экспериментальных работ, связанных с деконструкцией привычного образа тела и создания «умноженного человека, который смешивается с железом, питается электричеством и понимает только наслаждение ежедневной опасности и героизма»<sup>310</sup>, как это формулировали футуристы.

Вклад художников, обращающихся к модусу технологического тела, выходит за пределы художественного творчества: эти эксперименты, даже если они не основываются на строгих научных исследованиях или методах, способствуют развитию дискуссий о постгуманизме и возможной трансформации человеческого тела. Постгуманистический подход подвергает сомнению традиционное понимание человеческой природы. На первый взгляд, биологическое тело оказывается недостаточно совершенным и не соответствует темпам технологического прогресса. В этом смысле технологические эксперименты художников – проект улучшения

---

<sup>310</sup> Маринетти Ф. – Т. Футуризм. Тамбов: Ex Nord Lux, 2017. С. 71.

человеческих возможностей с целью адаптации к уже запущенным технологическим изменениям. В попытках преодолеть биологический детерминизм, авторы по-разному экспериментируют с собственным телом.

Уже в ранних художественных проектах: например, в тексте Мэри Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей», или в проектах автоматов Вокансона, очевидно, что развитие технологий тесно переплетается с образами культуры. Искусство становится пространством, в котором научная фантастика обретает плоть и форму, а современные эксперименты художников с собственной телесной формой не просто демонстрируют потенциал технологической надстройки или усиления возможностей тела, но и формируют визуальные и концептуальные прототипы будущего тела.

В 1992 году нью-йоркский куратор и галерист Джеффри Дейч организовал выставку Post Human, где представил работы 36 художников. Специфика кураторского проекта заключалась не только в смешении концептуального художественного материала и образов массовой культуры (что уже встречалось раньше в выставочных проектах, например, в проекте This is Tomorrow), но и в уникальной попытке проанализировать процесс изменения отношения к человеческому телу и образу, явленному в культуре. В этом знаковом выставочном проекте 1992 года, который в 2024 году был реконструирован и дополнен работами молодых художников, Дейч выявил различия между модерном, постмодерном и предложенной им концепцией постчеловеческой эпохи. По мнению Дейча, в основе этих этапов развития культуры оказалось изменение отношения к идентичности и самости: эпоха модерна проявляла и утверждала их, постмодернизм их деконструировал и фрагментировал, а постгуманизм с его технологическими решениями и возможностями стремился их реконструировать и усовершенствовать.

Уже Орлан следует в своем творчестве программным идеям Джини Пан, предложившей рассматривать тело не просто как холст, но как процесс: «Тело стало самой идеей языка. Оно перестало быть репрезентацией, оно стало

трансформацией»<sup>311</sup> (*перевод наш — В.Б.*), – заявляет Пан в своем дневнике, но сама эту границу все еще не пересекает. Близким по содержанию и подходу становится творчество Факира Мусафара – художника, активно экспериментировавшего с собственным телом. С раннего детства вдохновлявшийся статьями и фотографиями из журналов National Geographic и учебников по антропологии, Мусафар много внимания уделял духовным и физическим практикам примитивов. В 1966 году он впервые реконструировал ритуал инициации окипа, практиковавшийся представителями малочисленного индейского племени манданов, входившего в группу сиу – одного из коренных народов Северной Америки. А уже в начале 1970-х годов придумывает термин «современный примитив»<sup>312</sup>, используя его для определения человека, не принадлежащего ни к какому племени, но испытывающему первобытное побуждение к изменению и модификации собственного тела. Такая культура «современного примитивизма» в русле деколониального поворота неоднократно критиковалась: в том числе из-за западноцентричного восприятия ритуальных практик и малочисленности круга художников, поддержавших движение. Но для тех, кто следовал этим идеям, ключевым оставался принцип работы с телом и его модификацией.

Многочисленные перформансы Мусафара могли быть интерпретированы как форма театрального представления или реконструкции, но сам художник воспринимал этот опыт иначе – как символическое возвращение к аутентичным телесным практикам, утраченным технократической европейской культурой. При этом Мусафар стремился инкорпорировать традиционный опыт в современное культурное пространство и сознание, определяя себя как «городского шамана». Но обращение к архаическим ритуалам и обрядам возвращало ощущение конечности человеческого бытия и уязвимости тела.

---

<sup>311</sup> Pane G. Lettre à un(e) inconnu(e). Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. P. 33.

<sup>312</sup> Juno A., Vale V. Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment and Ritual. NY: Re/Search Publications, 1989. 206 p.

Такие отсылки на древние ритуалы и практики встречаются не только в работах последователей «современного примитивизма», но и в работах Й. Бойса и М. Барни. Эта культурная тенденция, проявившаяся в разных формах западной культуры второй половины XX века, вероятно, связана с ощущением утраты целостности, первоначального единства тела и духа, которое было характерно для ранних форм человеческого существования. Современное состояние культуры, напротив, отмечено фрагментацией как внешнего пространства, так и внутреннего телесного ощущения.

В поисках новых целостных анатомических архитектур, Орлан, Стеларк и другие художники постгуманисты, оказываются в пространстве гибридных организмов, размышление о которых можно вести в терминах акторно-сетевой теории Б. Латура<sup>313</sup>, объектно-ориентированной философии Г. Хармана<sup>314</sup> или теории гиперобъектов Т. Мортон<sup>315</sup>. Но в художественной сфере эти новые отношения остаются до начала 2000-х годов в рамках своего рода «надстройки», порождая гибридный трансгрессивный образ.

Постчеловеческая парадигма описывает гибридизацию (в художественном пространстве выраженную модусом технологического тела) как фундаментальный фактор, определяющий стратегии развития человечества в современном мире. Это понятие стало ключевым в дискурсах, посвященных биотехнологиям и совершенствованию новых интерфейсов, связывающих человека и технологии (как, например, многочисленные эксперименты с нейрочипами). Примером обращения к этой теме и поиску гибридной формы становится творчество Стеларка.

За основу своих работ Стеларк принимает ограниченное в возможностях человеческое тело. Пытаясь развить потенциал биологического организма, он разрабатывает новые технологические решения, работая на стыке науки и искусства. Его проекты – поиск новых форм эволюции человека. Такие

---

<sup>313</sup> Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с.

<sup>314</sup> Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего». М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 272 с.

<sup>315</sup> Мортон Т. Гиперобъекты: Философия и экология после конца мира. Пермь: Гиле Пресс, 2019. 284 с.

симбиотические отношения между органическим и синтетическим, по мнению Стеларка, станут новым шагом в развитии человечества. В конце 1990-х годов эту идею подхватит португальский художник Лионель Моура в своем манифесте симбиотического искусства<sup>316</sup>.

Продолжая идеи Мусафара, Стеларк начинает свою художественную практику с 25 «подвешиваний», которые он осуществил в период с 1976 по 1988 год. Эти перформансы, восходящие к окипа – аутентичным культурным практикам племени манданов – были направлены не только на испытание тела, но и на укрепление духа, поскольку в рамках концепции художника эти два аспекта рассматривались как единое целое.

Стеларк реализовал серию таких близких к архаическим практикам проектов в разных городах мира: «Сидение/качание: акция по подвешиванию с камнями» в Токио в 1980 году, «Морское подвешивание: акция с ветром и волнами» в 1981 году, «Уличное подвешивание» в 1984 году в Нью-Йорке, «Городское подвешивание» в 1985 году в Копенгагене и т.д. Во время всех этих действий художник испытывал интенсивную болевую нагрузку, и после каждой акции его восстановление занимало несколько недель.

Интерес Стеларка к новым медиа проявился задолго до массового распространения технологий виртуальной реальности. В конце 1960-х годов, работая в Королевском технологическом институте в Мельбурне (RMIT), он разработал серию экспериментальных конструкций – сенсорных отсеков – специализированных камер, в которых пользователь подвергался комплексному воздействию световых, звуковых и кинетических импульсов.

Цель создания этих отсеков заключалась в демонстрации того, как усиление или модификация одного лишь сенсорного канала может существенно повлиять как на восприятие окружающей действительности, так и на когнитивные и поведенческие паттерны человека. Таким образом Стеларк

---

<sup>316</sup> Лионель Моура. Манифест симбиотического искусства. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.leonelmoura.com/symbiotic-art-manifesto/> (Дата обращения: 06.04.2025).

подчеркивал, что трансформация сенсорного опыта влечёт за собой изменения и в самосознании субъекта.

В дальнейшем интерес художника сместился в область киберпространства, где он начал разрабатывать проекты, направленные на интеграцию тела с цифровыми интерфейсами. Одним из наиболее значимых среди них стал проект «Виртуальная рука», созданный при участии Центра компьютерной графики Королевского технологического института (RMIT). Эта работа представляла собой трёхмерную модель человеческой руки, управляемую с помощью сенсорной перчатки CyberGlove. Благодаря программному обеспечению виртуальный двойник руки художника обладал расширенными функциональными возможностями: мог создавать различные виртуальные изображения и менять собственную форму.

Эти экспериментальные проекты позволили Стеларку не только поставить под сомнение традиционное представление о теле как о замкнутой физической системе, но и продемонстрировать его потенциальную трансформируемость, дополняемость и возможность интеграцию с виртуальными средами.

В своей работе «Prosthetics, Robotics and Remote Existence: Post evolutionary Strategies» Стеларк отмечает: «Более не существует вопроса увековечивания человеческого рода путем естественного воспроизведения. Теперь это вопрос трансформации индивида. Важны не отношения мужчина-женщина, важнее становится общение человека и машины. Тело устарело»<sup>317</sup>. Его слова подтверждает и исследователь, критик Кэтрин Хэйлс: «...границы человеческого тела не предданы - они выстраиваются»<sup>318</sup>. В своем исследовании «How We Became Posthuman» она подчеркивает, что возможность выстраивания границ человеческого субъекта имеет далеко идущие последствия в противовес взгляду на собственное существование как

---

<sup>317</sup> Stelarc. Prosthetics, Robotics and Remote Existence: Postevolutionary Strategies // Leonardo, volume 24, Number 5, October 1991. P. 591-595.

<sup>318</sup> Hayles N. K. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago/London: University of Chicago Press, 1999. 323 p.

на «автономное» и «независимое от окружающей среды» бытие. Но деконструкция предзаданных границ пугает возможностью растворения и утраты собственного «Я».

Следующий этап в расширении границ биологического человеческого тела Стеларк делает в 1993 году в проекте «Усиленное тело». Стеларк создает новый технологический модус тела, дополняя биологическую форму комплексом устройств, элементами медицинского оборудования со специальными датчиками, робототехническими элементами и оборудованием, позволяющим работать в пространстве виртуальной реальности. Многочисленные устройства крепятся к его физическому телу и позволяют управлять различными внешними инструментами — динамиками, промышленной роботизированной рукой и видеокамерой. В то же время медицинские приборы считывают физиологические показатели — такие как сердечный ритм, пульс, электрические сигналы от различных групп мышц и другие параметры телесной активности. Эти данные преобразуются в импульсы, которые инициируют звуковые, световые и видеореакции в реальном времени. Таким образом, биологические процессы организма становятся интерфейсом, через который осуществляется взаимодействие с цифровой средой и механическими системами. Сам Стеларк подчёркивает: «Выпотрошить тело – привлекательная идея, поскольку можно пересадить технологичные элементы и, таким образом, изменить существующую биологическую структуру тела. Есть два типа эволюции человеческого тела: эволюция тела в рамках теории Дарвина, основанная на химии углерода – такое тело ограничено, а его психология зависит от пространства его обитания. А есть перспектива развития тела, за счет его встраивания в технократическую реальность, что позволяет раздвинуть границы не только бытования, но и, прежде всего, границы психологии личности. Должны ли мы сохранить человеческое тело в его нынешнем виде и возможностями? Размышляя об

этом, надо отдавать себе отчет в том, что Дарвиновская эволюция зашла в тупик»<sup>319</sup>.

Если следовать идеям Стеларка, современная культура требует радикального пересмотра биологической природы человека. Подобно тому, как М. Маклюэн провозгласил, что форма сообщения становится его содержанием, художник утверждает: не тело определяет возможности субъекта, а среда, в которую оно интегрируется. Отсюда следует вывод — естественный организм более не соответствует требованиям технологической эпохи.

Вместо ограниченной по своим возможностям биологической формы Стеларк предлагает гибрид, усиленный техническими решениями. Этот новый человек-гибрид обладает скелетом, усиленным мускульными протезами, и оснащён сенсорными антеннами, расширяющими диапазон восприятия. Его нервная система может быть дополнена генетически модифицированной нейросетью, функциональные характеристики которой не уступают мощности современных суперкомпьютеров.

Кроме того, конструкция тела может быть видоизменена с учётом экстремальных внешних условий: новый гибрид должен быть прочным, пластичным и работоспособным в различных физических реалиях с учетом изменения гравитационных нагрузок или воздействия электромагнитных полей. Таким образом, тело становится не заданным природой объектом, а результатом технологического проектирования, ориентированного на адаптацию к новым агрессивным условиям жизни.

Такое высокотехнологичное приспособление расширяет возможности человека, по сути, «защищая» его от враждебной окружающей среды. Слияние телетехнологий с системами симуляции виртуальной реальности, использование специального оборудования для передачи тактильных сообщений (виртуальные очки, перчатки и костюмы) выдвинули также и

---

<sup>319</sup> Poissant L. Design et adaptation du corps dans l'univers cybernétique. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 1995. P. 385.

вопрос о феномене телесного присутствия. Или скорее – феномена новой человеческой телесности. В обществе, где постоянно звучат вопросы о переходе человечества в виртуальное пространство, о влиянии технологий на повседневное существование и синдрома информационной усталости, вызванного ускоренным развитием коммуникационных технологий, актуализация проблемы в проектах Стеларка воспринимается провидческой.

Работа Стеларка «Тело пинга», созданная в 1995 году, оказалась еще более знаковой с точки зрения модуса технологического тела. Благодаря системе миостимуляции, подключенной к телу автора, зрители получили возможность управления движением Стеларка. Человеческое тело таким образом оказалось вовлечено в мир киберпространства, где получило возможность выполнять целый ряд различных операций, в том числе, под внешним управлением, и в то же время, сохранило свою биологическую природу. Сам Стеларк в этом случае вводит понятие «фрактального тела»<sup>320</sup> (цифрового/кибер двойника), подчеркивая двойственную природу человеческого тела. Для него очевидна здесь особая форма фрагментированности, ставшая возможной благодаря новым технологическим решениям: каждый фрагмент тела существует в плоскости физического пространства и виртуального, но целое распадается на фрагменты, и его нельзя воспроизвести снова в его первоначальной форме.

В дополнение к серии экзопротезов, используемых художником, специалисты в области пластической хирургии пересадили дополнительное ухо в предплечье художника (проект «Третье ухо»). Слышать новое ухо само по себе не сможет, но с имплантированным в него микрофоном, соединенным с системой «Bluetooth», превращается в некое подобие интернет-антенны. По замыслу автора проекта, «Третье ухо» должно было стать органом, открытым для «публичного» доступа: оно позволит другим людям слышать то, что слышит оно само, вне зависимости от местонахождения художника.

---

<sup>320</sup> Abrahamsson Ch., Abrahamsson S. In conversation with the body conveniently known as Stelarc. // Cultural Geographies, vol. 14, no. 2, 2007, p.303.

Пластическая хирургия, интересы которой лежат не только в сфере эстетической модификации тела, но и в сфере утилитарной – как способ замены утраченного органа/части тела – в данном случае выходит за рамки традиционного воспроизводства. Здесь скорее срабатывает принцип избыточности. Созданное третье ухо – не необходимый орган. Это не столько признак потери или травматичного опыта, сколько символ избыточности, дополнение к нормальной функции организма, ее расширение: еще одна стратегия развития устаревшего тела, осуществляемая с помощью создания химерической сущности и фрагментации.

## Заключение

Подводя итоги изучения одного из устойчивых, как это было нами доказано, художественных явлений в истории искусства – проявления образа фрагментированного тела – отметим важность обращения к этой теме в связи с неизбежностью отражения в искусстве знаковых социальных, политических и культурных процессов.

Общий анализ привлечённого материала позволяет говорить о том, что в дискурсе о теле в истории западноевропейского искусства наблюдается преобладание формы целостного тела. Большое влияние на концепцию целостной формы оказали античная и христианская культура, чьё воздействие, включая механизмы ремифологизации, сохраняется и в современности.

Среди факторов, оказавших влияние на формирование модели и роста интереса к образу фрагментированного тела, можно выделить политические, социальные и культурные изменения, происходившие в западноевропейском мире на протяжении всей истории. В искусстве на протяжении долгого периода времени сохранялся целостный образ человеческого тела, его поверхность долгое время остается неделима, непроницаема, не стигматизирована разрезами и естественными отверстиями. Со временем эта тайна раскрывается и становится явлена миру. Большое влияние на этот процесс оказала эволюция анатомических практик.

В конце XVIII века концептуализируется категория фрагмента, сначала в скульптуре – благодаря пересмотру значения античных фрагментов, далее – в литературе – в творчестве романтиков, а уже позднее – в живописи и скульптуре. В связи с нарастающей ролью фрагмента в культуре и распадом целостности картины мира, вызванным в том числе промышленной революцией, образ фрагментированного тела возникает в искусстве все чаще как реакция на изменение мировоззрения людей.

Романтики бросили вызов традиционной системе, где фрагментарность и эстетика разрыва существовали лишь как исключение, подтверждающее общее правило целостной и единой формы. Их творчество – своего рода

подрывная деятельность в отношении существовавшего художественного дискурса. И если в начале XIX века этот взгляд не смог кардинально изменить художественный процесс, то постепенно, к концу XIX века — началу XX века это влияние обнаруживается все шире и проявляется в творчестве футуристов<sup>321</sup>, дадаистов<sup>322</sup>, кубистов<sup>323</sup>, сюрреалистов<sup>324</sup> и других авангардных авторов, ведь романтизм уделяет особое внимание деконструкции художественной формы, превращению негативности и разрывности в принципы создания новой формы и нового значения. Идеолог футуризма Ф.–Т. Маринетти буквально предлагает модель новой человеческой телесности, описывая в своем манифесте 1910 год «умноженного человека, который смешивается с железом, питается электричеством и понимает только наслаждение ежедневной опасности и героизма»<sup>325</sup>. Сюрреализм стал одним из первых художественных направлений, активно использовавших образ фрагментированного тела для выражения подсознательных мыслей и эмоций. Художники (С. Дали, Р. Магритт, Л. Бунюэль и др.) создавали образы, где тело часто изображалось в разрозненных частях или в странных сочетаниях с предметами материального мира. Эти фрагменты служили метафорой психических расстройств и внутреннего конфликта, отражая стремление сюрреалистов исследовать бессознательное и его влияние на человеческую природу.

Изображение изуродованного и ампутированного тела становится яркой художественной метафорой второй половины 1910–х — середины 1940–х годов. Этот образ акцентировал не только интерес к субъективному переживанию травмы личности, но и выразил идею дальнейшего распада общества под действием насилия: применение оружия массового

---

<sup>321</sup> См. напр.: Маринетти Ф.–Т. Манифесты и программы итальянского футуризма, 1915–1933. Введ., сост., пер. с ит. и комм. Е.Лазаревой М. Гилея, 2013. 228 с.

<sup>322</sup> См. напр.: Stanton B. Garner, JR. The Gas Heart: Disfigurement and the Dada Body. *Modern Drama*, Volume 50. № 4, 2007. Pp. 500–516.

<sup>323</sup> Berggruen O. Picasso and Bacon: Painting the Other Self. Exhibition catalogue. Milan: Kunsthistorisches, Skira Editore, 2003. Pp. 71–83.

<sup>324</sup> См., напр.: Шенье–Жандрон Ж. Сюрреализм. Москва: НЛО, 2002. 416 с.

<sup>325</sup> Маринетти Ф. – Т. Футуризм. Тамбов: Ex Nord Lux, 2017. С. 71.

уничтожения, появление атомных бомб, опыт Холокоста и Освенцима породили ощущение иррациональности окружающего мира и изменения «Я–концепции» человека<sup>326</sup>. Дадаизм, возникший во время Первой мировой войны, использовал фрагментацию как способ протеста против традиционных форм искусства и норм общества. М. Дюшан и Х. Хёх создавали коллажи и ассамбляжи из различных материалов, включая фотографии частей тел. Эти работы подчеркивали абсурдность и хаос современного мира, а фрагментированное тело становилось символом разрушенных идеалов и утраченной целостности.

В 1960–е годы тема тела, «разъятого», фрагментированного и/или пересобранного, формирует новый взгляд на социальный и политический контекст существования тела и традиций его изображения. Отказываясь от классического подхода к репрезентации эстетически принимаемого целостного тела, художники и скульпторы обращаются к семантическому полю представлений о теле в современной культуре, обусловленному историческим процессом и бинарными оппозициями мужское/женское, целое/фрагментированное, естественное/искусственное и т.д. После событий 1968 года искусство вышло за рамки привычных тем и устойчивых категорий западной культуры. Концепции плюрализма, эклектики, подражания, пародии, иронии и цинизма, противостояния любому виду дискриминации становятся ведущими в художественных практиках вне зависимости от жанра работы<sup>327</sup>.

Искусство 1970–1990–х годов продолжило развивать тему фрагментации тела. Художники–постмодернисты, например, К. Дж. Маршалл и Б. Крюгер, использовали различные медиа для создания работ, ставивших

<sup>326</sup> См., напр.: Консон, Г.Р. Проявление «Не–Я–Концепции» и переживание катастрофы в европейских художественных практиках XV–XX веков: специальность 24.00.01 – Теория и история культуры: дисс.доктора культурологии. 2020. 729 с.

<sup>327</sup> См., напр.: Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс–Традиция, 2012. 840 с.; Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Директ–Медиа, 2007. 913 с.; Горопова А.А. Конструирование телесности в культуре постмодерна. дис. ... кандидата философских наук: 09.00.13. Волгоград: ВолГУ, 2017; Дмитриева П.А. Фетишизация телесного аспекта в современном искусстве. СПб.: НИУ ВШЭ, 2020. 172 с.

под сомнение традиционные представления о теле и идентичности. Фрагментация тела в их произведениях является метафорой социального разрыва и многообразия идентичностей в постиндустриальном обществе, становится триггером дискуссий о культурной идентичности. Художники–перформансисты (например, Дж. Пан и др.) обращались к образу фрагментированного тела или тела, утратившего целостность, чтобы вызвать у зрителя чувство дискомфорта и размышления о теле как о социальном конструкте. Такие художники как Л. Буржуа, Е. Гессе, Р. Хорн через призму фрагментации исследуют темы памяти, травмы и идентичности.

В конце 1980–х и начале 1990–х г. фрагментированные тела в работах художников символизируют тревогу, порожденную психологическими или социально обусловленными причинами. Неприятие Другого — с его искаженной телесностью (деформированной в силу болезни)<sup>328</sup>, с его распадающимся и униженным телом (широкое распространение ВИЧ, отторжение болезни обществом и возникновение спидофобии), а также стареющее тело по контрасту с бурным развитием технологий — становятся предметом исследования в художественном пространстве<sup>329</sup>.

Обращение к теме репрезентации фрагментированного тела в искусстве последней трети XX века обусловлено значительно возросшей социальной значимостью вопросов идентичности, в том числе определяемой через тело и выраженной в художественных практиках и формах. Так современные художники пытаются по–своему преодолеть кризис идентичности. Происходит пересмотр и переопределение личностной идентичности и способов ее «бытия–в–мире» с опорой на телесное воплощение. Художники

---

<sup>328</sup> Туркина О. Луиз Буржуа: ящик Пандоры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 136 с.; Подорога В.А. Полное и рассечённое // Психология телесности между душой и телом / Сост. В.П. Зинченко, Т.С. Леви. М.: АСТ Москва, АСТ, 2005.С.67–139.; Страдание и насилие. // История тела: В 3 т. Под редакцией Алена Корбена Жан–Жака Куртина, Жоржа Вигарелло. Перемена взгляда: XX век. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

<sup>329</sup> Страдание и насилие. // История тела: В 3 т. Под редакцией Алена Корбена Жан–Жака Куртина, Жоржа Вигарелло. Перемена взгляда: XX век. М.: Новое литературное обозрение, 2016. Т. 3. Ч.4. С.259–311.

активно экспериментируют с образом тела, все чаще обращаясь к стратегиям репрезентации именно фрагментированного тела<sup>330</sup>.

Другой важной проблемой, осмысляемой в искусстве в этот период, является фрагментарность самой реальности и характерная для современной культуры утрата целостной картины мира, а также — подмена человека его функцией. Многие современные исследователи и художники обращаются в своих работах к темам фрагментации, разрыва, разреза, трещины: стратегия деконструкции формы, проявившаяся в художественных практиках последней трети XX века, особенно ярко обнаруживает конфликт, связанный не только с разрывом с порядком, определенной рациональностью и утверждением стремления к единству и целостности, но и с поиском новых подходов к пониманию реальности и идентичности в условиях нестабильности окружающего мира.<sup>331</sup>

Мотив фрагментированного тела в искусстве последней трети XX века встречается часто. Его можно обнаружить в творчестве Евы Гессе, Ребекки Хорн, Джинны Пан, Марины Абрамович, Питера Уиткина, Луиз Буржуа, Роберта Гобера, Лиллы Ло Курто, Уильяма Аутколта, Аннет Мессаже, Роны Пондик, Кики Смит, Марии Лассниг, Алины Шапочников, Мартина Киппенбергера, Георга Базелица, Кики Когельник, Пенни Слингер, Пии Штадтбоймер и др. Каждый из этих художников придерживается определенной стратегии в работе с фрагментированной телесностью, но в своих произведениях через фрагментацию тела они заново определяют статус и символическое значение тела, делая видимыми телесные фрагменты, наделенные в искусстве особым статусом и значением, чаще всего, связанным с категорией отвратительного и неизвестного. Таким образом, в последней трети XX века художники попытались переосмыслить образ тела через призму его фрагментации, используя новый художественный язык и опираясь на проблематику своего времени.

---

<sup>330</sup> См., напр.: Кузнецов В.Ю. Постнеклассическое единство мира. специальность 5.7.1 – Онтология и теория познания: дисс.доктора философских наук. 2023. 279 с.

<sup>331</sup> См., напр.: Бауман З. Текущая современность. СПб.: Питер, 2008. 240 с.

В истории искусства можно выделить несколько постоянных художественных модусов фрагментированного тела в искусстве: модус расчлененного тела, модус уподобления, модус химеры, модус технологического тела. Эти модусы проявляются в истории искусства, начиная с самых ранних времен, и остаются влиятельными в искусстве второй половины XX века. В современных художественных практиках стратегии конструирования этих модусов расширяются, в том числе, в связи изменением привычного порядка, с отказом от стремления к единству и целостности, а также - с поиском новых подходов к пониманию реальности и идентичности в условиях нестабильности окружающего мира

## Список источников и литературы

### I. Источники:

1. Античная лирика [Текст]: пер. с древнегреч. и лат. / [сост., авт. примеч. С. Апт, сост., авт. примеч. Ю. Шульц, авт. предисл. С. Шервинский]. – Москва: Художественная литература, 1968. – 624 с.
2. Ребекка Хорн. Каталог выставки / Ребекка Хорн. – М., 2013. – 228 с.
3. Annette Messager: [каталог выставки] / The Museum of Modern Art. — New York: Harry N. Abrams, 1995. — 96 p.
4. Ausstellungskatalog Der Torso als Prinzip / hg. von K. O. Blase. — Kassel: Kasseler Kunstverein, 1982. — 128 s.
5. Bourgeois, L. I have been to hell and back / L. Bourgeois. — Stockholm: Moderna Museet, 2001. — 88 с.
6. Horn, R., Morgan, S., Celant, G. Rebecca Horn. Essays by Germano Celant [et al.]; Interviews by Germano Celant, Stuart Morgan; Texts by Rebecca Horn. – New York: Guggenheim Museum, 1993. – 341 p.
7. Kiki Smith: Gathering prints & multiples, 1979–1994 / Kiki Smith. — New York; London: Distributed Art Publ., 1995. — 183 с.
8. Olivier, M. My nature: Works with paper by Kiki Smith / M. Olivier. — New York: Universe Publishing, 1998. — 44 p.
9. Pane, G. Lettre à un(e) inconnu(e) / G. Pane. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. – 178 p.
10. Remmelin J. Catoptrum Microcosmicum / J. Remmelin. — Augsburg: Davidis Francki, 1619.
11. Restany P. Le Manifeste des Nouveaux Réalistes. – Paris: Éd. Dilecta, 2007. – 16 p.
12. Szapocznikow, A. Untitled statement, March 1972. Illustration no. 7384 [Электронный ресурс] / Alina Szapocznikow Archive, digitized through the Museum of Modern Art in Warsaw, held by Piotr Stanisławski.

— Режим доступа: <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7330>.

13. Export, V. Women's Art: A Manifesto / in Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists Writings, ed. by Kristine Stiles and Peter Selz, 2nd ed. – Berkeley: University of California Press, 2012. – P. 869–870.
14. Vesalius A. Opera omnia anatomica et chirurgica / Andreas Vesalius. — Lugduni Batavorum: Joan. & Herm. Verbeek., 1725. — 1156 p.
15. Witkin, J.-P., Burns, S. Masterpieces of Medical Photography: Selections from the Burns Archive. – Pasadena: Twelvetrees Press, 1987. – 96 p.

## II. Литература:

16. Абрамова, З. А. Животное и человек в палеолитическом искусстве Европы. — СПб.: Европейский Дом – Транзитории, 2005. — 352 с.
17. Абрамова, З. А. Древнейший образ человека: каталог по материалам палеолитического искусства Европы. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. — 304 с.
18. Агамбен, Дж. Нагота / Дж. Агамбен. – М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. – 204 с.
19. Агамбен, Дж. Открытое: человек и животное / Дж. Агамбен. – М.: РГГУ, 2012. – 112 с.
20. Адорно, Т. *Minima moralia*: размышления из поврежденной жизни / Т. Адорно. – М.: Ад Маргинем пресс, 2023. – 392 с.
21. Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно; пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
22. Альшевская, А. С. Разновидности антропоморфных образов–персонажей в художественной литературе / А. С. Альшевская // Вестник

- Полоцкого гос. ун-та. Сер. А. Гуманитарные науки. – 2020. – № 10. – С. 67–75.
23. Андрез, И. Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459 / И. Андрез. – М.: Энигма, 2011. – 288 с.
  24. Аристотель. О душе / Аристотель. — Москва: Государственное социально-экономическое издательство, 1937. — 180 с.
  25. Аристотель. Первая аналитика // Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1978. – 687 с.
  26. Арто, А. Театр и его двойник: манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А. Арто. – М.–СПб.: Симпозиум, 2000. – 443 с.
  27. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти. — М.: Прогресс, 1992. — 526 с.
  28. Баксендолл, М. Узоры интенции: об историческом толковании картин / М. Баксендолл. – М.: ЮниПринт, 2003. – 228 с.
  29. Батай, Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай; пер. с фр., послесловие и комментарии С. Л. Фокина. – СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с.
  30. Батай, Ж. История эротизма / Ж. Батай. – М.: Логос, Европейские издания, 2007. – 198 с.
  31. Батлер, Дж. Заметки к перформативной теории собрания / Дж. Батлер. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 248 с.
  32. Барт, Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Р. Барт; сост., пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. – М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002. – 288 с.
  33. Бауман, З. Текучая современность / З. Бауман. – СПб.: Питер, 2008. – 240 с.
  34. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 545 с.
  35. Беньямин, В. Происхождение немецкой барочной драмы / В. Беньямин. – М.: Аграф, 2002. – 288 с.

36. Бергер Д. Искусство видеть / Дж. Бергер. — М.: Клаудберри, 2012. — 184 с.
37. Бергсон, А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1 / А. Бергсон. — М.: Московский клуб, 1991. — 325 с.
38. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. — Мн.: Харвест, 1999. — 1408 с.
39. Берест, В. А. Антропология боли в перформативных практиках Джинны Пан: от сакральной традиции к провокации / В. А. Берест // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2020. — № 10. — С. 632–640.
40. Берест, В. А. Гаптический опыт в перформативных практиках: метаморфозы телесности в творчестве Ребекки Хорн / В. А. Берест // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2024. — № 2. — С. 25–29.
41. Берест, В. А. Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочников / В. А. Берест // Философия и культура. — 2025. — № 5. — С. 27–34.
42. Бернард Клервоский. Апология к Гвиллельму, аббату монастыря св. Теодорика / Бернард Клервский // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. — Т. 1. — М.: Наука, 1962. — С. 281–282.
43. Блаженный Августин. О Граде Божием / Августин Блаженный. — М.: АСТ, 2000. — 1296 с.
44. Бовуар, С. Второй пол / С. Бовуар; пер. с фр. И. Малаховой, Е. Орловой, А. Сабашниковой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 928 с.
45. Бодрийяр, Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Ж. Бодрийяр. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006. — 200 с.

46. Бодрийяр, Ж. Общество потребления: его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М.: Республика, Культурная революция. – 2006. — 268 с.
47. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр. — М.: Издательский дом Постум, 2015. — 158 с.
48. Булатов, Д. А. Искусство катарсиса. Венский акционизм и преодоление поколенческой травмы / Д. А. Булатов // Искусствознание. — 2018. — № 2. — С. 272–297.
49. Бурдьё, П. Практический смысл / П. Бурдьё. — СПб.: Алетейя, 2001. — 562 с.
50. Бурик, М. Л. Логика телесности: тело и его осмысление как социокультурный процесс / М. Л. Бурик. – М.: URSS, 2020. – 200 с.
51. Бычков, В.В. Триалог: живая эстетика и современная философия искусства / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. — М.: Прогресс–Традиция, 2012. — 840 с.
52. Бычков, В.В., Любимова, Т.Д. (ред.). История эстетической мысли. В 6 т. Том 1. — М.: Искусство, 1982. — 776 с.
53. Вайнштейн, О. Секрет в секрете: о фотографиях графини Кастильоне / О. Вайнштейн // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2024. – № 4(74). – С. 9–41.
54. Васильев, А. Маски предков (*imagines maiorum*) в общественной жизни римлян в период республики и ранней империи / А. В. Васильев // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета: история и археология. — 2015. — № 23. — С. 73–100.
55. Везалий, А. О строении человеческого тела / А. Везалий. — В 7 кн. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1950–1954. — Т. 1–7. — 1060 с.
56. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. – 244 с.
57. Ветлесен, А. Ю. Философия боли / А. Ю. Ветлесен. – М.: Прогресс–Традиция, 2010. – 240 с.

58. Вилье-Адан, де О. Будущая Ева / Октав Вилье-Адан де // Вилье-Адан де О. Избранное. — М.: Художественная литература, 1988. — С. 17–200.
59. Винкельман, И. И. История искусства древности. Малые сочинения / И. И. Винкельман. — СПб.: Алетейя, 2000. — 800 с.
60. Гёте, И.-В., Шиллер, Ф. Переписка: в 2 т. / И.-В. Гёте, Ф. Шиллер. — М.: Искусство, 1988. — 592 с.
61. Голикова, М.С. Латинские сертификаты о подлинности реликвий: история, текст, перевод / М. С. Голикова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2023. — Вып. 8 (876). — С. 130–137.
62. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / И. Гофман. — М.: Институт социологии РАН, 2003. — 752 с.
63. Гринцер, П.А. Неоконченное произведение / П. А. Гринцер // Теория литературы: в 4 т. — Т. 2: Произведение. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — С. 84–104.
64. Гротовский, Е. Он не был полностью самим собой / Е. Гротовский // Театральная жизнь. — 1988. — № 12. — С. 29.
65. Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Х. У. Гумбрехт. — М.: НЛЮ, 2006. — 186 с.
66. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Э. Гуссерль; пер. с нем. А. В. Михайлова; вступ. ст. В. А. Куренного. — М.: Академический проект, 2009. — 489 с.
67. Делез, Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Ж. Делёз. — М.: Per se, 2000. — 349 с.
68. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. — Екатеринбург, У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — 895 с.
69. Декарт, Р. Сочинения в 2 т. Т. 1 / Р. Декарт. — М.: Мысль, 1989. — 656 с.

70. Деяния Вселенских Соборовъ. Изданныя въ русскомъ переводе при Казанской Духовной Академіи. Т. 7. Изд. 3-е / Казань: Центральная типографія, 1909. – 336 с.
71. Дворкин, А. Гиноцид, или китайское бинтование ног / А. Дворкин; пер. с англ. // Антология гендерных исследований. — Минск: Пропилеи, 2000. — С. 7–28.
72. Дмитриева, П. А. Фетишизация телесного аспекта в современном искусстве / П. А. Дмитриева. – СПб.: НИУ ВШЭ, 2020. – 172 с.
73. Дольский, А. Д. «Фрагменты» Новалиса: поэтическое исследование универсума // Новалис. Фрагменты. – СПб.: Владимир Даль, 2014. – 319 с.
74. Дуглас, М. Чистота и опасность: анализ представлений об осквернении и табу / М. Дуглас. – М.: КАНОН–пресс–Ц, Кучково поле, 2000. – 286 с.
75. Зедльмайр, Х. Утрата середины / Х. Зедльмайр. – М.: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. – 640 с.
76. Кант, И. Мысли об истинной оценке живых сил / И. Кант // Сочинения в 8 т. — Т. 1. — М.: Чоро, 1994. — 544 с.
77. Канторович, Э. Х. Два тела короля: исследование по средневековой политической теологии / Э. Х. Канторович. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. – 752 с.
78. Кампер, Д. Знаки как шрамы: графизм боли / Д. Кампер // Мысль. — 1997. — № 1. — С. 164–172.
79. Кампер, Д. Тело. Насилие. Боль: сборник статей / под ред. Д. Кампера. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. – 174 с.
80. Каппа, Э. Философия машины / Э. Каппа // Роль орудия в развитии человека / Под ред. И. С. Плотникова. — Л.: Раб. изд-во «Прибой», 1925. — 192 с.

81. Кларк, К. Нагота в искусстве / К. Кларк; пер. с англ. М. Куренной. – СПб.: Азбука–классика, 2004. – 480 с.
82. Климент Александрийский. Педагог / Климент Александрийский. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2018. – 345 с.
83. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 179–193.
84. Ковалев, Ю. В. Эдгар Аллан По: новеллист и поэт. — Л.: Художественная литература, 1984. — 296 с.
85. Колотаев, В. А. Репрезентация моделей идентичности в структуре драматургического конфликта в игровом кино XX - XXI веков: дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 2022. – 303 с.
86. Консон, Г. Р. Проявление «Не–Я–Концепции» и переживание катастрофы в европейских художественных практиках XV–XX веков: дис. ... д-ра культурологии. – М., 2020. – 729 с.
87. Корбен, А. История тела в 3 т. / А. Корбен, Ж.–Ж. Куртин, Ж. Вигарелло, Д. Арасс: под ред. А. Корбена, Ж.–Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. — М.: НЛЮ, 2021–2024.
88. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 592 с.
89. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
90. Кристева, Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Ю. Кристева. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
91. Кузнецов, В. Ю. Постнеклассическое единство мира: дис. ... д-ра филос. наук. – М., 2023. – 279 с.
92. Куксо, К.А. Принцип фрагментации тела: генеалогия и альтернативы / К. А. Куксо // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. — 2014. — № 3(140). — С. 116–123.

93. Лакан, Ж. Семинары. Кн. I. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54) / Ж. Лакан; пер. с фр. М. Титовой, А. Черноглазова. – М.: Гнозис; Логос, 1998. – 349 с.
94. Латур, Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию [Текст] / пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 384 с.
95. Леви–Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М.: Эксмо–Пресс, 2001. – 512 с.
96. Лейбниц Г.В. Монадология / Готфрид Вильгельм Лейбниц // Сочинения в четырех томах. — Т. 1. — М.: Мысль, 1982. — 636 с.
97. Ле Гофф, Ж., Трюон, Н. История тела в Средние века / Ж. Ле Гофф, Н. Трюон. – М.: Гекст, 2008. – 190 с.
98. Липовецкий, Ж. Третья женщина / Ж. Липовецкий. – СПб.: Алетейя, 2003. – 512 с.
99. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. НПКи Интелвак. — М.: НПКи Интелвак, 2001. — 1600 с.
100. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Том IV: Аристотель и поздняя классика. — М.: Искусство, 1975. — 776 с.
101. Лосев, А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 6–15.
102. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
103. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга / М. Маклюэн. – М.: Академический проект, 2018. – 443 с.
104. Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / пер. с англ. А. Усмановой. – Минск: ПроPILEI, 2000. – С. 280–296.

105. Маринетти Ф.-Т. Манифесты и программы итальянского футуризма, 1915–1933. Введ., сост., пер. с ит. и комм. Е.Лазаревой М. Гилея, 2013. 228 с.
106. Маринетти Ф. – Т. Футуризм. – Тамбов: Ex Nord Lux, 2017. – 238 с.
107. Марков, А.В. Заметка к интеллектуальной теории фрагмента // Практики и интерпретации: журн. филологич., образоват. и культурных исследований. – 2022. – Т. 7, № 2. – С. 38–49.
108. Марков, А., Штайн А. Восковая кукла: механический вымысел и цветной туман [Электронный ресурс] / А. Марков, А. Штайн // Троицкий вариант – Наука. – 2024. – № 1(395). – Режим доступа: [https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya\\_biblioteka/437002/Voskovaya\\_kukla\\_mekhanicheskiy\\_vymysel\\_i\\_tsvetnoy\\_tuman](https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/437002/Voskovaya_kukla_mekhanicheskiy_vymysel_i_tsvetnoy_tuman).
109. Маркс, К. Экономические рукописи 1857–1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 46. Ч. 2. – М.: Изд-во полит. лит., 1969. – 618 с.
110. Мерло–Понти, М. Видимое и невидимое / М. Мерло–Понти. – Мн.: Логвинов, 2006. – 400 с.
111. Мерло–Понти, М. Око и дух / М. Мерло–Понти. – М.: Искусство, 1992. – 261 с.
112. Мерло–Понти, М. Феноменология восприятия / Морис Мерло–Понти. – СПб.: Ювента, 1999. – 605 с.
113. Мортон, Т. Гиперобъекты: Философия и экология после конца мира / пер. с англ. В. И. Абраменко. — Пермь: Гиле Пресс, 2019. – 284 с.
114. Мосс, М. Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии / М. Мосс. – М.: Восточная лит. РАН, 1996. – 360 с.
115. Нанси, Ж.–Л. Corpus / Ж.–Л. Нанси. – М.: Ad Marginem, 1999. – 255 с.
116. Недович, Д. Поликлет / Д. Недович. – М.–Л.: Искусство, 1939. – 105 с.

117. Ницше, Ф. Антихрист: проклятие христианству // Ницше Ф. Собрание сочинений в 5 т. — Т. 5. — СПб.: Азбука, 2011. — 496 с.
118. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Ницше Ф. Полное собрание сочинений в 13 т. — Т. 4. — М.: Культурная революция, 2007. — 432 с.
119. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства // Х. Ортега-и-Гассет Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — С. 218–260.
120. Остин, Дж. Л. Джон Остин: избранное / Дж. Остин; пер. с англ. Макеевой Л. Б., Руднева В. П. — М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. — 332 с.
121. Панофски, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофски. — М.: Академический проект, 1999. — 455 с.
122. Петров, В. В. Индивид и его телесность в истории европейской философии / В. В. Петров // Тема «живого тела» в истории философии : материалы науч. конф. — М. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. — С. 127–140.
123. Петрушихина, С. В. Концепция «фрагментированного тела» в теории архитектуры конца XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2022. — № 1–1. — С. 68–79.
124. Платон. Диалоги Платона. Тимей (или о природе вещей) и Критий / пер. с древнегреч. и комментарии Г. В. Малеванского. — Киев: тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1883. — 311 с.
125. Подорога, В. А. Полное и рассечённое // Психология телесности между душой и телом / сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. — М.: АСТ Москва, АСТ, 2005. — С. 67–139.
126. Подорога, В. Феноменология тела: введение в филос. антропологию / В. Подорога. — М.: Ad Marginem, 1995. — 344 с.

127. Радке, Х. Утрата середины: культурная история женских ягодиц / Х. Радке. – М.: Альпина нон-фикшн, 2025. – 374 с.
128. Руссель, Р. Locus Solus / Р. Руссель; пер. с фр. Е. Маричева. – Киев: Ника–Центр, 2000. – 57 с.
129. Савчук, В., Сорокина, О. Образ стопы в современном искусстве (танец и фотография): лекция к курсу «Эпистемология визуального образа в искусстве» // Обсерватория культуры. – 2010. – № 3. – С. 68–75.
130. Салецл, Р. (Из)вращения любви и ненависти / Р. Салецл. – М.: Художественный журнал, 1999. – 204 с.
131. Сахно, И. М. «Анаграмматическое тело» в фотографической серии Ханса Беллмера «Кукла» (1934–1935) // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2019. – № 53 ТМ 3. – С. 189–205.
132. Сеннет, Р. Плоть и камень: тело и город в цивилизации Запада / Р. Сеннет. – М.: Strelka Press, 2016. – 504 с.
133. Сиксу, Э. Хохот Медузы / Э. Сиксу // Введение в гендерные исследования. — Харьков–СПб.: ХЦГИ–Алетейя, 2001. — С. 799–821.
134. Смирнова, Н. Н. Фрагмент и незавершаемое произведение: замысел, чтение / Н. Н. Смирнова. – М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2023. – 288 с.
135. Смолянская, Н. В. Нулевой уровень тела // Художественный журнал. – 2019. – № 108. – С. 94–103.
136. Спиноза Б. Этика. Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье / Б. Спиноза // Избранные произведения в 2 т. — Т. 1. — М.: Издательство политической литературы, 1957. — 631 с.
137. Туркина, О. Луиз Буржуа: ящик Пандоры / О. Туркина. – М.: Ad Marginem, 2015. – 136 с.
138. Утробин И.М. Лечение огнестрельных повреждений лица и челюстей / И. М. Утробин // Казанский медицинский журнал. — 1940. — Т. 36, № 3. — С. 20–27.

139. Фейербах, Л. К свободе воли / Л. Фейербах // Сочинения в 2 т. — Т. 1. — М.: Мысль, 1995. — 502 с.
140. Фишер–Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер–Лихте. — М.: Play&Play. Канон-плюс, 2015. — 375 с.
141. Фостер, Х. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа [и др.]; пер. с англ. под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. — М.: Ад Маргинем, 2021. — 896 с.
142. Франклин, Б. Путь к богатству: автобиография. — М.: Эксмо, 2022. — 448 с.
143. Фрейд, З. Голова Медузы // Собр. соч.: в 26 т. Т. 19. — СПб.: ВЕИП, 2021. — С. 421–425.
144. Фрейд З. Психологические сочинения / З. Фрейд. — М.: ООО «Фирма СТД», 2005. — 336 с.
145. Фрейд, З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. В 2 т. — Тбилиси: Мерани, 1991. — 825 с.
146. Фуко, М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. — М.: Ad Marginem, 1999. — 476 с.
147. Фукидид. История / Фукидид; пер. и примеч. Г. А. Стратановского. — М.: АСТ, 2022. — 896 с.
148. Фуко, М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. — М.: Ad Marginem, 1999. — 480 с.
149. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. — М.: Директ–Медиа, 2007. — 913 с.
150. Хайдарова, Г. Р. Феномен боли: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук по специальности 09.00.01 — онтология и теория познания / Г. Р. Хайдарова. — СПб., 2003. — 139 с.
151. Хайдарова, Г. Р. Феномен боли в культуре / Гульнара Р. Хайдарова. — СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013. — 317 с.

152. Харауэй, Д. Манифест киборгов: наука, технологии и социалистический феминизм в конце XX века / Д. Харауэй. – СПб.: Алетейя, 2000. – 144 с.
153. Харман, Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего»: пер. с англ. / Г. Харман. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. — 272 с.
154. Хоркхаймер, М., Адорно, Т. Диалектика Просвещения: философские фрагменты / Макс Хоркхаймер, Теодор В. Адорно: перевод с нем. М. Кузнецова. — М.–СПб.: Медиум, 1997. — 408 с.
155. Цивьян, Ю. Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино / Ю. Цивьян. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 327 с.
156. Цицерон Марк Туллий. Избранные сочинения / Цицерон. — М.: Художественная литература, 1975. — 454 с.
157. Чеснов, Я.В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание. — М.: ИФ РАН, 2007. — 213 с.
158. Шаропова, Н.Р. Образ расчлененного тела: графика и пластика [Электронный ресурс] / Н. Р. Шаропова // Электронный философский журнал Vox. — 2024. — Вып. 47. — Режим доступа: [https://vox-journal.org/content/Vox%2047/Vox47\\_5Шаропова.pdf](https://vox-journal.org/content/Vox%2047/Vox47_5Шаропова.pdf)].
159. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Фридрих Шлегель. — Т. 1. — М.: Искусство, 1983. — 480 с.
160. Шик, И. А. Сюрреальная анатомия Анхелы Бурон / И. А. Шик // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. — 2018. — № 1. — С. 51–55.
161. Шлейфер, Р. Ужасающая фактуальность боли: семиотика и возможность репрезентации чувственного опыта / Роман Шлейфер // Новое литературное обозрение. — 2015. — № 135. — С. 16–27.

162. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр // Собрание сочинений в 6 т. — Т. 1. — М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. — 495 с.
163. Эко, У. Имя розы / Умберто Эко. — М.: Книжная палата, 1989. — 496 с.
164. Элиот, Т. С. Традиция и индивидуальный талант / Т. С. Элиот // Элиот Т. С. Бесплодная земля; [пер. Т. Н. Красавченко]. — М.: Ладомир; Наука, 2014. — С. 195–202.
165. Эпштейн, М. Н. Философия тела / М. Н. Эпштейн. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский. — СПб.: Алетейя, 2006. — 432 с.

#### **АНГЛОЯЗЫЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ**

166. Abrahamsson, Ch., Abrahamsson, S. In conversation with the body conveniently known as Stelarc / Ch. Abrahamsson, S. Abrahamsson // Cultural Geographies. — 2007. — Vol. 14, no. 2. — P. 293–308.
167. Aranzueque-Arrieta, F. Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor / F. Aranzueque-Arrieta. — Paris: L'Harmattan, 2006. — 283 p.
168. Arya, R. The Animal Surfaces: The Gaping Mouth in Francis Bacon's Work // Visual Anthropology. — 2017. — Vol. 30 (4). — P. 328–343.
169. Arya, R. The Fragmented Body as an Index of Abjection: Powers of Horror in Art and Visual Culture // In: Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture / ed. by M. C. Talwar. — Manchester: Manchester University Press, 2016. — P. 105–118.
170. Bataille, G. Le Gros Orteil // Œuvres complètes. Vol. I. Premiers écrits: 1922–1940. — Paris: Gallimard, 1970. — 696 p.
171. Benjamin, W. Das Passagen-Werk // Benjamin W. Gesammelte Schriften in 7 Bänden. Bd. V. — Frankfurt am Main, 1991. — 1024 s.
172. Benthien, C., Wulf, C. Körperteile: Eine kulturelle Anatomie. — Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. — 528 s.

173. Berggruen, O. Picasso and Bacon: Painting the Other Self // In: Seipel, W. et al. (eds.). Francis Bacon and the Tradition of Art. – Milan: Skira Editore, 2003. – P. 71–83.
174. Blackshaw, G. The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture // Oxford Art Journal. — 2007. — Vol. 30, iss. 3. — P. 377–401.
175. Blanchot, M. L'Écriture du désastre. – Paris: Gallimard, 1980. – 220 p.
176. Boltanski, L. La souffrance à distance: morale humanitaire, médias et politique. – Paris: Métailié, 1993. – 282 p.
177. Bordo, S. Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body. – Berkley et al.: University of California Press, 1995. – 408 p.
178. Bourke, J. The Story of Pain: From Prayer to Painkillers. – Oxford: Oxford University Press, 2017. – 416 p.
179. Butler, J. Bodies That Matter: On Discursive Limits of "Sex". – New York: Routledge, 1993. – 297 p.
180. Cashell K. Aftershock: Ethics of Contemporary Transgressive Art / Kate Cashell. — London: I.B. Tauris, 2009. — 272 p.
181. Catts, O., Zurr, I. Towards a New Class of Being — The Extended Body // Artnodes: Intersections Between Arts, Sciences and Technology. – 2007. — Vol. 6. – P. 1–9.
182. Connelly, M. The Great War, Memory and Ritual: Commemoration in the City and East London, 1916–1939 / Margaret Connelly. — New York: Royal Historical Society; Boydell Press, 2002. — 259 p.
183. Cohen, E. The Modulated Scream: Pain in Late Medieval Culture. – Chicago: University of Chicago Press, 2010. – 384 p.
184. Crabb G. Crabb's English Synonyms / G. Crabb. — New York, NY, USA: Harper & Brothers, 1917. — 367 p.
185. Dällenbach, L., Hart Nibbrig, Ch. L. Fragment und Totalität. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984. – 367 p.

186. Dagen P. Apothéose, mort et résurrection du nu // *Connaissance des Arts*. — 2000. — № 574. — Juillet–août. — P. 86–93.
187. Dardenne, L. Au dos de nos images: 1991–2005: suivi des scénarios de «Le Fils» et «L'Enfant» / Linda Dardenne. — Paris: Éditions du Seuil, 2005. — 326 p.
188. Desnos, R. *Corps et Biens*. — Paris: Gallimard (NRF), 1930. — 163 p.
189. Diderot, D. *Salon de 1767, DPV XVI*. — Paris: Hermann, 1990. — 678 p.
190. Didi-Huberman, G. *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot* / G. Didi-Huberman. — Munich: Wilhelm Fink, 1997. — 282 S.
191. Doane, M.A. *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* / M. A. Doane // *Screen*. — 1982. — Vol. 23, no. 3–4. — Pp. 74–88.
192. Doherty, B. *See: We Are All Neurasthenics '!' or, the Trauma of Dada Montage* // *Critical Inquiry*. — 2005. — Vol. 24, No. 1. — P. 82–132.
193. Ebenstein, J. (ed.) *Frederik Ruysch and His Thesaurus Anatomicus: A Morbid Guide* / ed. by Joanna Ebenstein. — Cambridge, MA: The MIT Press, 2022. — 254 p.
194. Ebenstein, J. *The Anatomical Venus* / J. Ebenstein. — London: Thames & Hudson, 2016. — 224 p.
195. Einem, H. *Der Torso als Thema der bildenden Kunst* // *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. — 1935. — Bd. XXIX, Heft 4. — S. 31–34.
196. Fer, B. *Bordering on Blank: Eva Hesse and Minimalism* // *Art History*. — 1994. — Vol. 17, Issue 3. — P. 424–449.
197. Frey, H.-J. *Interruptions*. — New York: State University of New York Press, 1996. — 86 p.
198. Elkins, J. *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*. — Stanford University Press, 1999. — 347 p.
199. Gallese, V., Guerra, M. *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*. — Milano: Raffaello Cortina Editore, 2015. — 315 p.

200. Garrigues, P. *Poétiques du fragment*. – Paris: L'Harmattan, 1995. – 508 p.
201. Gattinara, E. C. *Attenzione ai dettagli: estetica, filosofia, storia, epistemologia da Warburg a Deleuze*. – Milano: Mimesis, 2017. – 18 p.
202. Grosz, E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. – 272 p.
203. Guignery, V., Drago, D. *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. – Delaware: Vernon Press, 2019. – 254 p.
204. Jeudi, H.-P. *Le corps comme objet d'art*. – Paris: Armand Colin, 1998. – 167 p.
205. Julius, A. *Transgressions: The Offenses of Art / A. Julius*. — Chicago: University of Chicago Press, 2003. — 255 p.
206. Harpham, G. G. *Criticism as Reverie: Elaine Scarry and the Dream of Pain // In: The Character of Criticism*. – New York: Taylor & Francis Group, 2006. – P. 27–52.
207. Hayles, N. K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics / N. Katherine Hayles*. — Chicago; London: University of Chicago Press, 1999. — 323 p.
208. Käufer, B. *Die Obsession der Puppe in der Fotografie*. – Bielefeld: Transkript, 2006. – 332 p.
209. Kaplan, S. *Fragmented Bodies and the Exploded Boundary between Self and Other: Discourses of Trauma in the Visual Media of Early Weimar Germany, 1916–1926*. PhD thesis. – Chapel Hill: University of North Carolina, 2014. – 242 p.
210. Kowalewska, M. *Hildegardy z Bingen koncepcja człowieka // Acta Mediaevalia*. – 2005. – Vol. XVIII. – Lublin. – S. 267–287.
211. Krauss, R. *Eva Hesse: Contingent // Rosalind E. Krauss. Bachelors*. – Cambridge: The MIT Press, 1999. – P. 91–101.
212. Lacoue-Labarthe, Ph., Nancy, J.-L. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. – New York: State University of New York Press, 1988. – 194 p.

213. Laqueur, T. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990. – 325 p.
214. Le Breton, D. *Anthropologie du corps et modernité*. – Paris: Quadrige/Puf, 2011. – 263 p.
215. Lefebvre, H. *Introduction à la modernité*. – Paris: Éditions de Minuit, 1962. – 376 p.
216. Lichtenstein, J. *The Fragment: Elements of a Definition // William Tronzo. The Fragment: An Incomplete History*. – Los Angeles: Getty Research Institute, 2009. – P. 115–129.
217. Lippard, Lucy R. *Eva Hesse*. – New York: Da Capo Press. – 256 p.
218. Lubac, H. de. *Corpus mysticum: L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge. Étude historique / H. de Lubac*. — Paris, 1944. — 369 p.
219. Lyotard, J.-F. *Discourse, Figure*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. – 516 p.
220. MacKenzie S. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology / edited by S. MacKenzie*. — Berkeley: University of California Press, 2014. — 680 p.
221. Masvidal, C. *La imagen de las mujeres en la prehistoria a través de las figuritas femeninas paleolíticas y neolíticas // Las mujeres en la Prehistoria*. – Valencia: Museo de Prehistoria de Valencia, 2006. – P. 37–50.
222. Maunter, F. H. *Maxim(e)s, Sentences, Fragments, Aphorisms // Mouton & Co*. – The Hague, Paris, 1966. – P. 812–819.
223. Mirzoeff, N. *An Introduction to Visual Culture*. – London: Routledge, 1999. – 274 p.
224. Pilcher, L.S. *The Mondino Myth / L. S. Pilcher // Medical Library History Journal*. — 1906. — № 4. — Pp. 311–331.
225. Montandon, A. *Les formes brèves*. – Paris: Hachette, 1992. – 175 p.
226. Mookerjee, R. *Transgressive Fiction: The New Satiric Tradition / Ranjan Mookerjee*. — New York: Palgrave Macmillan, 2013. — 255 p.

227. Most, W. *On Fragments* // William Tronzo. *The Fragment: An Incomplete History*. – Los Angeles: Getty Research Institute, 1998. – P. 9–22.
228. Nancy, J.-L. *Art, a Fragment. The Sense of the World* / Jean-Luc Nancy. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. — P. 122–139.
229. Nochlin, L. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. – New York: Thames and Hudson, 1994. – 64 p.
230. Ostermann, Eb. *Das Fragment: Geschichte einer ästhetischen Idee*. – München: Fink, 1991. – 224 s.
231. Perkins, J. *The Suffering Self: Pain and Narrative Representation in the Early Christian Era*. – London: Routledge, 1995. – 264 p.
232. Pinet, H. *Ruinenbilder* // Schulze, S. *Das Fragment – der Körper in Stücken*. – Frankfurt a.M., 1990. – S. 13–31.
233. Poissant, L. *Design et adaptation du corps dans l'univers cybernétique* / Louise Poissant // *Esthétique des arts médiatiques*. — Tome 2. — Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 1995. — P. 383–389.
234. Saletnik J. *Josef Albers, Late Modernism, and Pedagogic Form* / Julia Saletnik. — Chicago: University of Chicago Press, 2022. — 320 p.
235. Salis, A. *Antike und Renaissance: über Nachleben und Weiterwirken der antiken und der neueren Kunst*. – Erlenbach-Zürich: Rentsch, 1947. – 280 s.
236. Sargeant, J. *Deathtripping: The Cinema of Transgression* / J. Sargeant. — Creation Books, 1995. — 256 p.
237. Seltzer, M. *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* / M. Seltzer // *October*. — 1997. — Vol. 80. — P. 3–26.
238. Scarry, E. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. – N.Y., Oxford: Oxford University Press, 1985. – 385 p.
239. Sheets-Johnstone, M. *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*. – Charlottesville: Imprint Academic, 2009. – 380 p.
240. Schade, S. *Der Mythos des „Ganzen Körpers“: Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte* / Sabine Schade // *Frauen, Bilder – Männer, Mythen:*

- kunsthistorische Beiträge / hg. von Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat. — Berlin, 1987. — S. 239–260.
241. Schilder, P. *The Image and Appearance of the Human Body* / Paul Schilder. — London: Routledge, 2013. — 356 p.
242. Schleifer, R. *A.J. Greimas and the Nature of Meaning*. — Lincoln: University of Nebraska Press, 1987. — 244 p.
243. Schleifer, R. *Pain and Suffering*. — New York: Routledge, 2014. — 182 p.
244. Schleifer, R., Vannatta, J. *The Chief Concern of Medicine: Integration of Medical Humanities and Narrative Knowledge into Medical Practices*. — Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013. — 480 p.
245. Schmoll gen Eisenwerth, J. A. *Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin // Das Unvollendete als künstlerische Form*. — Bern; München, 1959. — S. 117–139.
246. Schwinn, Ch. *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst: vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann* / Christa Schwinn. — Bern (u. a.): Lang, 1973. — 154 S.
247. Silverblatt, M. *Transgressive Fiction [Электронный ресурс]* / M. Silverblatt // *The Atlantic*. — 1996. — Режим доступа: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1996/12/word-watch/376751/>.
248. Sofaer, J.R. *The body as material culture: A theoretical osteoarchaeology* / J. Sofaer. — Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2006. — 208 p.
249. Stanton, B. Garner, JR. *The Gas Heart: Disfigurement and the Dada Body* Brian J. R. Stanton // *Modern Drama*. — 2007. — Vol. 50, № 4. — Pp. 500–516.
250. Stelarc, *Prosthetics, Robotics and Remote Existence: Postevolutionary Strategies* / Stelarc // *Leonardo*. — 1991. — Vol. 24, № 5. — P. 591–595.
251. Stieglitz, A. *The Reproduction of Agony: Toward a Reception History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War* / Ann Stieglitz // *Oxford Art Journal*. — 1989. — Vol. 12, № 2. — P. 87–103.

252. Stiles, K., Selz, P. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Second edition. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012. – 1141 p.
253. Susini–Anastopoulos, F. *L'Écriture fragmentaire: définitions et enjeux* / Françoise Susini–Anastopoulos. — Paris: Presses Universitaires de France, 1997. — 310 p.
254. Tetzlaff, I. *Romanische Kapitelle in Frankreich: Löwe und Schlange, Sirene und Engel* / Ingeborg Tetzlaff. — Köln: DuMont Buchverlag, 1992. — 145 s.
255. Thernstrom, M. *The Pain Chronicles: Cures, Myths, Mysteries, Prayers, Diaries, Brain Scans, Healing, and the Science of Suffering* / Melissa Thernstrom. — New York: Picador, 2011. — 432 p.
256. Thomas, A. *The Fragment*. – Oxford Academic, 2005. – 776 p.
257. Tronzo, W. *Introduction // The Fragment: An Incomplete History*. – Los Angeles: Getty Publications, 2009. – P. 1–7.
258. Weaver, B. *Euripides' Bacchae and classical typologies of Pentheus' sparagmos, 510–4–6 BC* / Benjamin Weaver // *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. — 2009. — Vol. 52, Issue 1. — Pp. 15–43.
259. Wenner, S. *Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern* // Benthein, C., Wulf, C. *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*. – Reinbek bei Hamburg, 2001. – S. 339–380.
260. Vergin, L. *Art on the Cutting Edge: A Guide to Contemporary Movements*. M., Skira, 2001. – 304 p.

## Приложение

Рисунок 1.



Г.Г. Зевекинг. Казнь Людовика XVI.1793. Из коллекции Музея Карнавале, Франция (источник изображения:

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/ndeg556-du-catalogue-reproduction-d-une-gravure-montrant-l-execution-de#infos-principales>)

Рисунок 2.



Вилльнев. Пища для размышлений для коронованных шарлатанов. 1793. Из коллекции Музея Карнавале, Франция (источник изображения:

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/matiere-a-reflection-pour-les-jongleurs-couronnees#infos-principales>)

Рисунок 3.



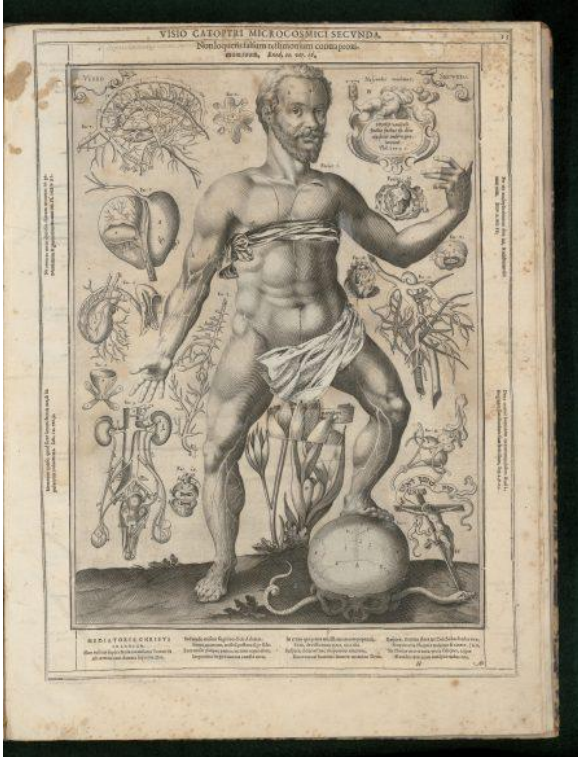
Расправа над несчастным французским королем с видом на гильотину, или современную французскую машину для обезглавливания. 1793. Библиотека Конгресса США (источник изображения: <https://www.loc.gov/item/2007680140/>)

Рисунок 4.



Спарагмос Пенфея. Килик, около 480 г. до н. э. Из коллекции художественного музея Кимбелл, Форт-Уэрт, Техас (источник изображения: <https://ancientworlds.net/aw/Article/1312496>)

Рисунок 5, 6.



И. Ремеллин. «Catoptrum Microcosmicum» («Зеркало микроскосма»), 1619  
 (источник изображения: [https://archive.org/details/McGillLibrary-osl\\_elf\\_cum-deo-johannis-remmelini\\_elfWZ250R388c1619-19996](https://archive.org/details/McGillLibrary-osl_elf_cum-deo-johannis-remmelini_elfWZ250R388c1619-19996))

Рисунок 7.



Хелен Ричард. *Anathomia ossium totius humani corporis*. Лейпциг, 1501. Британская библиотека, Лондон (источник изображения: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00101190?page=,1>)

Рисунок 8.



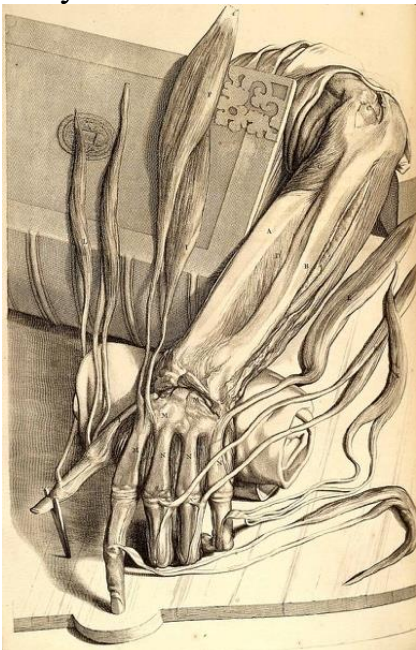
Мозаика *Memento mori* из Помпей эпохи Августа (30 г. до н. э. — 14 г. н. э.) из собрания Национального археологического музея в Неаполе (источник изображения: <https://www.thecollector.com/baruch-spinoza-determinism-role-of-ethics-in-life/>)

Рисунок 9.



Везалий Андреас. Полное собрание анатомических и хирургических сочинений. Лейден, 1725 (источник изображения: <https://www.milestone-books.de/pages/books/003072/andreas-vesalius/opera-omnia-anatomica-chirurgica?soldItem=true>)

Рисунок 10.



Говерт Бидлоо: Анализ человеческого тела. Со 105 иллюстрациями Жерара де Лереса. Якоб ван Пулсум, Утрехт, 1728 г. (перепечатка) (источник изображения: <https://collections.library.utoronto.ca/view/anatomia%3ARBAI023>)

Рисунок 11.



Рюйш Фредерик. Анатомический тезаурус. Офорты Корнелиуса Хейберта (1701–1716). (Ruysch Frederik. Thesaurus anatomicus / Frederik Ruysch. – Amstelaedami [Amsterdam]: Joannem Wolters, 1701. - 626 S.: ill.) (источник изображения: <https://collections.library.utoronto.ca/view/anatomia:RBAI032>)

Рисунок 12.



Браун Джон. Полный трактат о мышцах: какие они есть и как они выглядят при вскрытии; с разнообразными, никем не обнаруженными анатомическими наблюдениями.

1681

(источник

изображения: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dd-f277-a3d9-e040-e00a18064a99?featured=true>)

Рисунок 13.

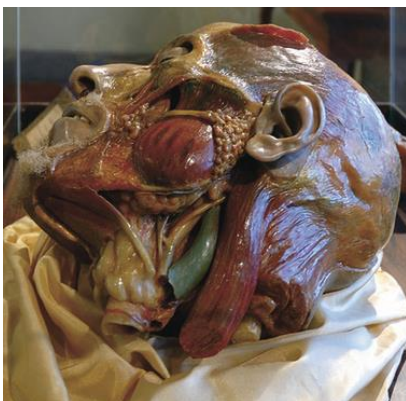


Евстахий Бартоломео. Анатомические таблицы. Romae: Ex Typographia Pauli Junchi, 1783 (источник

изображения:

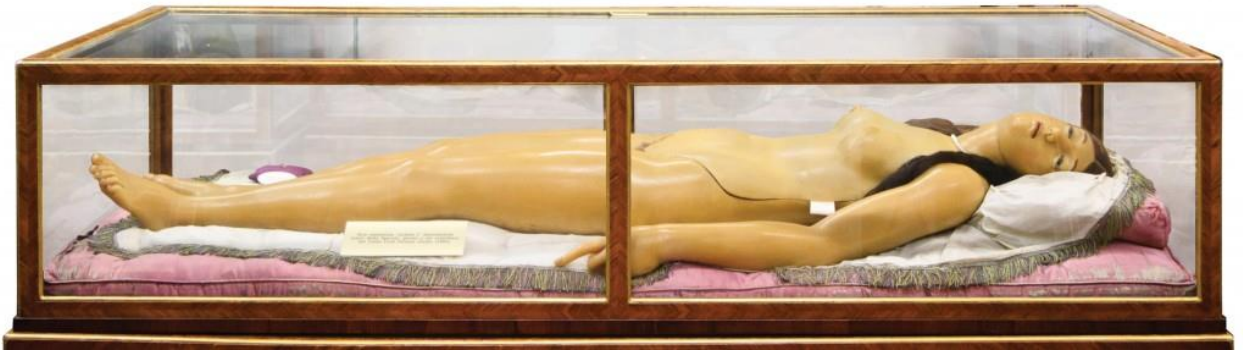
[https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/eustachi\\_home.html](https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/eustachi_home.html))

Рисунок 14.



Г. Г. Зумбо. Анатомическая голова. XVIII век. Музей естественной истории  
Флоренции (источник изображения:  
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1469-7580.2009.01169.x>)

Рисунок 15.



Венера Медичи из мастерской Клементе Сузини в Ла Спекола во Флоренции,  
Италия (1780–1782). Музей естественной истории Флоренции (источник  
изображения: <https://www.collectorsweekly.com/articles/sacred-anatomy/>)

Рисунок 16.



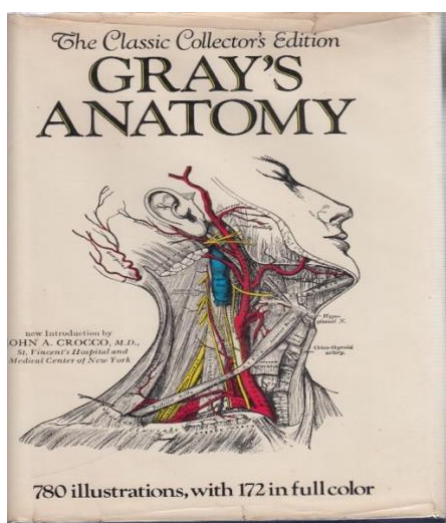
Дж. Бернини. Экстаз святой Терезы Авильской. 1647–1652. Капелла Корнаро римской церкви Санта-Мария-делла-Виттория (источник изображения: <https://www.behance.net/gallery/211626155/Extasis-de-Santa-Teresa>)

Рисунок 17.



Восковая модель Джозефа Тауна. Национальный музей американской истории, Смитсоновский институт. Вашингтон, Округ Колумбия, США (источник изображения: [https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah\\_1074178](https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_1074178))

Рисунок 18.



Г. Грей. Анатомия: описательная и хирургическая. London: J.W. Parker 1858

(источник

изображения:

<https://archive.org/details/anatomydescripti1858gray/page/58/mode/2up>)

Рисунок 19.



Поликлет «Дорифор», 450–440 годы до н.э., реконструкция в тонированном гипсе. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия (источник изображения: <https://musaget.ru/dorifor-sovershennaya-skulptura-polikleto> )

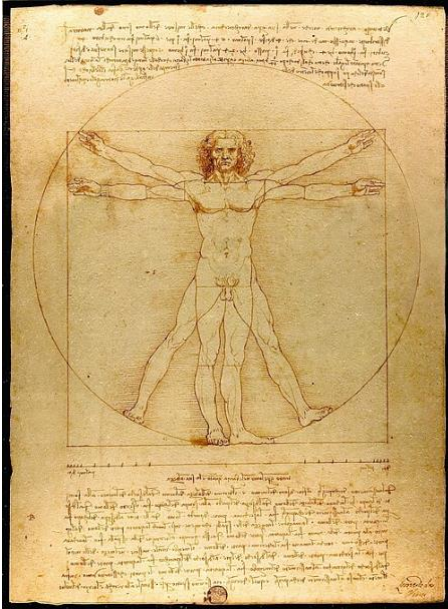
Рисунок 20.



Афродита Книдская, римская копия с оригинала. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия (источник

изображения: <https://musaget.ru/afrodita-knidskaya-sovershennoe-tvorenie-kotoroe-my-nikogda-ne-uvidim/>)

Рисунок 21.



Леонардо да Винчи. Витрувианский человек. Около 1492. Галерея Академии, Венеция (источник изображения: <https://www.gallerieaccademia.it/studio-di-proporzioni-del-corpo-noto-come-uomo-vitruviano>)

Рисунок 22.



Н.х. Пьяная старуха. III век до н. э. Капитолийский музей, Рим (источник изображения: <http://capitolini.info/scu00299/?lang=en>)

Рисунок 23.



Донателло. Марии Магдалены. 1430-е гг. Музей Собора, Флоренция (источник изображения: <https://www.donatelo.ru/txt/007magd1.shtml>)

Рисунок 24.



Антонио дель Поллайоло. Вознесение Марии Магдалины. Около 1460 года. Музей алтарного образа Поллайоло, Поджибонси (источник изображения: <http://www.visit-city.art/artists/01-january/antonio-pollaiolo/>)

Рисунок 25.



Дезидерио да Сеттиньяно. Скульптура Марии Магдалены. 1458. Церковь Санта–Тринита, Флоренция (источник изображения: [https://www.wga.hu/html\\_m/d/desideri/zmarymag.html](https://www.wga.hu/html_m/d/desideri/zmarymag.html))

Рисунок 26, 26а.



Дуччо ди Буонинсенья. Уверение Фомы.1308–1311. Музей произведений искусства Собора, Сиена (источник изображения: [https://art.biblioclub.ru/picture\\_9736\\_neverie\\_fomyi/](https://art.biblioclub.ru/picture_9736_neverie_fomyi/))



Караваджо. Уверение Святого Фомы. 1601–1602. Дворец Сан-Суси. Потсдам.

(источник

изображения:

[https://art.biblioclub.ru/picture\\_127874\\_uverenie\\_fomyi/](https://art.biblioclub.ru/picture_127874_uverenie_fomyi/))

Рисунок 27.



Х. Тербрюгген. Уверение Фомы. 1622. Рейксмузеум, Амстердам (источник

изображения: [https://artchive.ru/artists/480~Khendrik\\_Jans\\_Terbrugghen/works/375987~Neverujuschij\\_Foma](https://artchive.ru/artists/480~Khendrik_Jans_Terbrugghen/works/375987~Neverujuschij_Foma))

Рисунок 28.



Джованни Франческо Гверьери. Святой Рох. 1617. Галерея Боргезе, Рим  
(источник

изображения: <https://gallerix.ru/storeroom/1000676828/N/2059515482/>)

Рисунок 29.



Эдвард Мунк. Крик. 1893. Национальный музей искусства, архитектуры и  
дизайна, Осло (источник изображения:

<https://gallerix.ru/storeroom/1809742601/N/944233120/>)

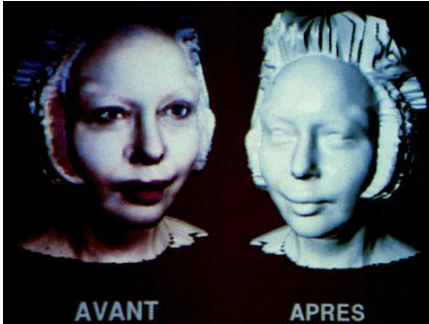
Рисунок 30.



Джейк и Динос Чэпмены. Зигота, 1997. Частная коллекция (источник

изображения: <https://www.artnet.com/artists/jake-and-dinos-chapman/zygotic-bZdbPO7qDF2KT1ivJ1v9Fw2>)

Рисунок 31.



Орлан. Реинкарнация Святой Орлана». 1990–1993. Из коллекции автора.

(источник изображения: <http://www.medienkunstnetz.de/works/reincarnation/>)

Рисунок 32.



С. Ристельюбер. Из серии «Every One». 1994. Музей Виктории и Альберта,

Лондон

(источник

изображения:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O154443/every-one-14-photograph-ristelhueber-sophie/>)

Рисунок 33.



Ганс Гольбейн Младший. Мертвый Христос в гробу. 1521–1522. Художественный музей Базеля (источник изображения: [https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=161&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=1969](https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=161&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=1969))

Рисунок 34.



М. Грюневальд. Изенгеймский алтарь. Распятие. 1515. Музей Унтерлинден, Кольмар (источник искусствоведения: [https://artchive.ru/artists/692~Mattias\\_Grjuneval'd/works/372336~Izengejmский\\_al\\_tar'\\_Raspjatie](https://artchive.ru/artists/692~Mattias_Grjuneval'd/works/372336~Izengejmский_al_tar'_Raspjatie))

Рисунок 35.



К. Шад. Автопортрет с моделью. 1927. Галерея Тейт Модерн, Лондон (источник изображения: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schad-self-portrait-101710>)

Рисунок 36.



К. Шад. Агоста, человек с голубиной грудью, и Раша, Черная голубка. 1929. Галерея Тейт Модерн, Лондон (источник изображения: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schad-agosta-the-pigeon-chested-man-and-rasha-the-black-dove-102264>)

Рисунок 37.



К. Шад. Шадография 50а. Частная коллекция (источник изображения: <https://www.artnet.com/artists/christian-schad/schadographie-50a-a-emSJvtf9Q7e7RqyWVI7Q2>)

Рисунок 38.



Эгон Шиле. Автопортрет (Обнаженный). 1910. Частная коллекция (источник изображения: <https://artchive.ru/egonschiele/works/278241~Avtoportret>)

Рисунок 39.



Э. Шиле. Автопортрет с полосатыми нарукавниками. 1915 год. Частная коллекция (источник изображения: [https://artchive.ru/egonschiele/works/396705~Avtoportret\\_s\\_polosatymi\\_narukavn\\_ikami](https://artchive.ru/egonschiele/works/396705~Avtoportret_s_polosatymi_narukavn_ikami))

Рисунок 40.



Отто Дикс. Инвалиды войны. 1920. Музей современного искусства, Нью-Йорк  
(источник изображения: <https://www.moma.org/collection/works/69799>)

Рисунок 41.



Пьеро Мандзони. Artist's shit. 1961. Галерея Тейт Модерн, Лондон  
(источник изображения: <https://www.tate.org.uk/art/artists/piero-manzoni-1571>)

Рисунок 42.



Йохен Герц. Пишу от руки. 1973 (источник изображения: <http://www.medienkunstnetz.de/works/schreiben-mit-der-hand/>)

Рисунок 43.



Кики Смит. Без названия. 1986. Музей современного искусства, Нью-Йорк (источник изображения: <https://www.moma.org/collection/works/81598>)

Рисунок 44.



Марк Куинн. Я. 1991. Собственность автора (источник изображения: <https://www.npg.org.uk/schools-hub/marc-quinn-self-by-marc-quinn>)

Рисунок 45.



Филипп де Шампень. Мертвый Христос. Ок. 1654. Лувр, Париж (источник изображения: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060519>)

Рисунок 46.



Спарагмос Пенфея. Килик, около 480 г. до н. э. Из коллекции художественного музея Кимбелл, Форт-Уэрт, Техас (источник изображения: <https://ancientworlds.net/aw/Article/1312496>)

Рисунок 47.



Осирис с Исидой и Нефтидой. Книга мертвых писца Хунефера. Новое царство, 19-я династия, ок. 1300 г. до н. э. Британский музей (источник изображения: <https://egypt-museum.com/osiris-with-isis-and-nephthys/>)



Спарагмос Пенфея. Килик, около 480 г. до н. э. Из коллекции художественного музея Кимбелл, Форт-Уэрт, Техас (источник изображения: <https://ancientworlds.net/aw/Article/1312496>)

Рисунок 49.



Фра Беато Анджелико. Алтарь Сан-Маркою. 1438—1440. Национальный музей Сан-Марко, Флоренция (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra\\_Angelico\\_060.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_060.jpg))

Рисунок 50.



Леон Бонна. Мученичество святого Дионисия. Фрагмент. Ок. 1880. Пантеон, Париж (источник изображения: <https://www.artrenewal.org/artworks/martyr-de-saint-denis/leon-bonnat/52131>)

Рисунок 51.



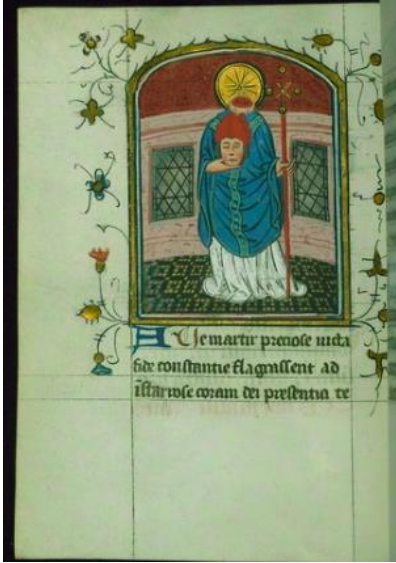
Святой Дионисий. Миниатюра из часослова мастера сэра Джона Фастольфа. Фрагмент. 1430–1440 (источник изображения: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103S1G>)

Рисунок 52.



Святой Дионисий на картине из церкви в городе Лойткирх, Альгой, земля Баден-Вюртемберг, Германия (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ellmeney\\_Dyonisius\\_crop.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ellmeney_Dyonisius_crop.jpg))

Рисунок 53.



Святой Никасий. Молитвенник, в том числе службы об усопших, около 1430–1440

(источник

изображения:

<https://www.flickr.com/photos/medmss/14013304878/>)

Рисунок 54.



Скульптурная группа со Святым Никасием. Реймский собор, северный портал

(источник

изображения:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reims\\_Cathedrale\\_Notre\\_Dame\\_017.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reims_Cathedrale_Notre_Dame_017.JPG)

[G](#))

Рисунок 55.



Иисус и святые Феликс, Регула и Экзюперантий. 1506. Ландесмузеум, Цюрих

(источник

изображения:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altartafel\\_Kapelle\\_Spannweid\\_Zürich\\_Stadtheilige.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altartafel_Kapelle_Spannweid_Zürich_Stadtheilige.jpg))

Рисунок 56, 57.



Лоренцо Липпи. Святая Агата. 1638–1644. Музей Блэнтон, Техас (источник

изображения:

<https://blanton.emuseum.com/objects/16193/saint-agatha?ctx=72e511aea2b035f4454d98145f0aa46709954491&idx=0>)



Франсиско де Сурбаран. Святая Агата. 1633. Музей Фабра, Монпелье.

(источник

изображения:

[https://artchive.ru/franciscodezurbaran/works/1014~Svjataja\\_Agata](https://artchive.ru/franciscodezurbaran/works/1014~Svjataja_Agata))

Рисунок 58,59,60.





Венера из Холе-Фельс. 35-е тысячелетие до н. э. Музей первобытной культуры, Блаубойрен (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus\\_vom\\_Hohle\\_Fels-01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_vom_Hohle_Fels-01.JPG))

Рисунок 61–67.



Венера Леспюгская (27 000–16 000 до н. э.), Франция, Париж, Музей человека (источник изображения: <https://www.france.fr/ru/article/musey-tcheloveka-v-parije/>)



Венера Леспюгская (27 000–16 000 до н. э.), Франция, Париж, Музей человека  
(источник изображения: <https://skulptura-vs.ru/statui/9841-venus-of-lespugue-prehistoric-goddess-statue-sculpture.html?ysclid=mb461cl2z9915929640>)





Венера Леспюгская (27 000–16 000 до н. э.), Франция, Париж, Музей человека  
(источник изображения: <https://donsmaps.com/lespuguevenus.html>)



Венера Виллендорфская (24 000–22 000 до н. э.), Музей естествознания, Вена  
(источник изображения: <https://www.nature.com/articles/s41598-022-06799-z#citeas>)



Венера Лоссельская (22 000–22 000 до н.э.), музей Бордо, Франция (источник изображения: <https://www.thoughtco.com/laussel-venus-upper-paleolithic-goddess-173069>)



Венера Гримальди или Венера из Полинхеллы (25 000 г. до н.э.), Национальный археологический музей, Сен-Жермен-ан-Ле, Франция  
(источник изображения: [https://archaeology.fandom.com/wiki/Venus\\_of\\_Polichinelle](https://archaeology.fandom.com/wiki/Venus_of_Polichinelle))



Венера из Монпазье (25 000 до н. э.) (источник изображения: <https://donsmaps.com/monpazier.html>)



Вестоницкая Венера (20 000 г. до н. э.). Моравский музей, Брно (источник изображения: <https://donsmaps.com/dolnivenus.html>)

Рисунок 68.



Скульптурная модель («Гизехская голова»). Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (источник изображения: <http://ru-egypt.com/library/183>)

Рисунок 69–73.



Металлические вотивы. Италия, 1930–1950 гг. Коллекция Рудольфа Крисса, Асбахский монастырь, Баварский национальный музей, Мюнхен (источник

изображения: <https://www.nytimes.com/2018/12/20/arts/design/bard-graduate-center-faith-votive-objects.html>)



Вотивные таблички. XVIII век. Германия (источник изображения: <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/andachtsbilder/items/show/16>)



Вотивная табличка. XVIII век. Германия (источник изображения:  
<https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/andachtsbilder/items/show/16>)



Вотивная табличка. XVIII век. Германия (источник изображения:  
<https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/andachtsbilder/items/show/16>)



Благочестивое изображение (andachtsbild) с сирийский распятием Христа. Италия, XVII в. Музей кафедрального собора Зальцбурга (источник изображения: <https://folklore.elpub.ru/jour/article/view/236/204>)

Рисунок 74–77.



Анна Колман Лэдд в своей студии, ок. 1918 г. (Национальный архив). Лэдд стоит рядом с протезом, который она создала в своей студии (источник изображения: <https://catalog.archives.gov/id/45532721>)



Французские солдаты в масках, выполненных Анной Колман Лэдд. Около 1918 г. (источник изображения: <https://catalog.archives.gov/id/45532721>)



Маски, выполненные Анной Колман Лэдд. Около 1918 г. (источник изображения: <https://www.thecricket.com/stories/anna-coleman-ladd-les-gueules-casses-the-shattered-mugs,26382>)



Маски, выполненные Анной Колман Лэдд. Около 1918 г. (источник изображения: <https://americanhistory.si.edu/collections/object-groups/women-in-wwi/anna-coleman-ladd>)

Рисунок 78.



Отто Дикс. В окопе. 1924. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия (источник изображения: [http://www.newestmuseum.ru/data/authors/d/dix\\_otto/g\\_112508/index.php?lang=fr](http://www.newestmuseum.ru/data/authors/d/dix_otto/g_112508/index.php?lang=fr))

Рисунок 79–81.



Отто Дикс. Игроки в скат. 1920. Старая национальная галерея. Берлин  
(источник изображения: [https://art.biblioclub.ru/picture\\_120721\\_igroki\\_v\\_skat/](https://art.biblioclub.ru/picture_120721_igroki_v_skat/))



Отто Дикс. Инвалиды войны. 1920. Музей современного искусства, Нью-Йорк  
(источник изображения: <https://www.moma.org/collection/works/69799>)



Отто Дикс. Пражская улица. 1921. Художественная галерея Штутгарта

(источник

изображения:

<https://static1.squarespace.com/static/5797f07bf5e231d942a26c72/t/6044b6c1b391303a2d28f591/1615115974418/Dix+Prague+Street+JC+for+AHIS.pdf>)

Рисунок 82.



Луиз Буржуа. Генриетта. 1998. Музей современного искусства, Нью-Йорк  
(источник изображения: [https://www.artnet.com/artists/louise-bourgeois/henriette-moma-749-fDwg\\_ft0g87bzpJBTRcbxw2](https://www.artnet.com/artists/louise-bourgeois/henriette-moma-749-fDwg_ft0g87bzpJBTRcbxw2))



Луиз Буржуа. Suspencion. 2001. The Easton Foundation (источник изображения: <https://www.theeastonfoundation.org/archive/louise-bourgeois-papers>)

Рисунок 83,84,85.



Алина Шапочников. Нога. 1962. Galerie Loevenbruck, Paris (источник изображения: <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/398/678>)



Алина Шапочников. Материнство. 1969. Galerie Loevenbruck, Paris (источник изображения: <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/493/4990>)



Алина Шапочников. Десерт. 1971 Galerie Loevenbruck, Paris (источник изображения: <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/508>)

Рисунок 86.



Алина Шапочников. Алекс (Фотоскульптура). 1970. Galerie Loevenbruck, Paris  
(источник изображения: <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/768/944>)

Рисунок 87,88





Алина Шапочников. Опухоль I. 1969. Galerie Loevenbruck, Paris (источник изображения: <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/762/7378>)

Рисунок 89,90,91.





Ева Гессе. Без названия. 1960 (источник изображения: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/33510-bodily-abstraction-monaco-2022/>)



Ева Гессе. Без названия. 1960 (источник изображения: <https://palianshow.wordpress.com/2022/01/12/eva-hesse/>)

Рисунок 92



Ева Гессе. Accession II. 1968. Институт искусств, Детройт (источник изображения: <https://artsandculture.google.com/asset/-/HQH3fnG4E9D7TQ?hl=es>)

Рисунок 9.



Георг Базелиц. Нога. 1963. Частная коллекция (источник изображения: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6162425>)

Рисунок 94.



Часослов Жанны д'Эвре, выполненный Жаном Пюсселе в 1325–1328 гг. Метрополитен Музей, Нью-Йорк (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Hours\\_of\\_Jeanne\\_d%27Evreux,\\_Queen\\_of\\_France\\_MET\\_DP233784.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Hours_of_Jeanne_d%27Evreux,_Queen_of_France_MET_DP233784.jpg))

Рисунок 95.



Часослов Симона де Вари, выполненный Ж. Фуке в XV веке. Франция (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:December\\_-](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:December_-)

[Capricorn - Book of hours Simon de Varie - KB 74 G37a - 099r det randv 2.jpg](#)

Рисунок 96.



Маастрихтский часослов. Фрагмент. Первая четверть XIV века. Нидерланды  
(источник изображения:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maastricht\\_Book\\_of\\_Hours,\\_BL\\_Stowe\\_MS17\\_f115r\\_%28detail%29.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maastricht_Book_of_Hours,_BL_Stowe_MS17_f115r_%28detail%29.png))

Рисунок 97.



Капитель в церкви св. Петра в Шовиньи. Франция (источник изображения:  
[https://www.wga.hu/html\\_m/zgothic/1romanes/cap-12c3/04f\\_1167.html](https://www.wga.hu/html_m/zgothic/1romanes/cap-12c3/04f_1167.html))

Рисунок 98.



Иероним Босх. Сад земных наслаждений. 1500—1510. Музей Прадо, Мадрид

(источник

изображения:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_jardín\\_de\\_las\\_Delicias,\\_de\\_El\\_Bosco.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_jardín_de_las_Delicias,_de_El_Bosco.jpg))

Рисунок 99.



Франсиско Гойя. Пигмалион и Галатя. 1812–1820. Частная коллекция

(источник

изображения:

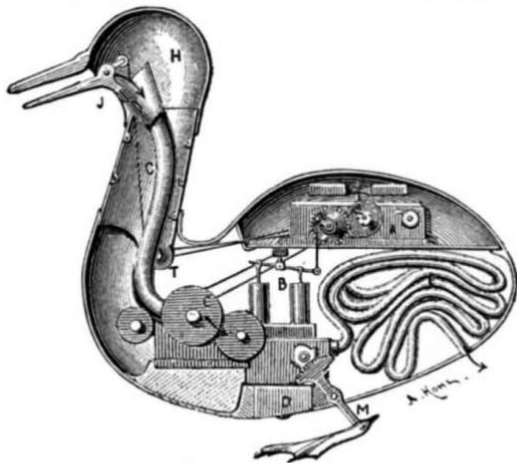
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pygmalion\\_and\\_Galatea\\_%28Goya%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pygmalion_and_Galatea_%28Goya%29.jpg)

Рисунок 100.



Пьер-Жак Дро. Музыкант (автоматон) (источник изображения: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Automates-Jaquet-Droz-p1030492.jpg>)

Рисунок 101.

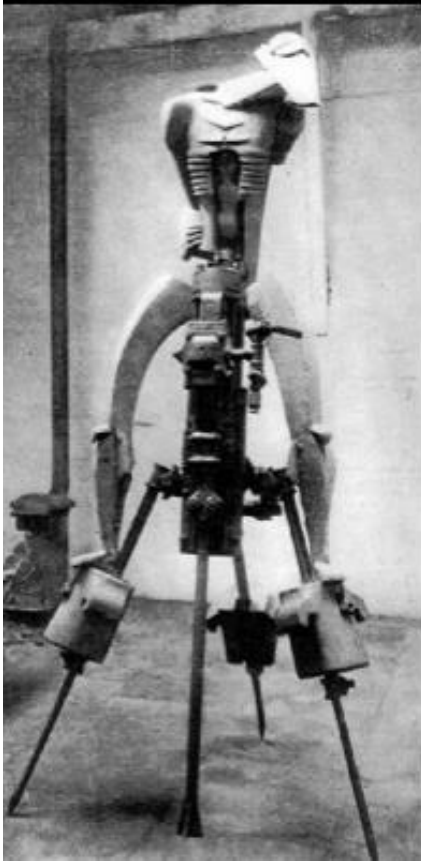


**INTERIOR OF VAUCANSON'S AUTOMATIC DUCK.**

*A*, clockwork; *B*, pump; *C*, mill for grinding grain; *F*, intestinal tube;  
*J*, bill; *H*, head; *M*, feet.

Жак де Вокансон. Утка (автоматон). Реконструкция утки, опубликованная в журнале *Scientific American* в 1899 году (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Digesting\\_Duck.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Digesting_Duck.jpg))

Рисунок 102.



Джейкоб Эпстайн. Буровая машина. 1913–1915. Реконструкция 1973 года. Музеи и галерея искусств, Бирмингем (источник изображения: [https://artchive.ru/artists/62534~Dzhejkob\\_Epstaj#show-work://539311](https://artchive.ru/artists/62534~Dzhejkob_Epstaj#show-work://539311))

Рисунок 103.



Умирающий галл («Капитолийский галат»). Римская копия эллинистического бронзового оригинала III в. до н. э. Капитолийские музеи, Рим (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying\\_gaul.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying_gaul.jpg))

Рисунок 104.



Агесандр Родосский, Полидор, Афинодор. Лаокоон и его сыновья. Вт. пол. I в. до н. э. Музей Пии-Клементино, Ватикан (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoön\\_and\\_his\\_sons\\_group.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoön_and_his_sons_group.jpg))

Рисунок 105.



Франсиско Гойя. Сатурн, пожирающий своего сына. 1819–1823. Музей Прадо, Мадрид (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco\\_de\\_Goya,\\_Saturno\\_devorando\\_a\\_su\\_hijo\\_\(1819-1823\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg))

Рисунок 106.



Джон Сингер Сарджент. Отравленные газами. 1919. Имперский военный музей, Ламбет, Лондон (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sargent,\\_John\\_Singer\\_\(RA\)\\_-Gassed\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sargent,_John_Singer_(RA)_-Gassed_-_Google_Art_Project.jpg))

Рисунок 107.



Питер Уиткин. Пир дураков. Мехико. 1990. Частная коллекция (источник изображения: <https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/feast-of-fools-mexico-city-a-afRV32osBZAI4iRr-8WR4A2>)

Рисунок 108.



Оскар Густав Рейландер. Голова святого Иоанна Крестителя на блюде. Около 1858 года. Частная коллекция (источник изображения: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rejlander\\_St.\\_John\\_the\\_Baptist.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rejlander_St._John_the_Baptist.jpg))

Рисунок 109.





VALIE EXPORT. Кинокасия. 1968. Документация перформанса. Коллекция VALIE EXPORT (источник изображения [https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie\\_export\\_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt\\_news\\_id=1956](https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1956))

Рисунок 112.



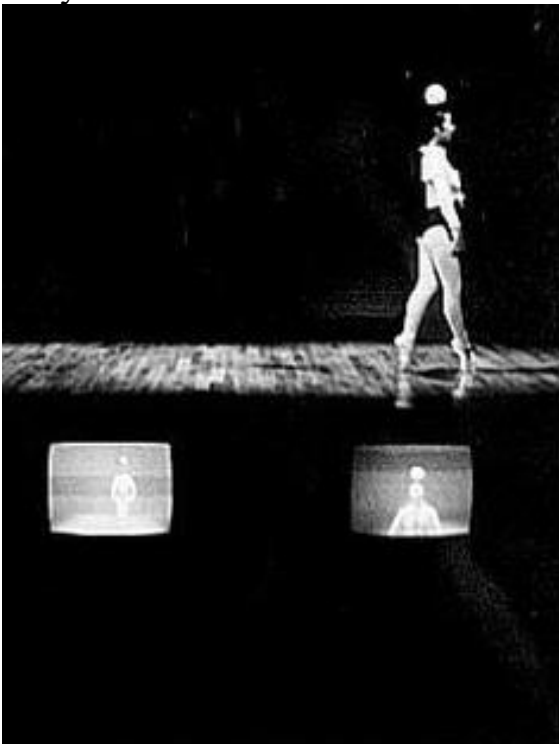
Ребекка Хорн. Маска какаду. 1973. Из коллекции Ребекки Хорн (источник изображения: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/berlin-uebungen-blinzeln/>)

Рисунок 113.



Ребекка Хорн. Петушиное оперение. 1971. Коллекция Ребекки Хорн (источник изображения: [https://www.artnet.com/artists/rebecca-horn/hahnengefieder-QNEI8xK3yzlzi\\_vVgA4yQ2](https://www.artnet.com/artists/rebecca-horn/hahnengefieder-QNEI8xK3yzlzi_vVgA4yQ2))

Рисунок 114.



Ребекка Хорн. Партнер для танцев. 1978. Коллекция Ребекки Хорн (источник изображения: <http://www.medienkunstnetz.de/works/eintaenzer/>)

Рисунок 115.



Ребекка Хорн. Карандашная маска. 1973. Коллекция Ребекки Хорн (источник изображения: <https://news.artnet.com/art-world/3-works-by-pioneering-artist-rebecca-horn-that-changed-contemporary-art-2534078>)

Рисунок 116.



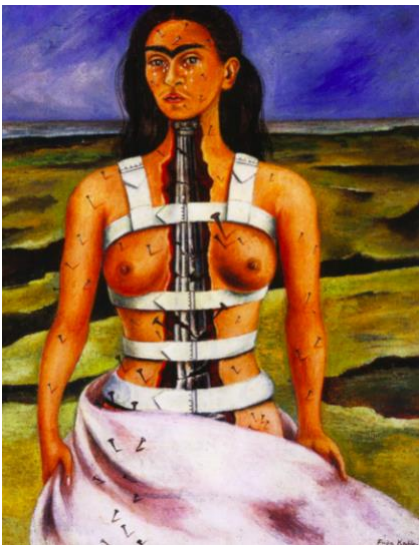
Ребекка Хорн. Упражнения в девяти пьесах: Прикосновение к стенам обеими руками одновременно. 1974–1975. Коллекция Ребекки Хорн (источник изображения: <https://www.artbasel.com/news/rebecca-horn-museum-tinguely-koerperfantasien-art-basel>)

Рисунок 117.



Ребекка Хорн. Единорог. 1970. ADAGP, Париж (источник изображения: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/les-metamorphoses-de-rebecca-horn-entre-onirisme-spirituel-et-surrealisme/>)

Рисунок 118.



Фрида Кало. Сломанная колонна. 1944. Музей Долорес Ольмедо-Патиньо, Мехико (источник изображения: [https://artchive.ru/fridakahlo/works/202579~Slomannaja\\_kolonna](https://artchive.ru/fridakahlo/works/202579~Slomannaja_kolonna))

Рисунок 119.



Макс Эрнст. Женщина, старик и цветок. 1924. Музей современного искусства, Нью-Йорк (источник изображения: [https://artchive.ru/artists/64891~Maks\\_Ernst/works/377610~Zhenschina\\_starik\\_i\\_tsvetok](https://artchive.ru/artists/64891~Maks_Ernst/works/377610~Zhenschina_starik_i_tsvetok))

Рисунок 120.



Макс Эрнст. Китайский соловей. 1920. Музей Гренобля, Гренобль (источник изображения: [https://artchive.ru/artists/64891~Maks\\_Ernst/works/393407~Kitajskij\\_solovej](https://artchive.ru/artists/64891~Maks_Ernst/works/393407~Kitajskij_solovej))

Рисунок 121.



Макс Эрнст. Одежние невесты. 1940. Коллекция Пегги Гуггенхайм, Венеция (источник изображения: [https://artchive.ru/artists/64891~Maks\\_Ernst/works/378219~Odejanie\\_nevesty](https://artchive.ru/artists/64891~Maks_Ernst/works/378219~Odejanie_nevesty))

Рисунок 122.



Ребекка Хорн. Машина–павлин. 1979–1982. Коллекция Ребекки Хорн  
(источник изображения: <https://www.galeriethomasschulte.com/artists/37-rebecca-horn/works/6062-rebecca-horn-pfauenmaschine-peacock-machine-1982/>)

Рисунок 123.



Ребекка Хорн. Поцелуй носорога. 1989. Коллекция Ребекки Хорн. (источник  
изображения: <https://www.galeriethomasschulte.com/content/feature/166/artworks-8875-rebecca-horn-kiss-of-the-rhinoceros-1989/>)



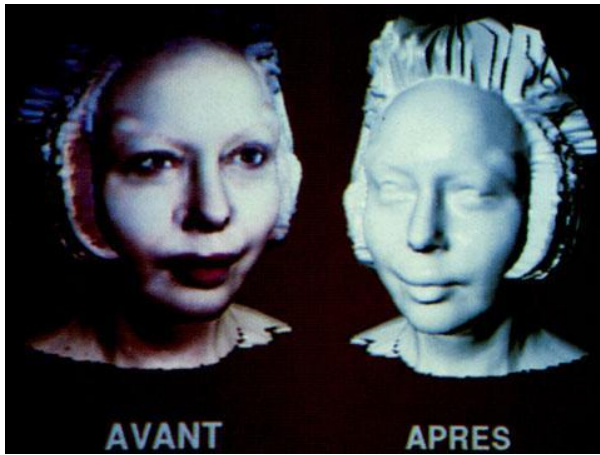
Ребекка Хорн. Время идет. 1990–1991. Коллекция Ребекки Хорн (источник изображения: <https://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/rebecca-horn/>)

Рисунок 124.



Фрэнсис Бэкон. Три этюда к фигурам у подножия распятия. 1944. Галерея Тейт Модерн, Лондон (источник изображения: <https://www.torranceartmuseum.com/staffpicks/2020/5/8/u17g04kykneduweufrvdtbab60jws6>)

Рисунок 125.



Орлан. Реинкарнация Святой Орлан. 1990–1993. Из коллекции автора.

(источник изображения: <http://www.medienkunstnetz.de/works/reincarnation/>)

Рисунок 126.



Стеларк. Третья рука. 2000. Из коллекции автора (источник изображения:

[http://stelarc.org/\\_activity-20218.php](http://stelarc.org/_activity-20218.php))