

Susanne Strätling

Die Hand am Werk

Poetik
der Poiesis
in der russischen
Avantgarde

Wilhelm Fink Verlag

2017

Сюзанна Штретлинг

Рука за работой

Поэтика
рукотворности
в русском
авангарде



Новое
Литературное
Обозрение

2022

УДК 7.036(47+57)«19»
ББК 85.103(2=411.2)6-022.30
Ш93

Научный редактор *А. Чертенко*

Штретлинг, С.
Ш93 Рука за работой. Поэтика рукотворности в русском авангарде / Сюзанна Штретлинг; пер. с нем. И. Микиртурмова, С. Сиротининой, А. Чертенко — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 488 с.: ил. (Серия «Интеллектуальная история»)

ISBN 978-5-4448-1743-8

Формула искусства как нового зрения была выдвинута художественным авангардом и с тех пор стала общим местом у будущих поколений искусствоведов, литературоведов и культурологов. Между тем не менее масштабное облако смыслов в культуре модерна связано с понятиями руки и жеста. Книга Сюзанны Штретлинг обращается к многогранной проблеме тактильных взаимодействий между человеком и произведением искусства и открывает читателю пласт авангарда, сосредоточенный вокруг концептов «ручного» и «рукотворного». Отдельные главы посвящены жестам касания, передачи, указания, письма, делания, приближая нас к новому пониманию авангарда как эпохи тесного сплетения визуальной доминанты с опытом телесного соприкосновения. В результате книга не только компенсирует ограниченное, «глазное» восприятие авангарда, но и фиксирует процесс перехода от оптоцентризма в сторону усиления роли тактильного восприятия в гуманитарном знании. Сюзанна Штретлинг — доктор наук, профессор Свободного университета Берлина, специалист по восточнославянским литературам.

УДК 7.036(47+57)«19»
ББК 85.103(2=411.2)6-022.30

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

© И. Микиртурмов, С. Сиротинина, А. Чертенко, пер. с нем., 2022
© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2022
© ООО «Новое литературное обозрение», 2022

Содержание

I. Введение	8
1. <i>Отправная точка: образы руки</i>	8
2. <i>Путеводная нить: движения руки</i>	15
3. <i>Дискурс: операциональность, риторика, феноменология</i>	19
II. Говорить. От руки ко рту	29
1. <i>Перформативная парадигма: жест поэта (Анна Ахматова vs Василиск Гнедов)</i>	31
2. <i>Лингвистическая парадигма</i>	43
2.1. Кинетология: жест как философский язык (Яков Линцбах)	43
2.2. Глоттогенез: запястье как источник языка (Николай Марр)	55
3. <i>Поэтологическая парадигма</i>	67
3.1. <i>Res gestae</i> : писать историю по жестам (Алексей Толстой)	67
3.2. Глоссолалия: жестовый танец языка — органа тела (Андрей Белый)	77
3.3. Артикуляционные движения: рассказывание как гротескный жест (Борис Эйхенбаум)	94
4. <i>Жест говорения</i>	109
III. Писать. Письмо как игра	112
1. <i>Ремесло письма</i>	114
1.1. Медиологический аспект	114
1.2. Антропологический аспект	120
1.3. Праксеологический аспект	126
2. <i>Языковая игра и игра письма</i>	134
3. <i>Игра и инфантилизм в книгах художника</i>	145
4. <i>Игры с письмом</i>	149
4.1. Буквы-кубики (Петр Митурич и Велимир Хлебников)	149
4.2. Буквы-вещи (Сергей Третьяков)	160
4.3. Буквы-картинки (Александр Родченко и Варвара Степанова)	174
IV. Показывать. Театр между изображением и переживанием	189
1. <i>Знак показывания</i>	189
2. <i>Сцена показывания</i>	195
3. <i>Театр жестов</i>	199
4. <i>Изображение/переживание: жест как образ и как чувство</i>	206
4.1. Психология жеста (Сергей Волконский)	213
4.2. Феноменология жеста (Любовь Гуревич и Густав Шпет)	225
4.3. Физиология жеста (Ипполит Соколов)	236

V. Работать. Слово как орудие	251
1. <i>Поэтика орудия</i>	251
2. <i>Литература в творительном падеже (Алексей Гастев)</i>	256
2.1. Языковые орудия: модель текста как органа	261
2.2. Орудия показывания: модель текста как демонстрации	269
2.3. Орудия письма: модель текста как медиума	272
VI. Действовать. Поэтика операциональности (Сергей Третьяков)	281
1. <i>Перформатив действия</i>	281
2. <i>Слово и дело</i>	283
2.1. Операциональность в истории литературы и права	283
2.2. Ответственность литературы	285
2.3. Зачатие и свидетельство: операциональная репродукция	295
2.4. Преступное и словесное деяние	313
3. <i>Слово и изображение</i>	319
3.1. Операциональная оптика I: фотография	319
3.2. Операциональная оптика II: диаграмматика	324
4. <i>Слово и вещь</i>	333
4.1. Операциональность как фактичность	333
VII. Давать. Поэтика жизни	342
1. <i>Дар языка</i>	342
2. <i>Давать жизнь: жизнетворящая даровитость слова</i>	355
3. <i>Оживление как придание образа: поэтологические скрещения витального и визуального</i>	360
4. <i>Дар стиха: апострофа и присутствие (Осип Мандельштам)</i>	364
5. <i>Жест жизни (Джон Китс)</i>	379
6. <i>Погребальные дары</i>	388
VIII. Прикасаться. Опыты по осязанию текста	393
1. <i>Эстетический опыт между оптикой и тактикой</i>	394
2. <i>Хаптопоэтика: поэтическая критика образа под знаком прикосновения</i>	404
3. <i>Тактильные тексты (ОБЭРИУ)</i>	408
4. <i>Феноменология тела текста (Даниил Хармс)</i>	412
5. <i>Noli me tangere: завет и запрет прикосновения (Яков Друскин)</i>	423
IX. К филологии руки	443
Список иллюстраций	453
Литература	458
Указатель имен	479

Он незнаком мне, как мои пять пальцев.
Так нужно говорить о незнакомом.

Виктор Шкловский.
Чаплин-полицейский (1923)

I. Введение

1. Отправная точка: образы руки

Указывать, лепить, хватать, тянуться, держать, бросать, ловить, давать, гладить, писать, бить, сжимать, придавать форму, отпускать, нажимать, давить, брать, тянуть, рисовать — через многообразные движения рука определяет отношения между человеком и миром, осваивает окружающую реальность, реализует творческие импульсы и образует основу как вербальной, так и невербальной коммуникации. Будучи орудием строительства и обустройства, органом восприятия и познания, медиумом контакта и общения, рука затрагивает обширный диапазон эпистемических и эстетических вопросов. При этом приведенные жесты лишь приблизительно очерчивают сферу полномочий человеческой руки. Ее можно расширить за счет многочисленных действий и процедур, при помощи которых рука придает форму и содержание произведений искусства. Существенным дополнением может служить и указание на двурукость, ибо спектр мануальных операций значительно расширяется, коль скоро речь заходит о взаимодействии обеих рук.

Несмотря на это, историки искусства и культуры уделяют руке несоразмерно мало внимания. Из-за своего практического предназначения рука кажется непригодной — или крайне мало пригодной — для нужд теории, не говоря уже об эстетике. Вечно конкурируя с глазом, этим неизменно ведущим органом философской и эстетической рефлексии, рука и поныне остается в тени. В культурной антропологии и медиатеории принято говорить о регрессе руки, связанном с делегированием ряда мануальных операций машинам и протетическим аппаратам (этот тезис был отчасти пересмотрен лишь в начале XXI века с приходом сенсорных технологий). С учетом подобной дискурсивной

рамки рука по-прежнему остается тем великим незнакомым, о котором еще в 1923 году говорил в процитированном в эпиграфе пассаже Виктор Шкловский.

В свете всего сказанного выше в настоящем исследовании будет предпринята попытка пристальнее рассмотреть именно эту «неизвестную» руку. Анализ конкретных примеров при этом направлен на критику традиционного понимания авангарда как эпохи оптоцентризма, в которую якобы безраздельно господствовало «наслаждение созерцанием» (*Augenlust*), подогретое медиатехнологиями и художественной агитацией. Вызовы, связанные с историко-культурным конфигурированием авангарда из перспективы «рукотворности», обусловлены не только интенсивностью, с которой в нем возникает и вновь отбрасывается образ руки. Еще в большей степени они продиктованы тем, что в ходе непрерывного критического обращения к руке как к эстетическому образцу происходит сдвиг в самой эстетической системе, который, однако, в силу неоднократно отмечавшейся синестетической оптики эпохи зачастую проходит незамеченным. Русский авангард с беспрецедентной настойчивостью апеллировал к мануальным практикам и осязательным формам опыта, руке же приписывалась функция своеобразного поэтического первооргана человека, позволяющего осмыслить эстетические и поэтические процессы как поэзис, то есть как совокупность операций по использованию материалов, техник и инструментов, из которых и с помощью которых возникают произведения искусства. Рука здесь выступает как модель одновременно эстетической рефлексии и художественной практики.

Будучи демонстративно выставлена напоказ, мастерица, придающая форму, творящая рука возводится при этом в ранг центрального органа искусства. Она служит символом силы созидания и воли к форме, продуктивности и преобразовательного потенциала. Даже беглый взгляд на иконографию эпохи свидетельствует о преобладании этого лейтмотива. Едва ли не самым сложным его визуальным преломлением является фотомонтаж Эль Лисицкого «Конструктор (Автопортрет)» (1924), где палимпсест из лица,

ладони, фрагмента окружности и циркуля преподносится как образец современного портрета художника. Почти во всех видах искусства рука функционирует как модель художественной авторефлексии. Особенно заметно эта закономерность проступает в изобразительном искусстве, где мотив руки — действующей или покоящейся, простертой в мольбе или отдернутой в жесте отказа, дающей или берущей, напряженной или расслабленной, сжатой в кулак или повернутой ладонью вверх — играет ключевую роль. Помимо непосредственного обращения к мотиву руки как к визуальному объекту авангард нередко работает с опытом эстетической дифференциации осязаемого, транслируемым в пластических искусствах. Выдвинутое в 1914 году Владимиром Татлиным программное требование, «выразив недоверие глазу», поставить «глаз под контроль осязания»¹, было нацелено на перенос подобного тактильного опыта в иные виды искусства. Это преодоление границ имело свою экспериментальную основу, например в исследованиях Михаила Матюшина, проводившихся в 1923–1924 годах при отделе органической культуры ленинградского Государственного института художественной культуры (ГИНХУК). Задавшись целью исследовать пределы восприятия искусства, чтобы затем сознательно формировать такое восприятие, Матюшин подвергал осязание «интенсивной тренировке», в частности задействовал его при освоении цветов и рисовании контуров, а также изучал восприятие расслабления мышц при движениях руки и линии на коже и на ладони, которые рассматривал как своего рода папиллярные перцепторы².

Подобные тренировочные программы выходят далеко за рамки задач, связанных с расширением эстетического опыта, и фактически имеют своей целью антропологическое

1. *Татлин В.* Наша предстоящая работа [1920] // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 2. М., 1975. С. 77.
2. *Matjušin M.* Arbeitsbericht vom Leiter der Abteilung für Organische Kultur am Leningrader INChUK, 1.10.1923–1.10.1924 // Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934 / Hg. v. H. Gaßner, E. Gillen. Köln, 1979. S. 96.

переоснащение человека. По сути, весь психотехнический дискурс 1920-х годов был направлен на то, чтобы, тестируя моторику и функциональность руки, при помощи тщательно спланированных серий опытов оптимизировать ее чуткость, стереогностическое чувство и моторное умение. В рамках опытов исследования осязания подопытным, в частности, предлагалось сравнить наждачную бумагу разной зернистости или металлические поверхности различной фактуры, рассортировать перья по степени их эластичности, а картонные коробки — по толщине, а также распознать на ощупь минимальные перепады уровня поверхностей. Один из наиболее деятельных инициаторов подобных исследований Алексей Гастев разработал изошренную методику тренировки рук, а в 1923 году даже предложил ввести для всех советских граждан «экзамен трудовых движений». Оценке подлежали два типа движений — ударные и нажимные, так как, по мнению Гастева, «надо уметь правильно ударять, надо уметь правильно нажимать»¹. То же различие применялось и в сфере искусств, в особенности искусств визуальных. Так, в понимании Дзиги Вертова кинематограф, или «кино-глаз», должен был ориентироваться осторожно, «ощупью», чтобы «не запутаться в жизненном хаосе». Эйзенштейн же, полемизируя с Вертовым, и вовсе требовал, чтобы кино превратилось в «кинокулак», способный нанести болезненный удар².

Контрапунктом по отношению к руке как средоточию силы и власти выступает соотносимая с тем же временем апология глаза. В эпоху классического модерна — времени, когда визуальный образ становится движущимся и благодаря этому приобретает статус ведущего медиума, впервые заходит речь о новой социологии страха прикосновения, а существенное сокращение области мануального

1. *Гастев А.* Тренаж [1923] // Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. М., 1966. С. 51–52.
2. *Вертов Д.* Наше течение называется «кино-глаз» [1924] // Вертов Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. М., 2008. С. 401; *Эйзенштейн С.* К вопросу о материалистическом подходе к форме [1925] // Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах. Т. 1. М., 1964. С. 117.

и тактильного опыта оказывается одним из важнейших факторов, влекущих за собой отчуждение субъекта, — рука утрачивает свои ведущие позиции. Именно модерн знаменует переход к «push button culture»¹, в которой, по мысли Ганса Блюменберга, мануальные манипуляции «гомогенизируются и сводятся к идеальному минимуму, коим является нажатие на кнопку», а «человеческие действия становятся все менее специфичными»². В эту эпоху мы все острее понимаем, что «деградация руки — это цена, которую нам приходится платить за прогресс техники»³.

Среди эстетических течений модерна к описанной логике наиболее последовательно прибегал конструктивизм. Характерное для него безальтернативное рассмотрение любого артефакта как технофакта фактически продолжает уходящую вглубь веков тенденцию отрицания руки как органа, чье использование чревато ошибками. Так, в своей рукописи «Линия» (1921) Александр Родченко недвусмысленно заявляет: «Кисть уступила место новым инструментам, которыми удобно, просто и более целесообразно обрабатывать плоскость. Кисть, такая необходимая в живописи для передачи предмета и тонкостей его, стала недостаточным и неточным инструментом в новой беспредметной живописи, и ее вытеснил пресс, валик, рейсфедер, циркуль и т.д.»⁴ Будучи сослана вместе с нуждающимися в ней прикладными искусствами в своеобразную ретрорезервацию, пораженная в творческих правах рука некоторое время влачит здесь свое жалкое существование, пока острые инвективы против романтического пассаеизма поделок, которые лишь притворяются искусством, не изгоняют ее и отсюда.

Несмотря на то что антагонизм руки и глаза, лейтмотивом проходящий сквозь историю культуры и искусства,

1. Культура нажатия кнопок (англ.). — *Примеч. ред.*
2. *Blumenberg H. Lebenswelt und Technisierung // Wirklichkeiten in denen wir leben.* Stuttgart, 1996. S. 36.
3. *Waldenfels B. Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie der Wahrnehmung 3.* Frankfurt a.M., 1999. S. 100.
4. *Родченко А. Линия // Родченко А. Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, записки.* М., 1996. С. 97.

давно и прочно закрепился в дискурсе, лобовое противопоставление осязательного искусства оптическому в духе классического *ragagone* все же представляется слишком схематичным. Доказательства тому можно обнаружить как в самом изобразительном искусстве, так и — в еще большей степени — в литературе. Своей ориентацией на глаз и визуальный образ авангардистская поэтика активно закладывает основу для «окулоцентризма» модерна. Эта мысль, в частности, предельно отчетливо звучит в классической формулировке Шкловского, согласно которой конечной целью применяемых в литературном произведении тактик «остранения» является «новое зрение». В то же время авангард не оставляет без внимания и руки, в частности изучает праксиологию письма, вовлекает литературу в мануальные письменные игры и акцентирует тактильный аспект производства и восприятия текста. Связь письма и чтения с телом чаще всего рассматривают на примере руко-писания, остающегося единственной формой нотации, которая, согласно Хайдеггеру, сохраняет слово в «сущностной сфере действия руки» — по крайней мере, до тех пор, пока последнее не разрушается под механическим стуком пишущей машинки, становясь напечатанным¹. Руко-писание неотделимо от бремени (и обещания) присутствия и аутентичности. Этот капитал лежит в основе и авангардистских скриптурализмов книг художника, и фактурных автографов вроде рукописных изданий. И в первом, и во втором случае процессы письма и чтения сознательно представляются как «материальное событие» (*material event*) (Элизабет Штровик), в котором семиотические процессы дешифрования изначально встроены в акт физического взятия в руки. По сути, когда имажинист Анатолий Мариенгоф в каждом стихе чувствует занозу, которая должна засесть в руке у читателя, а поэты-обэриуты требуют от своих читателей «подойти поближе» и «потрогать пальцами» вещь текста, они тем самым через процесс чтения, основанного на фетишизации материальности и оттого приобретающего

1. Хайдеггер М. Парменид / Пер. А. Шурбелева. СПб., 2009. С. 177–178.

вид чувственной стимуляции посредством объекта книги, творят феноменологию текстовой телесности¹.

Истолкование *opus* как *corpus* подразумевает не только осязательную стимуляцию текстом, но вполне практические вопросы истории прикладной литературы. В этом несложно убедиться, взглянув на поэтику утилитаризма, которая отводит руке совсем иную роль. Детально исследуя параметры психофизического влияния литературы и оптимизируя техники чтения и письма, она тем самым формирует предпосылки для операционального подхода к книге. Рука в этом случае выступает как инструмент, возводящий мост между литературой и жизнью, поэтикой и производством. Действуя в поле письменного производства, рука писателя прощупывает дееспособность письма, то есть возможности перформативного воздействия текста как акта созидания реальности, причем методом такого «прощупывания» становится сведение воедино *organon'a* слова и *instrumentum'a* руки.

Все эти установки нацелены главным образом на то, чтобы отследить воздействие руки не только вне текста, но и внутри его самого. По сути, рука не только пишет (или печатает) текст, но и сама является литературным персонажем. Неудивительно, что встреча с обособившейся рукой принадлежит к числу ключевых сцен писательской саморефлексии. Так, рилькевский Мальте Лауридс Бригге, склонившись за упавшим карандашом, переживает ужас от контакта с собственной рукой; творец языка в рассказе Велимира Хлебникова «Ка» (1915) учит, что существуют «слова-руки, которыми можно делать»; неизвестный поэт у Константина Вагинова благодарно целует собственную изуродованную руку — органический инструмент, напрямую причастный к созданию «Козлиной песни» (1927), и т.д. В этих и ряде других эпизодов рука из орудия письма становится ужасным и в то же время возвышенным медиумом литературного вдохновения. По сути, она рассматривается здесь как своеобразный *terminus medius* (Эрнст

1. Манифест ОБЭРИУ // Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисл. С.Б. Джимбинова. М., 2000. С. 476.

Кассирер), позволяющий истолковать литературное произведение как зону контакта, прикосновения, действия и изготовления. Эта мануальная медиальность текста не схватывается «филологией глаза» (Бернд Штиглер), для нее требуется *филология руки*.

2. Путеводная нить: движения руки

В цели проекта филологии руки не входят ни поиск в текстах упоминаний об органе под названием «рука», ни составление каталога отсылок к «руке» как к части тела, ни, наконец, написание истории литературного мотива руки. Фиксируя следы рукотворности, его автор предпринимает попытку понять, как именно рука присутствует и действует в поле литературы и искусства, а также как и почему она принимает на себя функцию своеобразной медиально-дискурсивной фигуры, при помощи которой всякий раз заново выстраивается связь литературы и искусства с жизнью, телом и чувственным опытом.

Чтобы при этом, с одной стороны, избежать упрощающего биологизма в понимании того, чем является «рука», а с другой — все же не утратить физическую «руку» из виду, превратив ее в чистую абстракцию, я в дальнейшем буду оперировать понятием «жеста», состоящим в метонимической и метафорической связи с рукой. В последующих главах будут подробно рассмотрены ключевые сцены формовки и оформления, деятельности и труда, коммуникации и обозначения, которые соответствуют основным жестам, производимым рукой. Юрий Цивьян предложил рассматривать возможности, связанные с эстетическим подходом к жесту и анализом при помощи жеста, в рамках новой дисциплины, которую он окрестил карпалистикой¹. Жестологический (или: карпалистический) подход локализует взаимодействие руки и созданного рукой на границе между телесной осязаемостью и символическим поступком и тем самым открывает возможность постижения знаковых

1. См.: Цивьян Ю. На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010.

техник и материально-мануальных практик перформативного употребления в их сложных взаимосвязях. Схватывая эти взаимосвязи в сценах движения, прежде всего движения руки, жест акцентуирует неизменно динамический, процессуальный характер всего рукотворного. Будучи привязанными к конкретным пространству и времени, жесты образуют изменчивые фигуры, которым часто приписывают дейктическую наглядность и соматическую очевидность и которые столь же часто соотносят с кризисами эфемерной текучести и исчезновения в процессе создания.

В общепринятом понимании жест является чем-то средним между инстинктивными сокращениями мышц и символическими формами выражения высокой степени кодификации. Такое понимание представляет собой комбинацию элементов органицистского и семиотического подходов, которые так и не объединяются в единое целое. В зазоре между ними располагаются трактовки жеста в биологии, этологии, этнологии, психологии, лингвистике, искусство- и театроведении. В основе этих трактовок лежит тезис о том, что жесты как сконструированная форма являются в значительной мере искусственными, но при этом заключают в себе память о естественном образе, неотделимом от сферы физического. Из такой перспективы жесты представляются стилизованными, неоднократно подвергавшимися социокультурной формовке, нормированными телесными знаками, которые несводимы к подлежащим дешифровке символическим действиям. В их специфической двойственности, балансирующей между телесностью и символизмом, культурной интенциональностью и индивидуальной спонтанностью, внутреннее сливается с внешним.

Одним из немаловажных факторов, которые привели к постепенной, а временами и весьма активной метафоризации данного понятия, стали междисциплинарные дебаты о жесте в модерне. Начиная с дарвиновских исследований эмоционально выразительных движений, через работу Зиттля о жестах в Античности и теорию выразительных движений Клагеса, вплоть до формул пафоса

Варбурга, кинематографических жестов Эйзенштейна, словесных жестов Эйхенбаума и семантических жестов Мукаржовского было создано множество концепций жеста, не укладывающихся в строгую типологию. Тем не менее попытки такого рода предпринимались неоднократно. Так, историк искусства Михаил Фабрикант, работавший в Государственной академии художественных наук (ГАХН), предложил систематизировать исследования жеста в три основные группы. К первой из них, по мысли Фабриканта, принадлежат иконографические исследования жеста как некоего «постоянного атрибута». Представители второй группы работ видят в жесте эмоциональное выражение, иначе говоря, понимают его главным образом как аффективный жест. Наконец, третьи рассматривают жест как формальную проблему, различая при этом жесты, соотнесенные с пространством (жест как исполнение и наполнение пространства), жесты, соотнесенные с линией (жест как контур), а также пространственно-стилизированные жесты в плоскости и в объеме. Четвертая, социологически ориентированная, линия изучает жест как идеологический символ¹. Несмотря на то что приведенная классификация явно была выстроена на материале изобразительных искусств, ее можно продуктивно применить и к другим видам искусства. Это относится прежде всего к пространственной динамике жеста, а также — еще в большей степени — к интерпретациям, трактующим жест как проблему формы.

Реактуализация проблем, связанных с формой, в контексте разговора о жесте связана прежде всего с тем, что само формотворчество всегда мыслится как нечто динамичное, процессуальное, постоянно пребывающее в движении. На уровне моторики оно приводит в движение тело, а на уровне семиотическом инициирует подвижность знака. Локализация жеста в изначально транзиторном пространстве превращает его в фигуру перехода. Именно транзиторность и протеичность жеста лежат в основе часто приписываемой ему открытости. Джорджо Агамбен описывал

1. См.: *Фабрикант М. Жест* // *Словарь художественных терминов* Г.А.Х.Н. 1923–1929 / Под ред. И. Чубарова. М., 2005. С. 156–157.

открытость жеста как колебание между пределами акта и потенции, средства и цели. По мысли Агамбена, в этом промежуточном состоянии медиальность жеста может быть постигнута еще точнее, ведь в жесте и посредством его не сообщается и не совершается ничего служащего некоторой цели; напротив, он является «выставкой опосредования, переводом средства как такового в поле зрения»¹. Находясь в межеумочной позиции, но также и вне жестко отрегулированного акта передачи сообщения, не будучи более целиком и полностью встроен в кинестетический континуум коммуникации, жест остается в подвешенном состоянии и не поглощается без остатка ни сигнификативно, ни агонально.

Брайан Ротман ввел для обозначения этого подвешенного состояния буквенных тел понятие «жесто-хаптики» — «медиатехнологии, которая преодолевает границы кодированной сигнификации, действуя в интерактивном, партиципаторном и иммерсивном режимах. Иными словами, жесто-хаптика не осуществляет коммуникации в общепринятом смысле, когда, например, источник А посылает сигнифицированную единицу В получателю С. Она не передает сообщений, не посылает информации, не транслирует значения и не несет предзаданного смысла, определенного прежде его собственного осуществления»². Жесты маркируют здесь движения, действия, события, моменты времени, стадии или области рассмотрения, локализованные на границе, причем не только с языком, вступающим с жестом в особенно сложные отношения дополнительности. Это обстоятельство, в частности, подвигло Вилема Флюссера в работе «Жест. Опыт феноменологии» к тому, чтобы, рассматривая жест как выражение свободы, включить в составленный им каталог целый ряд актов и артефактов, которые на первый взгляд вовсе не обязательно соотносятся с жестом как понятием или с какими-то конкретными

1. Агамбен Дж. Заметки о жесте / Пер. Э. Саттарова // Агамбен Дж. Средства без цели: Заметки о политике. М., 2015. С. 64.

2. Rotman B. *Becoming Beside Ourselves. The Alphabet, Ghosts, and the Distributed Human Being*. London, 2008. P. 51.

жестами, как то: смену масок, прослушивание музыки, посадку растений или проявления любви, связанные, в свою очередь, с необозримым множеством жестов¹.

Сделанная в этой книге выборка из многообразной области жестовых форм также выходит за узкие рамки определения «жест = выразительное движение руки». Наряду с жестами говорения, писания и показывания, тесно связанными с литературой, здесь также присутствуют трудовые жесты, жесты действия, давания и прикосновения, которые, в свою очередь, существенно расширяют репертуар того, что применительно к литературному тексту традиционно излагают как жест или манеру поведения. Все эти жесты отсылают к самым разным действиям, активизируют собственные сценарии и разыгрываются в собственных декорациях — и все они встраиваются в самые разнообразные контексты. Объединяет эти жестовые проявления центральная роль трансформативной практики и символики форм движения, из которых становится ясно, как рука и ее применение влияют на процесс поэтического творчества. Все они так или иначе сопряжены с актами, в которых изображение и означивание накладываются друг на друга или, напротив, разводятся по разные стороны. И все они требуют антропологической контекстуализации поэтического делания. Взятые вместе, подобные жестовые проявления, однако, не столько слагаются в (историческую) грамматику жеста, сколько образуют строительный материал для обширного поэтологического проекта жестологии. Тем самым они позволяют с разных сторон обозреть авангардистский феномен *поэтики как поэзиса*.

3. Дискурс: операциональность, риторика, феноменология

Образ руки служит точкой пересечения двух основоположных представлений о художнике — как *homo significans* и *homo faber*. И поныне аристотелевская характеристика руки

1. См.: *Flusser V. Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt a.M., 1994.

как «инструмента инструментов» сохраняет свою актуальность. В конце XIX века философия техники, отталкиваясь от понимания руки как «природного орудия» (Эрнст Капп), выводит из нее масштабную концепцию техники как проекции органов. И теперь, в веке XXI, рука по-прежнему остается «главным инструментом хозяев вселенной»¹. Такое техническое привилегированное положение руки опирается на психологические данные, подтверждающие уникальную гибкость и пластичность хиро-дигитального опорно-двигательного аппарата. Речь, в частности, идет о результатах палеонтологических и нейробиологических исследований, которыми была установлена зависимость между ручной умелостью и ростом массы головного мозга, а также о ряде антропологических изысканий, в которых мануальные действия рассматриваются как «главенствующий фактор нашей биологической и культурной адаптации»², а руке присваивается статус важнейшего инструмента культуры. Рука, высвобожденная в результате прямохождения, отличающего человека от других живых существ, становится основой моделирования человека как *animal laborans* и *animal symbolicum*. Формула *Homo erectus*, по сути, обозначает человека, восставшего против силы тяжести, оторвавшегося от тварного существования и возвысившегося над природой. Метафорика прямооты, стояния «в полный рост» и вертикального спинного хребта, ассоциируемого с характером, извлекает из этой физиологической позы превосходства внушительный символический капитал. Прямохождение далеко не сводимо к функции «осевого принципа формирования организма человека»³, который определяет анатомическое строение тела человека в буквальном смысле слова от пяток до макушки. Помимо этого, в вертикальном положении тела и в вытекающем отсюда способе передвижения

1. Tallis R. *The Hand. A Philosophical Inquiry into Human Being*. Edinburgh, 2003. P. 22.
2. См.: Trinkaus E. *Evolution of Human Manipulation // The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution / Ed. by S. Jones, R. Martin, D. Pilbeam*. Cambridge, 1992. P. 346–349.
3. Straus E. W. *Phenomenological Psychology*. New York, 1966. P. 139.

скрыто особое отношение к миру, подразумевающее определенный модус восприятия бытия: «Мы прямостоящие, и именно как прямостоящие мы воспринимаем и познаем себя в отношении к миру. <...> Прямая осанка задает определенное отношение к миру, специфический режим бытия-в-мире»¹.

Центральным элементом этого бытийного режима является дистанция. Речь идет не только о дистанции от земли, но и о той дистанции, которая возникает вследствие изменения угла обзора и сопряженной с ним перспективы взгляда. Эрвин Штраус связывает с ней переход от «приземленной» необходимости трогать все руками, характерной для детей-ползунков, к расширенному горизонту восприятия, отдающему приоритет глазу как органу восприятия на расстоянии. Траектория развития, ведущая от «приземленного» хватательного рефлекса к принятию человеком взгляда с высоты, от непосредственного хватания к индексикальному показыванию, подчеркивает вертикальное движение вверх и отсылает к горизонтальному пространству восприятия.

Что происходит с рукой в процессе вертикализации и дистанцирования? Освобожденные от необходимости нести на себе тело, передние конечности преобразуются в руки и кисти рук. «При вертикальном положении тела рука становится органом активного познавательного прикосновения — эпикритическим различающим инструментом *par excellence*, — пишет Штраус. — В этом качестве рука уравнивается в правах с глазом и ухом»². С такой точки зрения прикосновение и познание с необходимостью пересекаются друг с другом и в то же время оказываются разделены эпистемической пропастью, так как познание не только не стремится к близости или тождеству со схваченным, но и, напротив, нейтрализует обе эти возможности.

Если пойти еще дальше и выдвинуть гипотезу о связи между освобождением руки и возникновением языка

1. Ibid.

2. Ibid. P. 150.

или, оставаясь в более скромных рамках, предположить возможность ее семиотического применения, то и тогда специфика руки будет локализована на пересечении действия и означивания. Укорененность символических форм в действии, характеризующая, по мысли Кассирера, подход человека к миру, обретает в сигналах рукой свое зримое выражение. В ритуальных практиках благословения, целительства, судоворения, обещания, клятвы, взятия под защиту, колдовства, приветствия, подтверждения или приведения доказательств тело и знак обретают тождество. В свою очередь, как символически сверхдетерминированная часть тела, рука (а также неотрывное от нее различие правого и левого) фигурирует в множестве культурных мифов, легенд и суеверий. В этом мире преданий и традиций живут персонажи вроде мальчика-с-пальчик, отрубленные кисти рук служат фетишем и целебным снадобьем, зуд в кончиках пальцев предвещает обман, раны на руках сигнализируют о скорби, усыхание пальцев указывает на вину их обладателя, дефекты рук сулят несчастье и т.д.¹

В области пересечения операциональности и символизма хорошо видны те регионы, где эстетические объекты предстают как сознательно сформированные, «деланные» артефакты и где утверждение руки в качестве средства осуществления манипуляций приводит к проникновению произведения искусства, прежде бывшего феноменом сугубо эстетическим, в области инструментального и технологического. Достаточно часто указывали на то, что во времена Античности не делали различия между ремеслом и искусством, называя и то и другое одним словом — *techné* (тезис этот, впрочем, был оспорен Хайдеггером). Данное обстоятельство, однако, редко становилось объектом развернутой рефлексии. Непроясненной, в частности, остается потенциальная продуктивность этого понятийного тождества в контексте программной смены ориентиров, следствием

1. Перечень такого рода примеров из различных культур и эпох приведен в работе Льюиса Дейтона Бердика. См.: *Burdick L.D. The Hand. A Survey of Facts, Legends, and Beliefs Pertaining to Manual Ceremonies, Covenants, and Symbols.* Oxford, 1905. [Репринт: Purdue, 2002.]

которой стало размывание границы между «свободными» и «прикладными» искусствами. В серой зоне между сферами эстетики и техники рука ведет сомнительное существование. Будучи причастна к дискурсу прекрасного, она тем не менее остается по отношению к нему чужеродным телом. Через изучение трудовых жестов и жестов действия данная книга проливает свет на эту серую зону, параллельно осуществляя пересмотр дискурса авангарда. В ее фокусе находятся главным образом те течения авангарда, которые были ориентированы на производственную эстетику и предполагали достаточно сложный процесс изготовления художественных объектов, прежде всего конструктивизм и фактографический документализм. В рамках этих течений осмысление руки и слова как специфических орудий выступает наиболее частым мотивом, подталкивающим к выработке поэтики поэзиса. Притязания этой поэтики выходят далеко за рамки низведения руки и объекта ее приложения до банальных средств, находящихся на службе утилитарной инструментальности, подчинения слов или языка целерациональной власти технического. В куда большей степени означенная модель демонстрирует, как принцип операциональности меняет параметры ручных манипуляций.

Наряду с операциональными аспектами данная проблематика затрагивает и *риторический* дискурс. Немаловажным в этом контексте представляется тот факт, что рука утверждается в роли «эталонного инструмента» посредством функции, закрепленной прежде за ртом: она начинает говорить. Жестикуляция сопровождает вербальный речевой акт и визуально обогащает звучащую речь. Помимо этого, рука формирует и свой собственный экстралингвальный язык. В исследованиях языка телесных жестов на множестве примеров была доказана самостоятельность кинетоллингвальных знаков. Язык жестов соединяет движения руки и положение пальцев в сложную систему кинетического алфавита, предназначение которого, однако, состоит не в том, чтобы перелагать устную речь языком мануальной оптики, и который функционирует независимо

от говорения. Уже в античных учениях об *actio* подробно рассматривалась принципиальная двойственность жестов руки, одновременно выступающих иллюстрацией к сказанному и преодолевающих эту свою вторичность. При этом обе формы ораторского жеста нацелены на решение одной и той же проблемы, а именно на преобразование тела, в особенности руки, в знак, колеблющийся между полюсами естественного и искусственного. Тем самым в жесте воплощенного говорения фактически устраняется разделение на реальное и символическое.

На подобном сближении руки и слова базируется не только риторическое искусство декламации или язык жестов. Помимо этого, оно служит основой для перформативного словоупотребления, в котором слово и действие есть одно и то же. Также это сближение манифестирует себя в дейктической функции языка, с которой Карл Бюлер связывал возможность вербальной трансляции пространств восприятия и опыта¹. Все эти акты говорят об одном и том же: не только рука способна сопровождать, а то и подменять говорение, но и язык нередко служит своеобразным продолжением руки, а подчас и перенимает ее роль, связанную с конструированием пространств действия. Так язык, перевоплощаясь в руку, преодолевает «чистую» и в этом качестве нередко кажущуюся пустой риторичность слова. С концептуальной конъюнкцией слова и поступка связано, стало быть, нечто большее, чем просто расширение радиуса действия. Речь здесь идет о достижении нового медиального измерения языкового действия, где знаки приобретают действенность в режиме реального, а *manus loquens* становится *manus agens*. Этот акциональный модус говорения, который в языкознании рассматривается лишь на примере перформативов и идеально-типическим воплощением которого с точки зрения конструктивистской поэтики Сергея Третьякова является фигура писателя, непосредственно участвующего в строительстве новой жизни, выходит далеко за пределы классических речевых актов

1. См.: Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993.

вроде обещания, заключения брака, присяги или присвоения имени. По сути, здесь идет речь о таком режиме употребления языка, который посредством руки превращает слова в продолжение тела.

Наряду с операциональным и риторическим измерениями руки следует принять во внимание также ее *феноменальную* функцию в структуре восприятия и в процессе чувственного познания. В истории органов чувств глаз почти всегда оказывался в привилегированном положении (например, через метафорическое наделение его благородным статусом *oculus spiritualis*), тогда как «пролетарской» руке отводилась лишь служебная роль. Противоположная тенденция прослеживается в характерной для истории науки дискурсивной репрезентации руки как органа познания. В рамках этой традиции проявления мануального и осязательного рационализируются как метафоры мышления (вспомним здесь хотя бы о стертой метафоре постижения как «схватывания»), а сама рука концептуализируется как чувственное орудие интеллекта. Еще Гердер, этот проповедник тактилизма, выводит привилегированный статус руки из эпистемической функции осязания, так как «офтальмит, наделенный тысячью глаз, но лишенный осязающей руки, остался бы навеки в пещере Платона и *не имел бы понятия* ни об одном свойстве объемного тела как такового. <...> Чем больше он осязает предметы как таковые, имеет их, обладает ими, вместо того чтобы глазеть на них или воображать, тем живее будет его чувство. Это и будет, как показывает само слово, *понятие* вещи»¹.

В последние годы история чувственных ощущений существенно обогатилась опытом, полемически направленным против когнитивного и феноменального привилегирования взгляда и, напротив, акцентирующим аспект прикосновения. Если вспомнить наблюдение Мориса Мерло-Понти о том, что «всякое видимое выкроено из осязаемого... что существует отношение захвата,

1. Гердер И.Г. Пластика. Некоторые наблюдения о форме и образе из творческого сна Пигмалиона / Пер. Н.И. Бутовой // Гердер И.Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959. С. 182.

вторжения не только между осязаемым и осязающим, но и между осязаемым и видимым», эту конкуренцию скорее следует понимать как корреляцию¹. Непроясненным, однако, остается то, как благодаря осязанию в ходе схватывания вещи интенсификация мануального постижения выливается в чувственное переживание или аффективное впечатление. Наряду с моделями дистанцированной рецепции в монографических главах этой книги прощупывается пока остающаяся без должного внимания область поэтологии прикосновения и заражения, в которой ощущение навязчивости эстетического объекта передается как патическое событие телесного контакта. Ибо тактильные тексты, которые, как правило, опираются на текстурные метафоры в широком спектре их разновидностей, задействуют собственную предметность, чтобы в ходе осязательных экспериментов придать акту чтения форму феноменологического приближения к телу текста.

На пересечении трех дискурсов в фокус исследования попадает главный вопрос эстетики о соотношении поэзиса и манипуляции. Через образ руки произведение может быть постигнуто как медиум для манипуляции. Понятие манипуляции (в дословном переводе с латыни — «держат в руке») в силу своей принципиальной двусмысленности принадлежит сразу к двум сферам. С одной стороны, оно относится к сфере тактильного, ремесленного, мануального или даже мануфактурного. С другой — к области тонких, почти незаметных изменений, подчинения своей воле, введения в заблуждение, превращения в средство и авторитарного управления². Джордж Г. Мид в своей работе «Природа эстетического опыта» (1926) определял человека как субъекта, который с необходимостью познает (и создает) осмысленность окружающего его мира через

1. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. О.Н. Шпараги. Минск, 2006. С. 194–195.
2. Своеобразным мостиком между обеими этими сферами служит понятие «дигитального», отсылающее одновременно к руке и к технологии. См.: Бодрийяр Ж. Тактильность и бинарность / Пер. С.Н. Зенкина // Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 133–147.

непосредственные физические манипуляции¹. Лишь допущение существования подобной неизбежности манипуляций дает возможность постичь сущность эстетического опыта. Нажатие одной руки на другую, по Миду, позволяет ощутить давление вещи и давление, направленное против вещи. В вещах и посредством тактильных операций с вещами возникают и смысл мира, и сам мир.

Рука во многих смыслах является своеобразным центром поэтики и эстетики. Однако осуществляемые в этой книге попытки раскрыть затаенную, забытую историю руки и ее жестов в культуре авангарда не претендуют на установление новой, исключительно «ручной» — взамен «глазной» — доминанты (вместо глазной), но направлены на расширение скованного взгляда, на смягчение визуального режима и развитие тактильной чувствительности в наших подходах к произведениям искусства, по отношению к которым, как кажется, до сих пор сохраняет свою действенность табу *noli me tangere*.

Нарушить это табу мне помогла поддержка многих людей. В первую очередь мне хочется поблагодарить Георга Витте, который с необыкновенной щедростью готов делиться своими знаниями и своей неистощимой любознательностью. Отдельные главы книги читали и построчно комментировали мои берлинские коллеги Хайке Винкель, Барбара Вурм, Буркхард Брайг, Филип Коль, Бригитте Обермайр и Матиас Шварц. Их мысли стали неотъемлемой частью этой книги. К русскому (значительно сокращенному) изданию этой книги приложили руку коллеги из Гисена, Берлина и Санкт-Петербурга. Иван Микиртумов, Светлана Сиротина и Александр Чертенко перевели неуклюжий немецкий текст, а последний, помимо этого, взял на себя еще и хлопотную задачу научного редактирования рукописи. Катерина Гамолина с чрезвычайной тщательностью подготовила рукопись к публикации. Я также благодарна Илье Калинину, который не только заинтересовался

1. Мид Дж.Г. Природа эстетического опыта / Пер. В.Г. Николаева // Личность. Культура. Общество. 2014. Т. XVI. Вып. 3-4 (№ 83-84). С. 58-65.

идеей рукотворности авангарда, но и пошел на издательскую авантюру, добившись включения моей книги в серию «Интеллектуальная история», выходящую в издательстве «Новое литературное обозрение». Вне рамок этого предисловия благодарность моим детям, которые научили меня осмыслять жесты творения, прикасания и дарения не только в прошлом, но и в настоящем.