

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Берест В.А. Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочниковой // Философия и культура. 2025. № 5.
DOI: 10.7256/2454-0757.2025.5.74579 EDN: OFVHUA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74579

Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочниковой

Берест Валерия Адлеровна

ORCID: 0000-0001-8292-3359

старший преподаватель; кафедра теории и истории культуры; ФГАОУ ВО "Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы"

117198, Россия, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10, к.2, оф. 207

✉ cascabelada@gmail.com[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.5.74579

EDN:

OFVHUA

Дата направления статьи в редакцию:

18-05-2025

Дата публикации:

25-05-2025

Аннотация: Современная культура отмечена чувством социальной, психологической, ментальной фрагментации и утраты целостности. Для нее характерно ощущение разрыва и распада. Стратегии формирования новой целостности посредством обращения к фрагментированной телесной форме и переосмысливания роли телесного фрагмента раскрываются через различные художественные практики. Одним из ярких примеров становится творчество польско-еврейской художницы Алины Шапочниковой. На протяжении всей карьеры, охватывающей период с 1945 (начало художественного образования) до 1973 года (смерть от рака), художница создала множество работ — от классических набросков углем до самостоятельных скульптурных композиций. Предметом данного исследования становится образ фрагментированного тела в творчестве Шапочниковой, обращение к которому, вероятно, связано с травматическим военным прошлым художницы и ее смертельной болезнью, что нашло свое отражение в

ключевых художественных сериях, в том числе "Животы", "Гербарий", "Опухоли" и т.д. Методология исследования основана на культурно-историческом (диахроническом) методе, позволяющем проследить специфику творческого пути художницы в связи с ее биографией. Используются архивные оцифрованные заметки и манифести художницы, раскрывающие идеиное содержание работ и позволяющие предположить обоснованность используемого подхода. Общий анализ творческих стратегий художницы показал, что обращение к образу фрагментированного тела через использование "навязчивого повторения" позволяет художнице по-новому исследовать темы травмы, болезни и смерти. Разрыв, находящийся благодаря фрагментированной телесной форме в умолчании, в то же время порождает ощущение новой чувственности и эмпатии. Фрагментированная телесная форма создает смысловое мерцание, трансгрессивный переход, совершаемый зрителем и самим творцом: от личного отпечатка к отчужденному фрагменту некогда целостной телесной формы, как это происходит в работе "Нога" 1962 года. Шапочников расширяет традиционные методы работы со скульптурой посредством своих экспериментов в отношении материала и формы, используя резину, газеты, марлю, смолы. Создаваемые ею объекты – элементы нового визуального словаря – сама художница в своем манифесте 1972 года называет *maladroits* («неуклюжие объекты»), подчеркивая таким образом особый статус отчужденных (объективированных) слепков телесных фрагментов, выполненных в то же время с ее собственного тела.

Ключевые слова:

фрагмент, фрагментированное тело, скульптура, Алина Шапочников, боль, травма, болезнь, навязчивое повторение, слепок, неуклюжие объекты

Введение

Человеческое тело — универсальный медиум: оно испытывает влияние культурных практик своего времени, упорядочивает образы, воспроизводит их и создает новую образную реальность. Начиная с древних времен, человек исследует тело, многократно воспроизводит его и его фрагменты. Тело в культуре вездесуще, оно появляется в пластике, скульптуре, керамике так часто, что историю древнего искусства в некоторой степени можно понимать как историю представления человеческого тела. При этом эстетические каноны, способы и формы изображения зависят от политического, социального и культурного контекста. «Венера Виллендорфская», например, представляющая плодородную женственность, многое может сказать об особенностях культуры эпохи палеолита, а «Дорифор» Поликлета, обладающий идеальными пропорциями и атлетическим телом — об эстетике и искусстве Античности.

В современной культуре образ тела и его интерпретации весьма неоднозначны. Если, говоря о традиционной культуре и картезианской традиции, мы упоминаем о бинарной природе образа человеческого тела и принципе его отражения в восприятии, то в современной культуре можно последовательно выделить руинированность тела, его реконструкцию, фрагментарность и ускользание. Новый художественный язык позволяет пересматривать догмы классического искусства, инициирует появление иной пластики и иного образа тела.

Основная часть

Фрагментирование образа тела, отказ от целостной и завершенной формы становится

программным для современного искусства. Начиная со второй половины XX века эта тенденция еще больше усилилась в связи с подрывными эстетическими практиками авангарда, преодолением ведущей роли станковой живописи и размыванием границ жанров, феминистской деконструкцией бинарных оппозиций и критикой власти автономного мужского субъекта. Так, например, Л. Нохлин, уделяя особое внимание фрагментации женского тела в искусстве XX века, подчеркивает: «С одной стороны, телесный фрагмент — женский — может функционировать как знак чудесного в сюрреалистическом искусстве, как это происходит в *La Femme cent têtes* Макса Эрнста. <...> С другой стороны, собранные заново в форме ужасающих фотографий изуродованных кукол, женские части тела могут служить местом трансгрессивного вопрошания как о природе сексуальности, так и о теле как целостной сущности в творчестве немецкого художника Ханса Беллмера, который был связан с французской группой сюрреалистов» [\[1, с. 53\]](#).

Особенно значимой концепция фрагментированного тела становится в гуманитарном дискурсе XX века. Мелани Кляйн, основоположник теории объектных отношений, обращенной к опыту ранних детских отношений личности и их влиянию на самость индивидуума, подчеркивает важность фрагментации (как вида расщепления) образа тела как защитного механизма в ситуации тревоги и неопределенности. Жак Лакан, напротив, утверждал, что психическое здоровье и идентичность требуют ментального образа целого тела: здесь фаза зеркала в развитии ребенка, в рамках которой происходит объединение разрозненных (фрагментированных) представлений о собственном теле в единое целостное восприятие, становится важным этапом в процессе формирования личности. Неспособность же пережить эту стадию приводит к психозу. Таким образом, страх фрагментации сопровождает субъекта на протяжении всей жизни и может выражаться как чувство распада, утрата идентичности. И в то же время, фрагментация — это первичный инструмент для познания собственного тела и формирования представления о нем: мы познаем наши тела через зрение, причем зрительный сигнал передается мозгу фрагментами, через осязание, не позволяющее ухватить целостный образ одновременно и т. д.

Образ фрагментированного тела в культуре обладает особым значением. Начиная свою работу «Надзирать и наказывать» с описания казни Дамьена в виде публичного расчленения тела, М. Фуко подчеркивает роль фрагментирования тела как мощного инструмента контроля над ним. Упразднение же физической казни, «упразднение боли» приводит к началу «эры карательной сдержанности» [\[2, с. 22\]](#), вытесняя зреющий опыт и телесные практики в сферу художественного. Следуя логике Фуко, смещение точки приложения наказания порождает «поле новых объектов, новый режим истины и множество новых ролей...» [\[2, с. 35\]](#).

Современная культура отмечена чувством социальной, психологической, ментальной фрагментации и утраты целостности. Для нее характерно ощущение разрыва и распада. Усилиению этого ощущения способствует и развитие медицинских практик, в рамках которых тело рассматривается как совокупность заменяемых элементов (парадокс Тесея в действии). Фрагментация здесь обретает позитивное звучание как возможность сохранения функционирующей целостной формы, но и в этом дискурсе порождает пересмотр «Я-концепции», самости и характера целостности.

Стратегии формирования новой целостности посредством обращения к фрагментированной форме и переосмыслиния роли телесного фрагмента раскрываются через различные культурные и художественные практики. Одним из ярких примеров

становится творчество польской художницы Алины Шапочникова (1926–1973).

Алина Шапочникова родилась в еврейской семье в польском городе Калиш в 1926 году. Она пережила Пабьяницкое и Лодзинское гетто, а затем интернирование в Освенцим, Берген-Бельзен и Бухенвальд, где вместе с матерью работала в лагерных больницах. После войны художница заболела туберкулезом, но несмотря на это, продолжила обучение скульптуре сначала в Праге, а затем — в Париже. Ее карьера сложилась вполне удачно — в Польше, где в это время в искусстве преобладал соцреализм, она выполнила несколько крупных государственных заказов, в том числе выиграла конкурс на создание памятника польско-советской дружбы, создала несколько скульптур Сталина, и уже в 1962 году представляла Польшу на XXXI Венецианской биеннале.

В том же 1962 году художница создала первый гипсовый слепок своей ноги. Образ фрагментированного тела встречается в ее творчестве и раньше («Обнаженная женщина», 1949–1950; «Материнство III», 1950; «Эксгумированный», 1949–1950; и др.), но он все еще напоминает о классической традиции и работах Родена. Интерес к собственной телесности и персонифицированной форме у Шапочниковой проявляется только после 1962 года.

«Нога» знаменует собой переломный момент в творчестве художницы — гипсовый слепок части собственного тела становится самостоятельным произведением и законченной формой, соответствующей реальному биологическому телу художницы, но не отсылающей к нему. Это смысловое мерцание, трансгрессивный переход, совершаемый зрителем и самим творцом: от личного отпечатка (подобного отпечаткам рук в знаменитой пещере Куэва-де-лас-Манос) к отчужденному фрагменту некогда целостной телесной формы: сама художница в своем манифесте 1972 года подчеркивает эту отчужденность, называя формы *maladroits* — «неуклюжие объекты» [\[3\]](#).

Повторяющиеся скульптурные формы — отпечатки собственного тела художницы или близких ей людей — становятся отличительной чертой ее творчества («Нога», 1962; «Бюст», 1964; «Множественный портрет», 1965; «Животы», 1968; и др.). Для Шапочниковой воспроизведение в скульптуре фрагментов тела становится способом материализовать ощущения: она обращается к нехарактерным для академической скульптуры материалам, обладающим разными свойствами, которые позволяют ей создавать сложные коллажные образы, внедрять фотографии (именно она создала новый жанр — «фотоскульптура»,) или в духе сюрреализма превращать скульптуры в утилитарные объекты: лампы, кресла и т. д. В 1963 году Шапочникова переезжает во Францию, где сближается с представителями художественного объединения «Паника» (*«Le Panique»*), разрабатывавшими идеи сюрреалистов, и с «Новыми реалистами» (*«Nouveau Réalisme»*), стремившимся к объединению искусства и повседневной жизни. Вплоть до своей смерти в 1973 году она продолжает работать с образом фрагментированного тела, создавая, подобно Родену, множественные торсы, руки, губы, животы и другие части тела.

За довольно короткий период Шапочникова создала множество произведений в различных техниках: от рисунков и фотоскульптур до самостоятельных скульптурных форм. Ключевым мотивом для всего ее творчества становится человеческое тело: неоднократно повторяющийся образ фрагментированного тела доминирует в ее искусстве. Повторение как художественная стратегия в творчестве Шапочниковой может быть связано с предыдущим травматическим опытом художницы. Несмотря на то, что Шапочникова удалось выжить, опыт пребывания в концлагерях нашел свое отражение в художественной форме и материале: на протяжении всего творческого пути она

обращается к теме деформированного и фрагментированного человеческого тела, воссоздает его из глины, гипса, дерева, мрамора, полимерных смол, полиуретана, резины. Повторяющиеся мотивы в творчестве Шапочникова носят, вероятно, и сублимационный характер. «Навязчивое повторение», как его трактует З. Фрейд, необходимо для того, чтобы интегрировать травматическое событие в привычный символический порядок: «Все эти тягостные остатки опыта и болезненные аффективные состояния повторяются невротиком в перенесении, снова переживаются с большим искусством» [4, с. 27]. Такое повторение — это механизм, позволяющий личности пережить травматическое событие, которое не было по-настоящему пережито в силу разных причин. Постоянное обращение к образу фрагментированного тела (прежде всего, своего собственного), позволяет не просто вернуться к трагическим воспоминаниям, но визуализировать этот опыт в отрыве от реально травмирующих событий.

Личная трагедия художницы становится доступна зрителю благодаря воспроизведимым формам, но сама фрагментированность представленного тела отсылает к персонифицированной травме и боли. Искусство Шапочникова амбивалентно — с одной стороны обращение к фрагментарному образу тела обозначает возврат к травматическому прошлому, с другой стороны, отсутствие прямых указаний на этот опыт в названии или комментарии к работе становится своего рода сопротивлением такому возвращению. Тиражирование (навязчивое повторение) слепков фрагментов тела переводит субъект в объект, низводит травмирующий опыт разрыва с целостной формой до эстетического переживания, отраженного в декоративной форме.

В 1967 году она начинает одну из самых известных серий своих работ — «Животы». Первым художница создала гипсовый слепок живота Арианны Рауль-Оваль — невесты польско-еврейского режиссера, художника-сюрреалиста, члена группы «Паника» Ролана Топора [5]. Этот гипсовый слепок стал отправной точкой для всей серии. Шапочников часто делала слепки частей тел друзей и знакомых. Экспонирование частей тела конкретных людей — главное отличие ее работ от работ новых реалистов, к которым ее часто причисляют. Так, Сезар — один из ярких представителей новых реалистов, создавал скульптуры обезличенных телесных фрагментов, таким образом отказывая зрителю в возможности эмпатического восприятия.

Шапочников также продолжает давнюю традицию слепков в изобразительном искусстве. Маски-слепки делали еще в Древнем Египте для погребальных обрядов. Как писал Плиний, древнегреческий скульптор Лисистрат был первым, кто сделал гипсовый слепок лица, использовав его для передачи максимальной реалистичности и достоверности образа при последующем создании художественного скульптурного портрета [6, с. 27]. В этот же период развивается и традиция римских посмертных масок *imagines maiorum*, выполнявшихся из гипса, а позднее — из воска. Слепки лиц и рук встречаются и в других культурах: до XX века их использовали именно как посмертные свидетельства или памятники, и только в XX веке они утрачивают эту функцию и становятся самостоятельными художественными формами. Во второй половине XX века Джордж Сигал создает гипсовые слепки тел конкретных людей; Роберт Гобер делает слепки отдельных частей человеческих тел; Джаспер Джонс, Пол Тек, Эдвард Кинхольц — гипсовые слепки собственных тел. Шапочников работает в русле этой традиции, создавая слепки собственного тела и тел друзей. Эти фрагменты с одной стороны становятся отпечатками личной истории художницы (или ее близких), а с другой — позволяют дистанцироваться от собственной биологической природы.

В 1968 году у Алины Шапочниковой диагностируют рак груди. С этого момента она начинает серию работ под названием «Опухоль», используя разные материалы и техники. «Большая опухоль I» (1969) отражает объединенные переживания, связанные с болезнью и опытом концлагерей. Работа по форме напоминает опухоль, но дополнена двумя женскими фотографиями, наклеенными поверх. С одной стороны — фотография мертвой женщины, лежащей среди трупов в одном из немецких концлагерей. С другой — фотография актрисы Эммануэль Рива (кадр из фильма «Хиросима, любовь моя». 1959, реж. А. Рене). Этот художественный фильм, основанный на одноименном романе Маргерит Дюрас, наполнен документальными образами последствий американской атомной бомбардировки Хиросимы и отсылает к ужасам военного времени.

Следуя идеи С. Сонтаг о характере рака [7], можно отметить, что метафорическое воплощение опухоли в творчестве Шапочниковой находится в пространственном, а не временном измерении: к концу жизни художница создала большое количество гипсовых слепков своего тела и аморфных объектов, напоминающих по форме опухоли, которые буквально «разрастались» и «захватывали» новые пространства [8]. Одной из последних ее работ стала серия «Гербариев» (1971–1973), в которой она уходит от объемной скульптуры и создает с одной стороны плоскостные образы своего тела и тела приемного сына Петра, а с другой — отчужденные человеческие формы, состоящих из отдельных фрагментов телесных слепков, выполненных из полизифирной смолы. Особая спрессованная форма представленных телесных образов объясняет название проекта — гербариев, каждая страница которого — попытка сохранить ускользающие воспоминания о форме и материи.

Заключение

Таким образом, общий анализ творческих стратегий Алины Шапочниковой показал, что обращение к образу фрагментированного тела позволяет художнице исследовать темы травмы, болезни и смерти. Разрыв, находящийся благодаря фрагментированной телесной форме в умолчании, в то же время порождает ощущение новой чувственности и эмпатии. Шапочникова расширяет традиционные методы работы со скульптурной формой посредством своих экспериментов в отношении материала и формы. Создаваемые ею объекты — элементы нового визуального словаря — сама художница в своем манифесте 1972 года называет *maladroits* («неуклюжие объекты»), подчеркивая таким образом особый статус отчужденных (объективированных) слепков телесных фрагментов.

Библиография

1. Nochlin L. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. London: Thames and Hudson, 1994. 64 p.
2. Фуко М. Надзирать и наказывать. Москва: Ad Marginem, 1999. 479 с.
3. Szapocznikow A. Untitled Statement, March 1972. Illustration no. 7384. Alina Szapocznikow Archive, digitized through the Museum of Modern Art in Warsaw, held by Piotr Stanisławski. Режим доступа: <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7330> (дата обращения: 01.04.2025).
4. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Москва: ARCHIVE PUBLICA, 2024. 110 с.
5. Restany P. Alina Szapocznikow. Paris: Galerie Florence Houston Brown, 1967. 12 р.
6. Одноралов Н.В. Скульптура и скульптурные материалы: Учеб. пособие. 2-е изд. М.: Изобразительное искусство, 1982. 223 с.
7. Сонтаг С. Болезнь как метафора. Москва: Ad Marginem, 2024. 136 с.
8. Jakubowska A. Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow. [The multiple portrait of

Alina Szapocznikow's oeuvre]. Poznan: Adam Mickiewicz University Press, 2008. 250 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философия и культура» статье, как автор благодаря образно-поэтической форме кратко и емко отразил в заголовке («Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочниковой»), является семантика фрагментированного человеческого тела (в объекте исследования) в творчестве скульптора польского происхождения Алины Шапочниковой (1926–1973).

Избегая формального методического сопровождения, автор вводит читателя в проблематику статьи путем отсылок к истории скульптурного воплощения человеческого тела в различных культурах с древности. Этим беглым обобщающим историческим пассажем автор касается сразу трех важных для раскрытия темы аспектов: во-первых, человеческая телесность исторически участвует в становлении скульптуры как формы художественного творчества с древнейших времен, являясь чуть ли не первичным объектом скульптурного осмысливания реальности и эволюционного процесса осмысливания человеком своего места в окружающей действительности; во-вторых, хотя об этом автор и упоминает вскользь, скульптурные фрагменты человеческого тела имеют древнее культовое происхождение, отражая сакральные практики культивирования памяти об умерших, что сказывается на глубоких символических контекстах телесности в различных эпохах европейского искусства; наконец в-третьих, наиболее существенным для раскрытия предмета и объекта исследования является символическая семантика именно расчлененности, фрагментированной представленности человеческой телесности, которая исконно выступала средством акцентирования (кисть руки, лицевой слепок и пр.) или символом целостного и сущностного антропогенного присутствия в окружающей действительности. Именно это историко-культурное наследие древнейших семантических кодов Алина Шапочников ставит под сомнение, подчеркивая в своем творчестве часть (фрагмент) не как символ сопричастности к целому, а как натуральное свидетельство утраты цельности.

Последовательно раскрывая биографические и содержательные аспекты судьбы и творчества скульптора, автор приходит к хорошо аргументированному выводу, «что обращение к образу фрагментированного тела позволяет художнице исследовать темы травмы, болезни и смерти. Разрыв, находящийся благодаря фрагментированной телесной форме в умолчании, в то же время порождает ощущение новой чувственности и эмпатии. Шапочников расширяет традиционные методы работы со скульптурной формой посредством своих экспериментов в отношении материала и формы. Создаваемые ею объекты – элементы нового визуального словаря – сама художница в своем манифесте 1972 года называет *maladroits* ("неуклюжие объекты"), подчеркивая таким образом особый статус отчужденных (объективированных) слепков телесных фрагментов».

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования автором хотя и не прописана, но вполне прозрачно просматривается в логике последовательного решения научно-познавательных задач. Авторский методический комплекс (элементы историко-биографического и семантического анализа, сравнение, обобщение, интерпретация) релевантен цели исследования, отраженной в форме содержательного образно-поэтического сопоставления объекта и предмета. Комплекс решений познавательных задач приводит

автора к достижению цели. Выбранный подход изложения результатов исследования оправдывает философскую интерпретацию автора семантики работ последнего десятилетия творчества Алины Шапочниковой.

Актуальность выбранной темы автор раскрывает путем сопоставления длительного в истории человечества периода осмыслиения цельности собственной телесности с программой фрагментной представленности человеческого тела в работах Алины Шапочниковой последнего десятилетия жизни скульптора.

Научная новизна, заключающаяся в аргументации автором семантики раскрытия скульптором посредством образов фрагментированного тела травматичного биографического опыта, символически отражающего мировую трагедию XX в., заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан исключительно научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография, учитывая опору автора на интерпретацию семантики образной сферы конкретных эмпирических примеров, в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, содержит и теоретически фундирующие исследование труды, и наиболее ценные публикации последнего времени.

Апелляция к оппонентам выражена, по всей видимости, иносказательно. Автор не вступает прямо в теоретические дискуссии, хотя выражает собственную позицию достаточно аргументировано.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и может быть рекомендована к публикации.