

Ольга Буренина

**ОРГАНОПОЭТИКА.
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АНАТОМИЧЕСКИХ АНОМАЛИЙ РУКИ В
ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ 1900-1930-Х ГГ.**

Пальчики – не для ощупывания блох.

Николай Олейников, „Лида“

О руках

Выразительность руки давно осознана в теории и практике живописи. Леонардо да Винчи в „Трактате о живописи“ указывал на то, что руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать намерения того, кто движет ими.¹ Лессинг в „Лаокооне“ отмечал, насколько снижается сила выразительности лица, не подкрепленная экспрессией рук: „Ничто не дает столько выразительности и жизни, сколько движение руки“.² Руки выполняют функцию ключа к художественному миру разных авторов в культуре и литературе начала 20 в., то есть в русском модернизме в широком смысле, включая авангард. Интерес к руке появляется в связи с пересмотром характерного для русской и европейской культуры рубежа 19-20-го вв. противопоставления тела и духа, или, точнее, христианской духовности, связанной, как пипет Н.Д. Тамарченко, размышляя над идеей „родового тела“ Бахтина, Розанова и Фрейда, с „принижением тела и соответствующими запретами“.³ Действительно, проблематизация телесности явилась одной из особенностей, благодаря которой философская мысль рубежа веков была противопоставлена философии классической эпохи, так и не сумевшей преодолеть дихотомию телесного и духовного, несовместимость бытия мыслящего (*res cogitans*) бытию протяженному (*res extensa*). В философско-эстетическом сознании картезианской эпохи царилась идея „я мыслю“, суть которой заключалась в обосновании сугубой духовности суверенного трансцендентального субъекта. Именно на рубеже 19-20-го вв. ставится под

¹ Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei* (Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Neuherausgegeben und Eingeleitet von Marie Herzfeld), Jena: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1909, 177-178.

² Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon“, *Gotthold Ephraim Lessing: Werke in drei Bänden*, Band 2, München: Winkler-Verlag, 1969, 7-166.

³ Натан Д. Тамарченко, *Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия*, Москва, РГГУ, 2001, 138 и далее.

сомнение оппозитивность субъекта всему телесному. Философы, отрицая невозможность чисто созерцательного мышления, размышляют над теоретическим „сращиванием“ плоти с духом, над взаимозависимостью интеллектуального и чувственного начал. Так, Михаил Бахтин, решая эту задачу, увидел равноправие телесного и духовного в эпохе Ренессанса. Карнавальное тело, о котором он писал в книге о Рабле, как раз, в его понимании, идеально и воплощало снятие антиномий.

Проблематизация телесности отграничивает не только философскую, но и художественную мысль рубежа веков от классического периода. Константин Станиславский, к примеру, раскрывая принципы своей театральной системы, указывал также и на то, что новое театральное искусство несовместимо с „душевым и физическим вывихом между телом и душой“ актера.

Таким образом, естественное, обычное актерское самочувствие – это то состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри. Это тот актерский вывих, при котором душа живет своими обыденными, каждодневными, будничными побуждениями, заботами о семье, о насущем хлебе, о мелких обидах, об удачах или неудачах, а тело в это время обязано выражать самые возвышенные порывы героических чувств и страстей, сверхсознательной духовной жизни!⁴

Под словом „вывих“ он, в первую очередь, понимал разрыв между духом и плотью, происходящий на сцене у актера. Важно, что Станиславский задумался не только над проблемой игры актера на сцене, но и над трагичностью человеческого существования, лишённого взаимодействия „материального“ и „духовного“.

Пересмотр классического подхода к телу как совокупности органов начался с периода „дезинтеграции“ реализма.⁵ Этот процесс привел в культуре и литературе 20-го в. к целому ряду изменений: к переосмыслению понятия „внутренний мир человека“, нарушению баланса между субъектно-объектной дихотомией, „внутренним“ и „внешним“, между частью и целым. В связи с этим, отдельные части тела, в том числе кисть руки, перестают играть привычную роль детали общей композиции, необходимого звена портретного эскиза и обретают функцию существенного, или, более того, главного предмета изображения. Не только телесность как таковая, но также и отдельные части человеческого тела, в частности, руки, воспринимаются

⁴ Константин Станиславский, „Открытие давно известных истин“ *Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек*, Москва: Правда, 1990, 150-163.

⁵ Aleksandar Flaker, „Symbolism or Modernism in Slavic Literatures?“, *Russian Literature*, Vol. VII (4), 1979, 329-348.

как первичные по отношению к природным и культурным объектам.⁶ О руках пишут Жак Деррида и Мартин Хайдеггер. Так, Деррида в философском эссе „Рука Хайдеггера“, анализируя работу Хайдеггера „Что такое мышление“ („Was heißt Denken“), где говорится о руке как о понятии, преодолевающем субъектно-объектные ориентиры метафизического мышления, констатирует следующее:

Сущность руки нельзя „определить как телесный орган для хватания“. Она не является органической частью тела, которой суждено брать, хватать, цепляться; ей даже не суждено – как мы хотели бы добавить – брать, принимать к сведению, постигать, коль скоро переходят от хватания к постижению и пониманию.⁷

Вслед за Хайдеггером, Деррида рассуждает о том, что человек, создающий знаки и тем самым являющийся существом по-казывающим или у-казывающим, а вместе с ним и его рука, сами по себе являются знаками, которые философ именуется *знаками-монстрами*. *Monstrosité, monstration*, являясь, по Деррида, частями слов *показ, де-монстрация*, а также созвучные французским словам *monstruosité*, означающему ‘уродство, врожденные аномалии’ и *monstre* в значении ‘чудовище, урод, монстр’, дают Деррида основание определить бытие человека как бытие по-казывания, у-казывания, т.е. как бытие монструозного. Знак, согласно Деррида, сам по себе монструозен, и следовательно, любая рука человека, становясь знаком, воспринимается уже не как объект, а как особое образование, обретающее монструозность и отражающее отрицательные свойства мира.

Так ли это? Отождествляя понятия монструозного, аномального и деформированного, Деррида эстетически уравнивает их с безобразным и ужасным. Однако не наделяются ли в 20 в. последние категории качествами, отражающими, кроме отрицательных, также и положительные свойства мира? Думаю, что да. Чтобы это показать, прежде всего необходимо разграничить понятия *монструозного, деформированного и аномального*. Слово *аномальный*, обладающее значением ‘отклоняющийся от нормы’, как и слово *деформированный*, означающее ‘изменивший форму, размер’, в отличие от слова *монструозный*, не являются в русском языке носителями негативной эстетической оценочности. Синонимом же слова *монструозный* оказывается *уродливый*.⁸

⁶ Ср., например, Marco Wehr, *Die Hand – Werkzeug des Geistes*, Heidelberg, Berlin: Spektrum, Akad. Verlag, 1999.

⁷ Jacques Derrida, „Geschlecht (Heidegger): sexuelle Differenz, ontologische Differenz“, *Heideggers Hand (Geschlecht II)*. Aus d. Franz. von Hans-Dieter Gondek. – Dt. Erstausg. Wien: Passagen-Verlag, 1988, 65.

⁸ А.П. Евгеньева (Ред.), *Словарь русского языка в четырех томах*, Москва: Русский язык, 1982.

В рамках этой работы монструозное и деформированное рассматриваются как два эстетических полюса аномального: положительный и отрицательный. Исходя из данной градации, будут рассмотрены оба случая репрезентации аномальной кисти руки в литературе и культуре 20 в. – рука деформированная и рука монструозная. В первом случае я попытаюсь показать, что изображение изменения привычного физического облика кисти руки становится показателем нарушения канонической симметрии как источника творчества в поэтической традиции модерна. Обладая созидательной моторикой, деформированная кисть руки эквивалентна карнавалному, гротескному телу (в смысле Бахтина), то есть вечно возрождающемуся, спасающему себя телу, а с ним – слова как такового и текста как такового. Во втором случае необходимо будет продемонстрировать специфику монструозной руки: являя собой индекс разрыва и хаотизации анатомических связей, столь характерный для контекста начала 20 в., такая рука воплощает в произведениях искусства и литературы деструктивную, разрушительную силу. В связи с этим я коснусь отдельных работ некоторых художников, писателей и поэтов 20 в. – Марка Шагала, Эль Лисицкого, Павла Филонова, Михаила Кузмина, Константина Вагинова, Сигизмунда Кржижановского, Юрия Тынянова и Даниила Хармса, для которых была характерна особого рода поэтика новой телесности, определяемая мною как *органопэтика*. Ее смысл заключается в том, что предметом изображения становится не сам человек, а причудливая фрагментация человеческой фигуры. Писатели и художники, не просто фрагментируют человека: „детали“ или „части“ человеческого тела, во-первых, часто удалены от канонической нормы, а во-вторых, обретают самостоятельное значение, персонализируются. Сам субъект при этом деперсонализуется. Являясь следствием кризиса классической философии, разорвавшей тело и дух, органопэтика и служит одним из художественных проявлений деперсонализации субъекта в 20 в.

В рамках этой статьи рассматривается репрезентация анатомических аномалий руки в литературе и культуре 1900–1930-х гг.

Органопэтика Эль Лисицкого: об одном примере анатомической аномалии

В 20-е гг. Эль Лисицкий создает фотомонтажную композицию под названием „Автопортрет“ или „Конструктор“. На фоне миллиметровой бумаги художник сфотографировал кисть своей руки, зажавшей циркуль, а поверх руки наложил с другого негатива собственный фотопортрет. Перед нами один из примеров органопэтики аномальной телесности. Попытаемся пояснить, в чем заключается смысл присутствующей на этом фотомонтажном изображении аномальности?



Во-первых, художник изобразил два фрагмента человеческого тела: кисть руки и голову. Сам по себе жанр фрагмента можно трактовать как текстовую аномалию, то есть отклонение от канонической нормы, неправильность текста по отношению ко всем каноническим жанрам, претендующим на завершенность и цельность. Поэтому изображение кисти руки и головы как фрагментов тела уже само по себе относимо на этом монтаже к органопоэтике

аномалий. Как видим, фиксируемые органы человеческого тела, занимая значительную часть изобразительной плоскости, в конечном счете становятся автономными „отрывками“ тела художника. Но здесь важно еще и то, что фрагментация провоцирует дальнейшие деформации. Совершенно очевидно, что наложение двух частей тела (руки и головы) порождает совершенно иное тело. Перед нами новая монтажная телесность или, прибегая к понятию из теории феноменального тела Мориса Мерло-Понти, мы наблюдаем некое „потенциальное тело“.⁹ Рука утрачивает обыденный смысл руки и как конечности человека, и как символа орудия труда человека. Мы наблюдаем не кисть руки как объект, как сумму органов, а новое анатомическое образование: руку, обретающую зрение.



Глаз лица художника, как видим, просвечивает сквозь ладонь. Ср. графический рисунок Морица Эшера „Рука с зеркальным шаром“, где кисть руки, деформируясь на стеклянном шаре, продуцирует новую оптику.¹⁰ Рука, обретающая зрение – возможная иллюстративная аллюзия к истолкованию тела Эдмундом Гуссерлем. Именно Гуссерль, в противовес классической философии тела, впервые обратил внимание на то, что существуют два вида тела: физическое и воспринимающее. Субъектно-объектное тело, о котором философ размышлял в трактате „Философия как строгая наука“, преодолевая дихотомию между „мной“ и „другим“, проникает в сферы, недоступные для рефлексивного анализа. На

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.

¹⁰ Об аномалиях рук в графике Эшера см. подробно: Bruno Ernst, *Der Zauberspiegel des M.C. Escher*, München: Verlag Heinz Moos, 1978.

„Автопортрете“ Эль Лисицкого „рука, обретающая зрение“ – место, в котором взаимодействуют материальное (сама кисть руки) и духовное (глаз). Изображение иллюстрирует новые горизонты опыта художника – того опыта, который является результатом взаимодействия его двигательной телесной активности по отношению к внешнему миру и одновременно воздействия внешнего мира на него самого.¹¹ Эль Лисицкий с помощью изображения аномальной руки – руки с глазом – пытается преодолеть субъектно-объектную дихотомию, столь характерную для классической философии тела. На его монтажной композиции представлено метафорическое изображение магического или карнавального, гротескного (уже в смысле Бахтина) тела, в котором снимаются антиномии. Такая аномальная рука воспринимается как совершенная.

Кроме того, рука и голова, палец и голова (ср. пиротехнический шедевр Павла Филонова под названием „Голова и палец“, созданный художником в 1925 г.), соотносимы с символикой кукольного народного театра Петрушки, в котором перчаточные куклы надеваются на руку кукловода. Голова же – на указательный палец. Типологическую параллель к поэтике телесных деформаций кисти руки кукловода можно видеть в различных типах оксюморонного „пустого дискурса“ раннего символизма,¹² в частности, символистского театра, стремившегося к уничтожению актера как величины индивидуальной, заменить его куклой или бесформенной арабеской. Кисть руки, имея смысл необходимой части структуры, функционирования и наполнения кукольного тела, деформируясь, сливаясь с кукольным телом, становится особым его инвариантом, а следовательно, воплощением новой телесности живого актера. Рука, погруженная в перчаточную куклу, понимается символистами как совершенная. Действительно, сливаясь с кукольным телом, рука обретает способность перевоплощаться в условные образы-шифры, так что на сцене оказывается возможным появление чистой конденции, чистой знаковости, столь желанной для символизма.¹³ Знак для них материального соответствия не имел. Знак – это чистое указание на идеальный мир. Сливаясь с кукольным телом, рука становится указанием на этот идеальный мир и одновременно претерпевает метаморфозу. Она перестает быть определенной частью человеческого тела, переходя в ткань тела

¹¹ Ср. у Хайдеггера: „Рука передает и принимает, и то не только вещи, но она передает и себя, и она принимает себя в другую“. Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002, 18-19.

¹² О поэтике пустого дискурса символизма см. подробно: Hansen-Löve, Aage A., *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive*, Wien: Verlag d. Österr. Akad. d. Wiss. 1989. См., например, стр. 87 и далее.

¹³ Наряду с кукольным театром аналогичную функцию выполнял театр теней. Так, в рассказе Федора Сологуба „Теги сна“ иератические знаки – тени на стене (=сцене) – рождаются вследствие изменения привычной позиции пальцев героев, Володи Ловлева и его матери, Евгении Степановны.

кукольного, в его утробу. Управляемая рукой человека, перчаточная кукла представляет собой – как возможность игры с телом – карнавальное образование, и, соответственно, воплощает положительную динамику возрождения.¹⁴

Возвращаясь к фотомонтажной композиции Эль Лисицкого, добавлю, что это изображение репрезентирует не просто некую абстрактную аномальную телесность, а один из ее полюсов – телесность деформированную. Кроме того, композиция демонстрирует любопытный случай совпадения фрагмента как текстовой аномалии с актом телесной деформации как разновидности телесной аномалии.

Рука творца: о телесных деформациях в живописи и литературе

Примером изображения деформированной, т.е. обладающей положительной моторикой, кисти руки, может служить рука мастера на „Автопортрете“ 1912 г. Марка Шагала. Художник изобразил на своей левой руке семь пальцев, символизирующих семь дней творения. Действительно, в семипалой руке Шагала сосредоточилось выразительное свойство, присущее всему субъекту – способность творить. Семь пальцев обретают на этой картине синтезирующий смысл (семь октав, семь нот). Они становятся показателем соединения, сотворения и света: не *lumen naturale*, а *lumen supranaturale*. Августин, например, полагал, что полнота знания может быть достигнута лишь благодаря излучаемому Богом *lumen supranaturale* – свехъестественному свету, дополняющему естественный. В таком понимании семипалая рука художника-творца изоморфна семиствольному светильнику – меноре.¹⁵

¹⁴ Сегодня подобной функцией обладает дистанционная перчатка, с помощью которой можно отдавать команды компьютерной программе и выполнять сложнейшие операции, к примеру, по реконструированию по останкам костей облика первобытного человека.

¹⁵ Сердечно благодарю Нору Букс, обратившую мое внимание на это важное соответствие.



Возникает впечатление, что, художник, держащий левую руку на собственной, едва завершенной картине, именно этой рукой восстанавливает утраченный витебский мир и тем самым, возможно, иллюстрирует идею „трудового воскрешения“ Николая Федорова. Также вероятно, что рука мастера создала новую альтернативную реальность, противопоставленную обыденной реальности прошлого и настоящего, в которой человек обретает способность передвигаться по воздуху. Основным предметом изображения является не вся фигура Шагала, а его левая семипалая рука, и, в меньшей степени, правая,

в которой находятся сразу пять разноцветных кисточек, в свою очередь, удваивающих пальцы на этой руке художника. Без кисточек совокупность всех пальцев на руках художника составляет число 12, символика которого весьма многопланова (12 апостолов, 12 месяцев, 12 олимпийских богов и т.д.). Обращает на себя внимание и то, что художник словно предпринимает попытку вынуть один из созданных им предметов и рассмотреть его поближе, тем самым нарушив двухмерность пространства полотна. Полотно превращается в некий шкафчик, который, как показала Ольга Фрейденберг, явился прообразом вертепа – кукольного театра.¹⁶ Художник не только творит: он вступает в игру с сотворенными вещами, как с куклами. Напомним, что Лотман, противопоставлял куклу и статую по принципу возможности/невозможности вступления в игровую ситуацию.¹⁷ Если прибегнуть к терминологии из теории игр Хейзинги,¹⁸ можно сказать, что у Шагала на смену человеку творящему, homo faber (его воплощает правая рука в состоянии покоя), приходит человек играющий, homo ludens (его воплощает прикоснувшаяся к полотну левая рука). Для культуры 20 в. homo ludens важнее, чем homo faber.

¹⁶ Ольга Фрейденберг, „Семантика постройки кукольного театра“, *Миф и театр. Лекции по курсу „Теория драмы“ для студентов театральных вузов*, Москва: Институт театрального искусства им. А.В. Луначарского, 1988, 13-32.

¹⁷ Юрий Лотман, „Куклы в системе культуры“, *Избранные статьи в трех томах*, т. 1. Таллинн: Александра, 1992, 377-380.

¹⁸ Johan Huizinga, *Homo ludens: vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961.

С этим шагаловским автопортретом любопытным образом перекликается поэтический этюд Кузмина „Пальцы дней“. Он состоит из семи стихотворений, которые соответствуют семи дням творения: 1. Понедельник (Луна). 2. Вторник (Марс). 3. Среда (Меркурий). 4. Четверг (Юпитер). 5. Пятница (Венера). 6. Суббота. 7. Воскресенье. Однако Кузмин не только обыгрывает связь между днями и планетами, установленную в астрологической и оккультной практике: он проецирует морфологическую структуру гипотетической семипалой руки на семичленную структуру художественного



текста. Подобно тому, как рука, в том числе и семипалая, представляет собой часть тела, поэтический этюд Кузмина обладает смыслом отрывка целого цикла, который называется „Форель разбивает лед“. Присутствующая у Кузмина идея текста как аналога тела, позже ставшая столь характерной для философии раннего постмодернизма (например, для Ролана Барта),¹⁹ – аллюзия на поиски в области органопроекции. Еще в 19 в. Эрнст Капп высказал соображение, конкретизированное позже в трактате „Органопроекция“ Павлом Флоренским. Согласно идее

органопроекции, познание морфологии собственного тела способствует созданию совершенных инструментов.²⁰ Представляя поэтический текст в качестве фигуры тела, точнее, трансфигурации семипалой руки, Кузмин полемизирует с инструментализмом теории органопроекции. Соответственно, и для Шагала произведение искусства – не просто проекция руки, а проекция творческой руки. Именно поэтому оно совершенно. Так или иначе, знаковая избыточность воплощает и у Шагала, и у Кузмина положительную динамику созидания нового. Рука с избыточным числом пальцев творит новые связи, новую космогонию во многих работах Павла Филонова. Персонажи его картин „Перерождение интеллигента“ (1913 г.), „Перерождение человека“ (1914-1915 гг.) или приводимой в статье картины „Девушка с цветком“ (1913 г.), изображены с целыми гроздьями пальцев на руках и ногах. Интерес Филонова к аномальной телесности обусловлен не только его анатомическими штудиями, включавшими посещения Кунсткамеры и

¹⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975. См., например, стр. 72.

²⁰ Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, Braunschweig 1877.

„Выставки и музея Вильгельма Винтера“ в Санкт-Петербурге.²¹ Показывая становление человека, Филонов критикует принцип причинного объяснения эволюционного процесса, оставляя место его свободе.²² Многопалость, многорукость, многоногость,²³ изображенные на картинах Филонова, – показатели отпора косной материи. Многие филоновские метаморфозы отразились несколько позже в русской литературе абсурда:

Сидит извозчик как на троне,
из ваты сделана броня
и борода, как на иконе,
лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
то вытянется, как налим,
то снова восемь ног сверкают
в его блестящем животе.²⁴

Конь в приведенном стихотворении Николая Заболоцкого 1927 г. „Движение“ из цикла „Столбцы“ – обладатель не только восьми ног, но и рук. Это стихотворение явно перекликается с картиной Филонова 1913 г. „Извозчик“, изображение движения на которой мультиплицирует ноги животного. В стихотворении просматриваются аллюзии и на другие работы Филонова. Избыточность конских рук у Заболоцкого перекликается с избыточностью рук и кистей рук на картинах Филонова. Однако у Заболоцкого данная избыточность, не сдвигаясь ни в область монструозного, ни в область деформированного, характеризуется, скорее, как беспомощность животного – его топтание на месте. У Филонова, как и у Шагала, напротив, потенциальная динамика деформированных рук сродни творческому „порыву“ в философии Бергсона. Деформация руки, и в большей степени кисти руки, подает импульс к образованию альтернативной некодифицированной ральности. Картины художников наглядно демонстрируют критику рационализма как миропонимания и показывают, что пересекая границу формализованного мышления, не только человеческий разум способен достичь принципиально иного уровня, но и тело человека.

²¹ См. об этом подробнее: Джон Э. Боулт, „Анатомия фантазии“, Евгения Петрова, Юрген Харген (Ред.), *Павел Филонов и его школа*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, 50-69.

²² О знакомстве Филонова с книгой „Происхождение видов“ Дарвина см. примечание 44 в: Джон Э. Боулт, „Анатомия фантазии“, Евгения Петрова, Юрген Харген (Ред.), *Павел Филонов и его школа*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, 50-69.

²³ Примером последней можно назвать ряд картин и эскизов Павла Филонова 1915-1916 гг. под общим названием „Рабочие“.

²⁴ Николай Заболоцкий, „Стихотворения“, А.С. Кушнер (Ред.), *Поэты группы „Обэриу“*, Санкт-Петербург: Советский писатель, 1994, 346-366.

К сфере, позитивно проблематизирующей аномальную телесность, относится и творчество Даниила Хармса. Рассказ Хармса под названием „Новая анатомия“ – наглядный тому пример:

У одной маленькой девочки на носу выросли две голубые ленты. Случай особенно редкий, ибо на одной ленте было написано „Марс“, а на другой „Юпитер“.²⁵

Под „новой анатомией“ Хармс имеет в виду телесные деформации, происходящие с маленькой девочкой в результате некоего неопределяемого импульса. С одной стороны, она по-прежнему остается ребенком, существом земным, а с другой стороны, морфологическая структура ее тела, выпадая из логики эволюционного процесса, дополняется ленточками с названиями двух планет космической системы. Телесная избыточность, включая избыток пальцев, относится у Хармса к области положительных ценностей. Деформация тела – это событие, поскольку тело обретает способность быть прочитанным. Оно становится новым текстом не с помощью, скажем, татуировок, а в силу неких новых природных законов, не поддающихся рационализации. Рассказ о происшествии с маленькой девочкой ограничен двумя предложениями именно потому, что текст как таковой перстает быть событием, он не может разворачиваться дальше, его функцию берет на себя телесность ребенка.

В стихотворении Хармса „Откуда я?“ новой телесностью наделяется тело самого поэта:

Откуда я?
 Зачем я тут стою?
 Что вижу?
 Где же я?
 Ну попробую по пальцам
 все предметы пересчитать.
 (Считает по пальцам).
 Табуретка столик бочка
 ведро кукушка печка
 метла сундук рубашка
 мяч кузница букашка
 дверь на петле
 рукоятка на метле
 четыре кисточки на платке
 восемь кнопок на потолке.²⁶

²⁵ Даниил Хармс, *Меня называют капуцином. Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса*, Москва: МП „Каравенто“, „Пикмент“, 1993, 176.

²⁶ „...Сборище друзей, оставленных судьбою“. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников, „Чинари“ в текстах, документах и исследованиях в двух томах, т. 2. Москва 1998, 49.

Счет на пальцах руки (или рук) – вряд ли поэт считает также и на пальцах ног – напоминает аксиологию магического поведения. Поэт, занятый подсчетом разнородных предметов окружающего мира, пытается создать новую космогонию и новый предметный мир. Привычные слова, вступая в бессвязный номинативный ряд, образуют на уровне фонетического восприятия новые составные лексемы: *табуретка-столик-бочка, ведро-кукушка-печка, метла-сундук-рубашка* и т.д. Рука (или обе руки) с избыточным числом пальцев (их сумма, судя по количеству пересчитанных предметов, равна 16-ти) творит из распавшихся связей новую космогонию. Мир уподобляется руке поэта. Число его предметов соответствует количеству пальцев на руке (руках) поэта-творца. В зависимости от количества пальцев у поэта, мир может в процессе подсчета-заклинания редуцироваться или мультиплицироваться. В произведении Хармса „Вечерняя песнь к имением моим существующей“ число пальцев на руках поэта, предпринимающего попытку подсчитать все, что находится в движении, вероятно, стремится к бесконечности. Да и весь окружающий поэта мир при этом мультиплицируется:

[...] памяти открыв окно огляни расположенное поодаль
сосчитай двигающееся и беспокойное
и отложи на пальцах [...].²⁷

Во всех рассмотренных примерах, т.е. и у Шагала, и у Филонова, и у Хармса, смещается соотношение между естественным и деформированным. Естественное тело – смертно, и только деформированное, трансформированное тело (гротескное, карнавальное, связанное с инверсией) способно обрести бессмертие. Мысль о том, что источник творчества и красоты может заключаться в деформированном состоянии тела, была высказана Лессингом в „Лаокооне“. Рассуждая о деформированном от крика и боли теле троянского жреца, Лессинг уравнивает красоту и боль, вызванную деформацией тела из-за обвинившейся вокруг Лаокоона змеи.²⁸

Подобное наблюдение можно проиллюстрировать примерами из повести Юрия Тынянова „Восковая персона“. В карнавальном мире этой повести у каждого героя имеется особый двойник – его пальцы. Даже неживые предметы могут обладать пальцами, например, кресло, за которое держится теряющий сознание Петр, – с „дубовыми тонкими пальцами“. Пальцы-двойники раздваивают повесть, создают в ней второй коммуникативный (или семиотический) план, соответствующий языку жестов. План выражения часто строится в повести, как в языке жестов, на кинетической (жестико-лицеционно-мимической основе), словно выступая средством общения глухих,

²⁷ „...Сборище друзей, оставленных судьбою“, 88.

²⁸ Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon“, *Gotthold Ephraim Lessing: Werke in drei Bänden*, Band 2, 20.

заменяя речевой акт. Пальцам главного героя, художника Растрелли, суждено не только снимать маску с Петра и лепить восковую персону, но и формировать событийность, отсутствующую в первой и второй частях первой главы:

Меньшиков с беспокойством следил за пальцами Растреллия. Маленькие пальцы, кривые от холода и многой водки, красные, морщинистые, мяли воздушную глину.²⁹

Важно, что пальцы Растрелли „кривые“, то есть, в сущности, деформированные. Но именно „кривые“ пальцы художника способствуют коммуникации (с героями и с читателями) на расстоянии и тем самым нарушают ритуальное молчание, сюжетную бессобытийность, обусловленные умиранием государя. Кривые пальцы художника инициируют событийную динамику повести и, следовательно, саму повесть в целом. Пальцы, мнущие воск, подобны пчелам и воплощают аполлонический принцип синтеза, собирания, плодородия, творят из рассыпавшихся связей новую космогонию. Волошин писал, что „воск [...] является символом пластической материи, из которой строится физическое тело“.³⁰ В повести Тынянова кривые пальцы художника уподобляются пчелам, создающим новые структуры. Не случайно художник с кривыми пальцами воспринимается как равноправный соавтор повести. Повесть для него – пластическая материя, подобная воску. Тынянов показывает, как художник с помощью своих деформированных пальцев создает произведение, которое побеждает смерть. Одновременно, превращая Петра из материальной данности в культурную и историческую сущность, пальцы художника невольно деформируют представление об оригинале – теле покойного государя. Вероятно, из-за того, что пальцы художника были „кривые от холода и многой водки“, он, снимая маску с усопшего, подмял на ней левую щеку. Поправляя этот случайный дефект, Растрелли далее уже вполне осознанно искажил все черты лица Петра, что, в свою очередь, внесло деформацию в исторические факты, в историю. Деформированный государь оказывается проекцией „кривых“ пальцев Растрелли. Деформация оригинала деформирует историю или, скорее, моделирует альтернативную историю. (Как уже говорилось выше, деформированная рука художника способна творить альтернативную реальность). Итак, Растрелли вылепил из воска нового государя. Но именно для того, чтобы спасти тело гения как духовную и культурную ценность, рука художника и должна была деформировать канонический оригинал. С этой точки зрения, двойниками художника Раст-

²⁹ Юрий Тынянов, „Восковая персона“, *Трудные повести. 30-е годы*. Предисловие, составление и комментарии А.И. Ванюкова, Москва: Молодая гвардия, 1992, 27.

³⁰ Максимилиан Волошин, Федор Сологуб: „Дар мудрых пчел, *Лики творчества*, Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1988, 434–437.

релли можно признать не только его собственные пальцы, но и „живого уroda“ – шестипалого Якова, приставленного к кунсткамере. Фигура Якова явно конкурирует с фигурой художника Растрелли. Приставленный к восковой персоне сторожем Яков становится свидетелем жизни Петра после его смерти, а также свидетелем ряда дворцовых тайн. Тот факт, что повесть состоит из шести глав, весьма показателен. Если пальцы Растрелли формируют событийные связи в повести, то шесть пальцев Якова отражаются на всей ее структуре: повесть воспринимается как трансфигурация шестипалой руки Якова. Его шестипалая рука манипулирует текстом изнутри. Причем, избыток пальцев ассоциируется здесь с позитивной энергией, какой обладает, к примеру, шестипалый Сикст с известной картины Рафаэля.

Шестипалая рука обретает в культуре и литературе 20 в. положительные коннотации. Так, признаком особого счастья отмечена шестипалая рука в трактовке Владислава Ходасевича: „Был мой отец шестипалым. Такими рождаются счастливы.“ В стихотворении Николая Гумилева „Лес“ из цикла „огненный столп“ шестипалая рука – знак запредельного:

В том лесу белесоватые стволы
Выступали неожиданно из мглы,
Из земли за корнем корень выходил,
Точно руки обитателей могил.
Под покровом ярко-огненной листвы
Великаны жили, карлики и львы,
И следы в песке видали рыбаки
Шестипалой человеческой руки...³¹

Она может быть понята как рука, мультиплицированная творческим инструментом – дирижерской палочкой, циркулем, как на рассмотренном выше „Автопортрете“ Эль Лисицкого, или пером, как на картине Шагала „Поэт“. Жан-Поль Сартр, рассуждая о творческих возможностях человека, говорит о том, что человек всегда стремится, особенно в экстремальных ситуациях, „продолжить свое тело [...] это мог быть шестой палец, третья нога, корочка, чистая функция, которую он себе присваивал“.³²

Однако не следует забывать о том, что шестипалая рука может быть отражением в литературе и демонического мира. Сцепление мотива числа шесть с мотивом сатаны хорошо известно. Так, в романе Федора Достоевского *Братья Карамазовы* шестипалый младенец воспринимается его отцом, Григорием, как существо, одержимое дьяволом:

³¹ Николай Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград: Советский писатель, 1988, 311.

³² Жан-Поль Сартр, *Что такое литература?*, Перевод С. Брахман. В: Жан-Поль Сартр: Ситуации. Составление и предисловие С. Великовского. Москва: Ладомир, 1997, 17-264.



Родился этот мальчик шестипалым. Увидя это, Григорий был до того убит, что не только молчал вплоть до самого крещения, но и нарочно уходил молчать в сад.³³

Та же демонологическая линия просматривается в стихотворении Осипа Мандельштама „Я с дымящей лучиной вхожу“, где шестипалая неправда – воплощение злого духа, существа инфернального плана:

Я с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу:
Дай-ка я на тебя погляжу –
Ведь лежать мне в сосновом гробу.³⁴

Шестипалый Яков, напротив, связывается с положительным полюсом повести, которая завершается его побегом из кунсткамеры и обретением сходства со всеми обыкновенными пятипалыми людьми. Надев на руки рукавицы и тем самым скрыв свою шестипалость, Яков растворяется в тексте. На этом завершается история творческой, созидательной динамики деформированной телесности, воплощенной в образах кривых пальцев Растрелли и шестипалой руки Якова. Позитивность многопалости противопоставлена в повести дезорганизационной роли героев пятипалых. Они затевают дворцовые интриги, обманывают и убивают, устраивают друг для друга праздник дураков, во время которого разворачивают кунсткамеру. Не случайно двойниками пятипалых, то есть обладателей канонической телесной нормы, являются малопалые:

Фома и Степан были редкие монстры, но дураки. Они были двупалые: на руках и на ногах у них было всего по два пальца, как клешни [...] Яков был шестипалый.³⁵

³³ Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Москва: Художественная литература, 1988, 104.

³⁴ О.Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1. Москва: ТЕРРА-TERRA, 1991, 164. Ср. интерпретацию стихотворений Гумилева и Мандельштама в книге: Александр Кацура, *В погоне за белым листом*, Москва: ОФО Издательство „Радуга“, 2000, 174-178.

³⁵ Юрий Тынянов, „Восковая персона“, *Трудные повести. 30-е годы*. Предисловие, составление и комментарии А.И. Ванюкова. Москва: Молодая гвардия, 1992, 54.

Двупалые Фома и Степан – дураки. Шестипалый Яков – умный. Имя Яков на интертекстуальном уровне отсылает к герою романа Максима Горького „Жизнь Клима Самгина“ – „проповеднику Якову, человеку о трех пальцах“, обладавшему харизмой.³⁶ Двупалые Фома и Степан, подобно пятипалым, также втягиваются в акт надругательства над историей и культурой. „Выпив из склянки спиритус“, они пляшут вокруг восковой фигуры Петра и смеются. Им все равно. Один из двупалых „деумов“ выбрасывает из кунсткамеры внука Петра. Кунсткамера эстетизируется Тыняновым. Она включает в себя не только музейные экспонаты, но и разного рода экзотические элементы: от героев-иностранцев, в том числе и самого Растрелли (итальянца, скульптора, знавшего единственное слово по-русски – „рапота“), вплоть до списка старых и иностранных слов и выражений, приложенного в конце повести. Поэтому растаскивание кунсткамеры описывается в „Восковой персоне“ как акт вандализма.

Рука монструозная

Итак, в повести Тынянова созидательная моторика деформированной, т.е. многопалой руки, противопоставлена деструктивной, разрушительной силе



руки с недостающим числом пальцев. Ее изображение, как и изображение деформированной руки, также характерно для многих произведений искусства и литературы 20 в. Казимир Малевич в эскизе к опере „Победа над Солнцем“, например, изобразил руку Нерона таким образом, что она кажется четырехпалой. Малопалость воспринимается как знак негативного полюса истории, поскольку римский император Нерон был известен своим деспотизмом.

В романе Константина Вагинова „Козлиная песнь“ реанимация исчезнувшей культуры осуществляется с помощью собирания, коллекционирования. Герои романа собирают вещи, а автор, создавая и классифицируя по ходу повествования разного рода уродливых персонажей, в финале своего романа сам оказывается существом монструозным:

Я дописал свой роман, поднял остроконечную голову с глазами, полужакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой – четыре [...] Иногда я смотрю на свои уродливые пальцы и удовлетворенно смеюсь:

³⁶ Максим Горький, *Жизнь Клима Самгина*. Сорок лет. В 3-х частях. Часть 3 и 4-ая. Москва: Правда, 1988, 211.

– Вот ведь какая я уродина! [...]

– Я это написал или не я? – И вдруг подношу свою руку к губам и целую. Драгоценная у меня рука. Сам себя хвалю я. – В кого я уродился, никто в моей семье талантлив не был.³⁷

Рука с нехваткой пальцев в романе Вагинова – проявление негативного полюса аномальной телесности. Собирающая, каталогизирующая, систематизирующая рука эта, в отличие от руки созидающей, соединяющей, синтезирующей, выступает как рас-членяющий, диссоциирующий или даже убивающий механизм. Изъятое из жизни поддается не реанимации, а лишь каталогизации, не обладающей эстетической ценностью. Художник создает монструозной рукой текст-кунсткамеру, которая в отличие от кунсткамеры в „Восковой персоне“, не эстетизируется. Сам художник становится экспонатом этой кунсткамеры, выходя со своими героями на сцену и раскланиваясь. Но зрители при виде монструозности автора и героев приходят в ужас. Позже монструозность малопалости будет обыграна Сашей Соколовым в романе „Палисандрия“. В финале этого романа автор, как выясняется, не только существо двуполое, но и двуручное:

Его передернуло. Борт души накренился. О равновесие, инстинктивно робея утратить тебя самым необратимым образом, оно держалось одною рукою за перила, меж тем как иною нащупывало неразличимые в свете перегоревшей лампочки спекшиеся уста свои. Нащупав, оно разомкнуло их. Разъяло и челюсти. И привычным движением бывалого ключника сунуло в разверстную скважину рта ключ двуперстия.³⁸

Выворачивающий наизнанку нутро автора „ключ двуперстия“, расценивается как знак компрометации литературного творчества и литературы, в которой история также может быть вывернута наизнанку.

Аномальные руки автора в романе Вагинова – это руки монструозные. Автор стирает уродливой рукой различие между вещью и ее знаковостью. Руки с тремя и четырьмя пальцами, напоминая руки с обломками пальцев на античных статуях, становятся эквивалентными обломкам гибнущей культуры. „Установившийся“ автор не может развиваться далее и лишается способности творить. Сумма всех пальцев на его руках (3+4) словно пародирует руку созидающую. Гибель культуры сопровождается разрывом анатомических связей. Уродливые руки автора – одно из ее проявлений. Однако не следует забывать и о том, что малопалая рука может отражать в мифологии

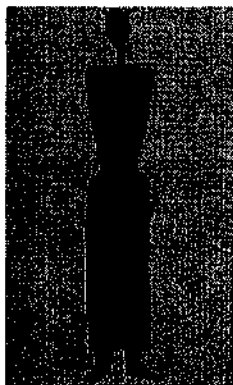
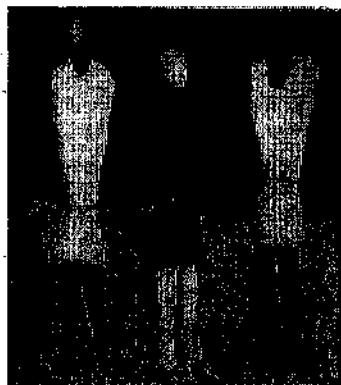
³⁷ Константин Вагинов, *Полное собрание сочинений в прозе*, Санкт-Петербург: Академический проект, 1999, 463–466. В 1929 г. „Междусловие установившегося автора“ было переработано и значительно сокращено. Примечательно, что из него было исключено и данное описание.

³⁸ Саша Соколов, *Палисандрия*, Michigan: Ardis, Ann Arbor, 1985, 295–296.

и обретение разума. Четырехпальцем сделался Орест, откусивший себе палец. И в то же самое время его покинуло безумие, насланное черными Эриниями за убийство матери Электры. Откусывание пальца останавливает гневных за Орестом Эриний и заставляет их побелеть.³⁹ Но у Вагинова, как и у Тынянова, недостаток пальцев имеет смысл разрыва и хаотизации анатомических связей, а также апофатизма угашения всякой знаковости.

Рука отсутствующая

Об угашении знаковости в литературе и культуре 1900–1930-х гг. следует сказать отдельно. Часто она передается изображением полного отсутствия пальцев или рук.⁴⁰ Типологическую параллель к поэтике безруких находим, к примеру, в „Балаганчике“ Александра Блока, где кукольные герои „безжизненно повисают на стульях“, напоминая „пустые сюртуки“ именно в тот момент, когда скрыты кисти их рук:



Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было.⁴¹

Если у Блока безрукость маркирует угашение знаковости символистской культуры, то у Малевича – советской культуры. Таковы безрукие крестьяне или безрукая женщина на его картинах 1928–1932 гг. („Крестьяне“ и „Супрематизм. Женская фигура“).

Становится понятным, почему Остап Бендер, герой романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова „Двенадцать стульев“, выполняя роль художника, создает транспарант с изображением сеятеля, у которого рук, по существу, нет:

³⁹ Percy Preston, *Lexikon Antiker Bild-Motive*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, 50.

⁴⁰ Ср. иную разработку темы телесной недостаточности в книге: Игорь Смирнов, *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, Москва: Новое литературное обозрение, 1994.

⁴¹ Александр Блок, *Лирика. Театр*, Москва: Правда, 1982, 338.

В черных небесах сиял транспорант. – М-да, – сказал Остап, – транспорантик довольно дикий. Мизерное исполнение. Рисунок, сделанный хвостом непокорного мула, по сравнению с транспорантом Остапа показался бы музейной ценностью. Вместо сеятеля, разбрасывающего облигации, шкодливая рука Остапа изобразила некий обрубок с сахарной головой и тонкими плетями вместо рук.⁴²

Остап доводит до абсурда символические ценности советской эпохи, схематизирует советские штампы. У того, у кого должны быть руки, они заменены плетями. Сеятель выглядит монстром. Он и есть монстр: вместо того, чтобы разбрасывать семена и засеивать землю, т.е. заниматься созидательной деятельностью, он должен распространять среди людей бумаги, ценность которых весьма сомнительна.

На деструктивную моторику малопалости и безрукости обратил внимание в киностановке „Двенадцать стульев“ 1976 г. режиссер Марк Захаров. Эпизод с созданием сеятеля отводится в киносценарии Марка Захарова больше внимания, чем в одноименном романе Ильфа и Петрова. Остап, творящий „эпическое, монументальное полотно“, сопровождает процесс рисования ног сеятеля следующим комментарием:

– Раз, два, три, четыре. Еще сколько вообще? Раз, два, три, четыре, пять. Пять. Ага. Раз, два, три, четыре. Здесь немного и здесь немножечко [...] Так, вторая меня интересует. Пятки. Хорошо здесь. Так. Так, ну теперь последний раз, чтобы не ошибиться. У меня, значит, – раз, два, три, четыре, пять. У него – раз, два, три, четыре. Ну и хватит. Так, ногами я доволен.

Выбор Марком Захаровым этого фрагмента и его авторская обработка, вполне вероятно, объясняются тем, что именно на его материале можно было спародировать столь характерную для контекста воссоздаваемой в этом фильме эпохи органопоэтику аномальной телесности. Остап, которого играет Андрей Миронов, пересчитывая пальцы на своих ногах и убеждаясь, что их пять, тем не менее рисует на ногах сеятеля по четыре пальца на каждой ноге. Руки пририсовываются в самую последнюю очередь:

– Киса, нужен отчаянный жест. Мне нужно пририсовать руки. Иначе будут неприятности.

Понимая, что недостаток рук аннулирует смысл всего „произведения“, Остап в спешке пририсовывает к телу сеятеля две палки, на одной из

⁴² Ильф Ильф, Евгений Петров, *Двенадцать стульев*, Москва: Художественная литература, 1974, 237.

которых пять пальцев, если внимательно взглядеться в кинокадр из фильма, просматриваются довольно хорошо.



Кисть же второй руки, недаром почти скрытая фигурой Воробьянинова, предположительно, лишена одного или двух пальцев.

Иначе, как мне кажется, осмысляется отсутствие пальцев Сигизмундом Кржижановским в музыкальной новелле „Сбежавшие пальцы“. Сюжет этой небольшой новеллы строится на том, что во

время выступления знаменитого пианиста Генриха Дорна, от него сбежали пальцы вместе с кистью правой руки:

[...] отчаянно рванувшись, пальцы выдернулись вместе с кистью из-под манжеты пианиста и прыгнули, сверкнув бриллиантом на мизинце, вниз. Воцненное древо паркета больно ударило по суставам, но пальцы, не выронив темпа, вмиг поднялись на распрямившихся фалангах и, семеня розовыми щитками ногтей, высоко подпрыгивая широким арпеджиобразным движением – мизинец от безымянного, безымянный от среднего, – бросились к выходу из зала.⁴³

Познавательная ситуация художника, с точки зрения Кржижановского, может быть сформирована только благодаря разладу между рукой и пальцами. Он описывает становление нового сознания и поиск новых творческих возможностей как отрыв, побег пальцев. Гораздо раньше эта мысль была высказана Максимилианом Волошиным. Описывая танец Айседоры Дункан, писатель обращает внимание не на ноги, а на пальцы руки знаменитой танцовщицы, которые отделяются от ее тела:

Она радостно бросает пальцы в пространство, и из них сыплются тысячи маленьких звездчатых цветочков.⁴⁴

Для Волошина пальцы танцовщицы – медиатор между утопическим миром искусства и обыденной реальностью. В новелле Кржижановского пальцы лишаются онтологической основы, метафизических корней, становясь бездомными путешественниками. Собственно, жанр этой новеллы четко вписывается в жанр путешествий. Определяющей позицией сбежавших пальцев,

⁴³ Сигизмунд Кржижановский, „Сбежавшие пальцы“, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1, Санкт-Петербург: Sympodium, 2001, 73-82.

⁴⁴ Максимилиан Волошин, „Айседора Дункан“, *Лики творчества*, Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1988, 392-395.

символических носителей традиции утопического мира искусства, становится наблюдение чужого для них обыденного мира. На протяжении странствий герой-пешеходники пальцы, проходят своего рода обряд инициации и претерпевают существенные изменения. В результате чего возвращение в „свой“ мир сопровождается для них катастрофой – утратой технического таланта. Кржижановский ориентируется и на фольклорную традицию, и на сказку Алексея Ремизова „Пальцы“, в основу которой, как известно, был положен южнославянский миф:

Жили-были пять пальцев – те самые, которых всякий на руке у себя знает: большой, указательный, средний, безымянный – все четверо большие, а пятый мизинец – маленький.

Проголодались как-то пальцы, и засосало.

Большой говорит:

– Давайте-ка, братцы, съедим что-нибудь, больно уж морит.

А другой говорит:

– Да что же мы есть будем?

– А взломаем у матери ящик, наедемся сладких пирожных, – кажет безымянный.

– Наестся-то мы наедемся, – заперчил четвертый, – да этот маленький все матери скажет.

– Если скажу, – поклялся мизинец, – так пусть же я не вырасту больше.

Вот взломали пальцы ящик, наелись досыта сладких пирожных, их и разморило.

Пришла домой мать, видит: слипшись спят пальцы, один не спит мизинец.

Он ей все и сказал.

А за то остался навеки сам маленький – мизинец, а те четверо с тех пор ничего не едят да с голодухи голодные за все хватаются.⁴⁵

Однако пальцы в новелле Кржижановского, как и в сказке Ремизова, обретают большее, чем в фольклорных источниках – способность к трансцендентному познанию.⁴⁶

Таким образом, смена классической парадигмы, произошедшая в начале 20 в., задала в художественной культуре иные стратегии репрезентации

⁴⁵ Алексей Ремизов, *Избранное*, Москва: Художественная литература, 1978, 367.

⁴⁶ Ср. рассуждения современного писателя и философа Вилема Флюссера. В сборнике философских эссе о природе и культуре, он посвящает целую главу („Finger“) пальцам и, в частности, пишет следующее: „Я – это мои пальцы, и мои пальцы – это я. Я принадлежу им настолько, насколько они принадлежат мне.“ См. Vilém Flusser, *Vogelflüge. Essays zu Natur and Kultur*, Aus dem Portugiesischen von Edith Flusser. München: Carl Hanser Verlag, 2000, 56. И далее Флюссер развивает мысль о том, что художник, идентифицируя себя с этой „свободной“ частью тела, обретает способность свободно мыслить, писать и, наконец, полностью освободиться от норм и канонов, сковывающих его творчество.

человеческой телесности, сделав возможным появление поэтики фрагментарной телесности. Фрагмент человеческого тела как тип изображения, в котором запечатлевается не все тело субъекта, а лишь одна его часть – палец, рука, голова, глаз и т.д. – выигрывает у целого, обретает власть над целым и, тем самым, выходит за рамки фрагмента в традиционном смысле, становясь пластическим образом нового, неклассического целого.