

Министерство культуры Российской Федерации  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

*На правах рукописи*

Юргенева Александра Львовна

**«РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕЛА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ФОТОГРАФИИ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ  
ПРАКТИКИ)»**

Специальность 24.00.01 – «Теория и история культуры»

**Диссертация  
на соискание ученой степени кандидата культурологии**

Научный руководитель:  
Сальникова Екатерина Викторовна,  
доктор культурологии, ведущий научный сотрудник  
сектора медийных искусств  
Государственного института искусствознания

Москва 2017

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

ОГЛАВЛЕНИЕ.....	2
ВВЕДЕНИЕ .....	3
Глава I. Тело как инструмент публичного поведения.....	20
§1 Формирование идеи о самоконтроле в повседневной европейской культуре .....	20
§2. Поиски новых типов отображения тела в ранних фотографических опытах и их повседневная рецепция .....	42
Глава II. Роль фотографии в формировании идентичности человека XIX века .....	50
§1. Образ «Другого» в этнографической фотографии.....	50
§2. Медицинская норма и патология в объективе фотографии.....	73
Глава III. Человек на фотографии: повседневные и художественные практики.....	97
§1. Репрезентация личности в фотопортрете.....	97
§2. Роль тела в спиритической фотографии.....	116
§3. Человек на фотографии как эстетический объект.....	126
§4. Трансформация жанра ню в фотографии.....	144
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	160
БИБЛИОГРАФИЯ .....	163
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Приложение 1(Иллюстрации).....	175

## ВВЕДЕНИЕ

### **Актуальность исследования**

В массовой культуре последних нескольких лет можно отметить тенденцию популяризации визуальных документальных материалов. Эта установка одновременно и моделируется, и подпитывается масс-медиа. Одним из неотъемлемых элементов контента новостных ресурсов становятся доступно изложенные результаты научных открытий или ставшие известными курьезные факты о живой и не живой материи. Текст здесь зачастую сопровождается инфографикой, фото- и видеоматериалами. В эфире появляются «ситкомы» («Теория большого взрыва» США, 2007 - по наст. вр.) и многосерийные фильмы более высокого художественного уровня (сюда можно отнести и «Во все тяжкие», США, 2008-2013), а также телевизионные шоу, направленные на популяризацию образа профессионального исследователя. Проходят фестивали документального кино, в Интернете можно найти множество видеоматериала с примерами эффектных химических и физических опытов, прием документальности используют театры (к примеру, Театр DOC. и Liquid Theatre (Москва), The Royal Court (Лондон), большой популярностью пользуются фотовыставки документальной фотографии. В этих условиях мировой мультимедийный контент, циркулирующий между традиционными и Интернет-изданиями, социальными сетями и открытыми публичными лекциями, становится одним из основных источников приращения знания о мире для людей, не являющихся специалистами.

Одно из популярных направлений – репрезентация привычных физиологических процессов с использованием технологий, применяемых в медицине. Публикация видеоматериалов исследования занятия любовью внутри аппарата МРТ, анимированных снимков УЗИ, иллюстрирующих развитие ребенка в утробе или пищеварительные процессы, – все это дает нам новый взгляд на физическую природу реальности и свое тело.

В настоящее время речь идет о том, что в ближайшем будущем анатомия будет изучаться на голограммах, а не в анатомическом театре. Фотография, на наш взгляд, заложила общую тенденцию влияния технических средств на изменение медицинской практики в направлении более гуманных методов диагностики и лечения. Все более совершенствующаяся практика протезирования, применение не только искусственных суставов и фрагментов органов, но таких сложных органов, как сердце, которое в европейской культуре ассоциируется с источником зарождения чувств, неизбежно ведет к переоценке человеком своего тела. Это может привести к отчуждению человека от своего тела, что и рекомендовала медицина XIX века, или потере прямой идентификации себя как конкретной материальной модели. Последнее мы наблюдаем в связи с популярностью эстетической хирургии. Фотография отражает возможность подобной тенденции с самого начала. Как отмечает Сьюзан Сонтаг, на протяжении всей истории фотографии мы ждем от своего фотопортрета идеализированного образа, превосходящего оригинал.<sup>1</sup>

Зигфрид Кракауэр ставит в заслугу фотографам то, что они помогли преодолеть ложные устойчивые представления о мире, явив нам его реальный образ<sup>2</sup>. Уступая порой свое место видеосъемке, фотография, тем не менее, является актуальным инструментом наблюдения и документирования. Фотография в этом контексте занимает, пожалуй, уникальное место: она выводит на новый уровень достоверность отображения, к которой стремились в жизнеподобном рисунке, будь то зарисовки внутренних органов, археологических материалов или криминалистические зарисовки картины преступления. Кроме того, фотоснимок как результат работы технического средства, на который фотограф, казалось, оказывает минимальное воздействие, дает иллюзию абсолютной объективности. Тема

---

<sup>1</sup> Сонтаг С. О фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 116.

<sup>2</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 32.

сопоставления рисунка и фотографии не входит в рамки нашего исследования, мы лишь отмечаем некоторую преемственность фотографии, наследующей многие цели, ставившиеся ранее художниками при зарисовках с натуры в процессе различных видов социальной активности.

Сейчас возникает потребность оглянуться назад, на прошлое современных технологий, и посмотреть, с чего все начиналось. Эта задача вкупе с эстетическим интересом к культуре повседневности XIX века побуждает режиссеров снимать такие фильмы, как «Престиж» (Кристофер Нолан, 2006), «Больница Никербокер» (Стивен Содерберг, 2014). Можно отметить рост интереса к XIX веку, как в популярной культуре, так и в научной среде. Появляются такие научно-популярные произведения, как цикл программ «Скрытые угрозы Викторианского дома» (Сюзанна Филлипс, Великобритания, 2013) и «Письма королевы Виктории» (Великобритания, 2014) на Viasat History. Дело в том, что в этот период были заложены многие научные проблемы, которые разрабатывались уже в XX веке.

Возможность маркировать на снимках в социальных сетях других людей, функционирование видеокамер-регистраторов и съемка на улицах мира в рамках проекта Панорамы Google maps (теперь лица людей скрывают «блуром»), актуализируют проблему наблюдения Другого за субъектом. Такие направления жанра портрета, как «look» и «selfie», подразумевающие их обязательную публикацию в социальных сетях, продолжают линию репрезентационного портрета, идея которого была демократизирована в фотографии. Фотография отражает процесс, связанный с практикой самоконтроля, в зависимости от жанра она предполагает публичное или интимное наблюдение: в ходе истории эти границы смещаются и являют эволюцию норм социального поведения.

Все сказанное выше подтверждает актуальность обращения к фотографии, которая остается важным элементом формирования представлений о человеческом теле и способах его репрезентации, изучения и оценки. Исследование участия фотографии в различных социокультурных практиках,

сформировавшихся вокруг человеческого тела, составляет проблему данного исследования.

В нашей работе мы сосредоточимся на второй половине XIX века, ключевом периоде становления роли фотографии в различных областях социокультурного пространства. Это время характеризуется усилением рефлексии о человеческом теле, важной для процесса обновления самоидентификации жителя европейского города.

### **Степень научной разработанности проблемы**

За все время существования фотографии образовался огромный массив научной литературы, исследующей это явление с различных точек зрения.

Писать историю фотографии и создавать ее теорию начали уже сами пионеры светописы (к примеру, Надар «Когда я был фотографом», Г. П. Робинсон «Эффект пикториализма в фотографии. Советы по композиции и светотени для фотографов» и др.), во многом именно на их материале строятся последующие исследования. Для нашей работы огромное значение имеет монументальное собрание текстов современных французских авторов «Новая история фотографии» под редакцией М. Фризо, Джонсон У. С. Райс М., Уильямс К. «История фотографии. С 1839 года до современности» и «Русская светопись: первый век фотоискусства, 1839 – 1914» Е. В. Бархатовой, посвященная отечественной фотографии, а также сборник статей «Фотография: проблемы поэтики» под редакцией В. Т. Стигнеева. Также значимым было знакомство с работами В.И. Михалковича и В.Т. Стигнеева «Поэтика фотографии», А.С. Вартанова «От фото до видео» и А.А. Деникина «Цифровая фотография и современное искусство».

Далее выделяются исследования, рассматривающие фотографию с точки зрения новых медиа как метода коммуникации, созданные М. Маклюэном, Ф. Киттлером, Н. Луманом. Вопрос о том, какое влияние оказало новое техническое средство репрезентации на способность визуального восприятия, ставят З. Кракауэр, Дж. Крэри. К этому блоку работ можно отнести и исследования О. О. Савельевой, в которых проводится анализ

образов и представлений, транслируемых визуальными рекламными произведениями (отдельный интерес для параграфа, посвященного жанру ню, имела статья о символике чулок в европейской культуре<sup>3</sup>).

Ряд исследований предлагает раскрытие философского аспекта фотографии, здесь можно назвать таких известных авторов как В. Флюссер, Р. Краусс, Р. Барт, В. В. Савчук и Н. Сосна, чья работа «Фотография и образ: визуальное, прозрачное, призрачное»<sup>4</sup> во многом представляет собой диалог автора с Р. Краусс и Ю. Кристевой. В рамках исследования философии фотографии В. Беньямин обращается к взаимоотношениям культа и визуального произведения и следующей отсюда проблеме памяти в культур<sup>5</sup>, с которой С. Сонтаг также связывает это новое меди<sup>6</sup>. Обращение к выводам из статьи<sup>7</sup> С. Б. Никоновой о значении личного опыта для естественно-научного и эстетического взгляда приводит к интересным результатам при анализе научной фотографии.

Сьюзан Сонтаг принадлежит множество статей и эссе о фотографии. Она рассматривает всеохватность фотографии и связанные с нею эстетические и нравственные проблемы. По существу, Сонтаг ставит три основных проблемы: проблему этической ответственности исследователя и потребителя информации в обществе массмедийной культуры, проблему связи между историей (фактом, событием) и памятью (перцепцией, интерпретацией, репрезентацией) и, наконец, центральную для нее проблему Другого, предельное и единственно неподдельное указание на которого дает нам – согласно Сонтаг – тело, боль и страдание другого человека.

---

<sup>3</sup> Савельева О.О. Чулок со стрелкой, каблук высокий... (Женщина в чулках как социокультурный феномен) // Человек. 2015. № 5. С. 61-74.

<sup>4</sup> Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: НЛО, Инст-т философии РАН, 2011.

<sup>5</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. /Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. М.: РГГУ, 2012. С. 205.

<sup>6</sup> Сонтаг С. О фотографии. М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

<sup>7</sup> Никонова С.Б. Парадигматический параллелизм естественно-научного и эстетического подходов к осмыслению природы в Новое время // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. № 2. С. 77-85.

Для нас также было важным обратиться к материалам, где разрабатывается тема визуальности в культуре и искусстве в целом: сборник статей Ю. М. Лотмана, «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейма, «Фигура и место» П. Франкастеля, «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века» Е. В. Сальниковой и подробный разбор теорий образа самых значимых авторов, представленный в книге Е.В. Петровской «Теория образа».

Обращение к различным социокультурным практикам, связывающим фотографию с проблемой телесности в культуре, сделало необходимым использование источников, позволяющих составить представление о том или ином дискурсе XIX века. Здесь особенно важным представляется возможность апеллировать к свидетельствам современников – Ч. Дарвина, В. Вересаева, Эктон У., Фигье Л., Ш.-П. Бодлера, Г. Курбе, Х. Каррингтона, А. Стриндберга и др., а также авторитетных теоретиков искусства того времени – Д. Рескина и У. Морриса. Также для данного исследования актуальна работа И. М. Быховской «Номо somatikos: аксиология человеческого тела», в особенности рассмотрение телесности человека в аксиологическом пространстве социума, в период интенсивного развития постаристократических ценностей, когда, по мысли автора, «физическое совершенствование» становится «одним из элементов институционализированных программ деятельности»<sup>8</sup>.

Интерпретировать репрезентацию тела в фотографии было бы невозможно без обращения к руководствам по этикету, рассматриваемого периода, которые очерчивают норму телесной артикуляции в обществе («Правила светского этикета для мужчин», «Привычки хорошего общества: справочник по этикету для леди и джентльменов», Смайлз С. «Помощь самому себе. С объяснением характеров и поведения» и др.). При анализе

---

<sup>8</sup> Быховская И. М. Номо somatikos: аксиология человеческого тела. М.: URSS. 2000. С. 126-127.



этих и других источников и самих фотоматериалов, были использованы работы таких известных социологов и историков как Р. Сеннет, Н. Элиас и М. Фуко, отслеживающие ключевые моменты изменений в культуре повседневности, связанные с соотношением публичного и частного, власти и общества, где центральным объектом оказывалось человеческое тело. В этой связи нами была затронута тема самоконтроля. Это потребовало уделить внимание тем предпосылкам предшествующих исторических периодов, которые в дальнейшем позволили сформироваться представлению о пристойном публичном поведении в индустриальную эпоху. Практики поведения в обществе Средних веков и их репрезентация описаны и проанализированы в известных работах Ж. Ле Гоффа, М. М. Бахтина, Й. Хейзинга, В. П. Даркевича, Э. Маля и сборнике статей «История женщин на Западе: в 5 т. Т. II: Молчание Средних веков». Социальная и политическая карикатура акцентировала необходимость умеренности и самоконтроля в повседневной жизни, представление о которых сформировалось к XIX веку. Исследование карикатуры представлено в монографиях Е. А. Некрасовой, Л. А. Дукельской, М. Ю. Герман и В. П. Шестакова.

Разворачивая перед нами свои теоретические полотна, Р. Сеннет, Н. Элиас и М. Фуко также описывают и анализируют большое количество деталей из повседневной жизни XIX века, что безусловно помогло формированию представлений об эпохе, рассматриваемой в нашей работе.

Говорить о смысле и содержании фотоснимков было бы также неверным без сведений о процессах становления научного и около-научного знания отдельных областей культуры: медицины (У. Брокбанк «Старинные анатомические театры и что в них происходило», С. Чанэй «Ожирение и здоровье: принудительное кормление и эмоции в лечебницах XIX века», Й. Герхов «Портреты. Копирование тела – модели человека»), этнографии (Р. Корби «Этнографические выставки 1870-1930», Э. Эдвардс «Материальное существование: объектность и этнографическая фотография») и спиритизма (Броуэр М. Броуди «Непокорные духи: наука о физических феноменах в

современной Франции», К. Вебстер «Темная материя. Химическая свадьба фотографии и эзотерики», М. Л. Кин «Мафия экстрасенсов»). Также большой интерес представляет издававшийся в типографии И.А. Ефрона энциклопедический словарь, где собраны самые прогрессивные сведения своего времени.

Особое внимание в нашей работе уделено фотоизображениям женского тела, поскольку эти снимки зачастую имели двойное прочтение в виду сексуализации образа обнаженной женщины, поэтому важное значение имели гендерные исследования, касающиеся репрезентации женщины (Л. Йорданова «Сексуальный образ. Изображение гендера в науке и медицине с XVIII по XX век», Краусс Р. «Фотографическое: опыт теории расхождений», Кристева Ю. «Силы ужаса: эссе об отвращении»). По этой же причине нам следовало обратиться к опытам изучения проблемы чувственных изображений таких авторов, как Б. МакНейр, Хайд Х. Монтгомери, Р. Мюшембле, М. Эпштейн, А. Плущера-Сарно и Грант Б. Ромер, который провел анализ дагерротипов в жанре ню одной из крупнейших коллекций, принадлежавших Увэ Шайд.

Проблемы фотографической репрезентации тела в упомянутых областях культуры так или иначе касались все исследователи данного медиа, поскольку человек неизбежно оказывается центральным объектом фотосъемки. Это дало необходимую теоретическую базу для нашей попытки изучения данных изображений как единого комплекса, визуализирующего диалог субъекта и социальных структур в европейской культуре второй половины XIX века.

### **Цель исследования**

Целью данного диссертационного исследования стало выявление роли фотографии в процессе трансформаций отношения к телу в европейской культуре второй половины XIX века.

Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Установление роли фотографии в научном дискурсе о человеке второй половины XIX века.
2. Анализ структуры фотоснимков человеческого тела, включенных в различные области европейской культуры второй половины XIX века.
3. Анализ соотношения черт частного и публичного образа на фотопортрете.
4. Определение места фотографии в практике зрелищных форм репрезентации тела во второй половине XIX века.
5. Определение роли фотографии в формировании образа «Я» и образа Другого в европейской культуре второй половины XIX века.
6. Выявление функции фотографии при установке моральных норм и норм публичного поведения в обществе второй половины XIX века.
7. Анализ восприятия тела и физической реальности в целом у наблюдателя нового типа, возникшего под влиянием фотографии.
8. Анализ механизма взаимодействия субъекта и фотоизображений обнаженного тела.

### **Объект исследования**

Объектом данного диссертационного исследования является европейская фотография, то есть фотографические снимки второй половины XIX века, на которых запечатлен человек.

### **Предмет исследования**

Предмет данного исследования – визуализация дискурсов о теле второй половины XIX века посредством фотографии.

## Гипотеза

Фотография XIX века закладывает новые традиции визуальной репрезентации человеческого тела, оказывая существенное влияние на самоидентификацию европейца.

## Источники

В ходе работы было изучено более тысячи фотоснимков. Часть из них удалось посмотреть в оригинале в европейских музеях (Музей эротики в Барселоне и в Париже) и на привозных выставках в Мультимедиа Арт музее и Музее современного искусства «Гараж» (большой удачей было увидеть оригинал работы Г. Рейландера «Два пути жизни»).

Современная практика крупных музеев подразумевает оцифровку изображений из своих собраний. На официальных сайтах выложены в том числе и фотографии, в хорошем качестве и с указанием авторства, фотографического процесса, датой создания. Так, часть коллекции открыта для просмотра на сайте Музея Метрополитен (Нью-Йорк, США). Виртуальный Американский музей фотографии<sup>9</sup> хранит коллекцию работ мастера спиритуалистической фотографии – Уильяма Г. Мамлера. На сайте Музея Жан Пол Гетти (Лос-Анжелес, США) можно посмотреть с большим увеличением около трехсот работ Джулии Маргарет Камерон. Университет Глазго (Шотландия) держит в открытом доступе коллекцию визуальных произведений различных эпох, в том числе работы К. Дж. Банкхарта. Одним из использованных источников был сайт в настоящее время закрытого Музея отвратительной анатомии, где выложены рецензии на книги о медицине XIX века с иллюстрациями (здесь также есть целый список ссылок на сайты музеев аналогичной тематики). Также существует официальный сайт коллекционера Стенли Бернса, в архиве которого хранится огромное

---

<sup>9</sup> American Museum of Photography [Электронный ресурс] URL: <http://www.photographymuseum.com/mumler.html>. Дата последнего обращения 25.12.2016.

количество посмертных снимков и снимков, посвященных медицинской тематике. За консультацией при реконструкции исторических реалий XIX века к Бернсу обращались создатели сериала «Больница Никербокер» и фильма «Другие» (в последнем также использовались снимки из его архива). Официальная страница Шведской национальной библиотеки на портале Flickr содержит два десятка отпечатков, сделанных Августом Стриндбергом с помощью его селестографа. По итогам выставки «Дистанция и наслаждение: встречи с африканцами», проходившей в галерее коллекционера Артура Вальтера (Нью-Йорк, США) в 2013 году, информационный блог о событиях в мире искусства Art Blart выложил несколько десятков этнографических фотографий, включая целые листы из этнографических альбомов. Найти фотографии XIX века с высоким разрешением, также часто удается на страницах Интернет-аукционов и порталах, специализирующихся на продаже произведений искусства, таких как PhotoCentral. Кроме того, многие фотографические образцы опубликованы в книгах-альбомах издательства Taschen «История фотографии. С 1839 года до современности» и «1000 ню. История эротической фотографии 1839-1939», «Новая история фотографии» под редакцией М. Фризо.

### **Методы исследования**

В основе данного исследования лежит междисциплинарный принцип, который предполагает обращение к обширному полю фактологических данных истории культуры, к методам культурологии, антропологии медиа и, в некоторой степени, искусствоведения.

Так, для проведения анализа норм публичности во второй половине XIX века был применен сравнительно-исторический метод, позволивший проследить истоки возникновения в европейской культуре необходимости в самоконтроле. Принцип аналогии позволил сопоставить репрезентацию тела в фотографии с другими формами его визуализации. Обращение к

свидетельствам современников сделало возможной реконструкцию роли фотографии в процессах коммуникации и становления научного дискурса о теле. Без применения основ искусствоведческого анализа также было бы невозможно заниматься интерпретацией отдельных фотографических и живописных изображений.

### **Научная новизна исследования**

Данная диссертационная работа представляет собой опыт изучения репрезентации тела в фотографии второй половины XIX века как комплекса, отражающего процесс самоидентификации субъекта и становления его отношений с собственной материальной оболочкой. Существенным аспектом представляется укрепление авторитета научного и медицинского знания этого времени. На основе анализа изображений человеческого тела на фотоснимках (как живых людей, так и покойных), относящихся к различным культурным сферам и функциональным жанрам, мы выявили роль нового медиа в регулировании социальных норм. Отсюда следовал вопрос о влиянии фотографии на формирование представления о субъекте европейского общества. Новизна исследования заключается во взгляде на данные изображения как на целостную систему, активно задействованную в социальной жизни тела и во многом гармонизирующую ее. Важную роль играла сама фотография, ставшая в рассматриваемый период наиболее востребованным и актуальным средством документирования и архивирования информации о мире и человеке в частности.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Фотография второй половины XIX века была одним из средств формирования представления о превосходстве европейской культуры у ее носителей.

2. Фотография стала частью системы визуальных образов тела, активно циркулирующих в социокультурной повседневности. Являя различные схемы образов благополучных членов общества и негативных образов Другого, она была призвана укрепить моральные нормы европейского общества.

3. Обозначенное в п. 2 явление было возможно благодаря визуализации абстрактных понятий (Безумие, Дикарь, Болезнь, Смерть, Преступник) в конкретных документальных формах.

4. Фотография служила поддержанию общественных норм поведения, включающих в себя сдерживание жестикюляции и выражения эмоций, унификацию обязательных элементов костюма. Во многом они основывались на положениях научного, медицинского, религиозного и педагогического дискурса о теле второй половины XIX века. Прежде инструментом критики нравов была карикатура, приемы которой часто выводили изображение за рамки иллюзии жизнеподобия (например, Уильям Хогарт, Томас Роулендсон, Джеймс Гилрей).

5. Фотопортрет второй половины XIX века оставался актом социальной репрезентации. «Я» модели скрывали стандартные приемы съемки (композиция снимка, антураж, атрибуты, направление взгляда и т.д.). Каждый клиент фотоателье мог выступить в роли эталонного члена общества и представить один из возможных типажей: Джентльмен, Дама, Супруги, Мечтательная дева, Военный, Мать и дитя, Невинное дитя и т.д.

6. Представителям среднего класса второй половины XIX века фотопортрет стал необходим для увековечивания своего рода, в подражание традиции парадного портрета.

7. Фотография позволяла создать продуманную модель саморепрезентации, выразить только те признаки и черты, которые портретируемый хотел опубликовать, ощущая свое пребывание в области визуального контроля общества. В особенности, фотопортрет

отвечал потребностям среднего класса (укрепившегося во второй половине XIX в.) в утверждении его исторической значимости.

8. Фотографии эротизированных моделей вставляли в оппозицию по отношению к закрепленному за телом представлению, как объекте познания официальных институтов (научного, медицинского, религиозного, педагогического).

### **Теоретическая значимость**

Теоретическая значимость диссертационной работы заключается в том, что на основании изучения исследований по истории фотографии, документальных свидетельств, представляющих различные области европейской культуры второй половины XIX века, и анализа самих фотоснимков была предложена целостная концепция взаимодействия нового медиа и действительных телесных практик. Выбранный временной период привлек наше внимание по причине того, что именно тогда закладывалась основа современного соотношения частного и публичного пространства, выраженных в социокультурных аспектах жизни тела. В отличие от традиционного разбора отдельных фотографических жанров, данная работа – это комплексный взгляд на фотоснимки, объектом которых является человек. Также фотография была нами рассмотрена как инструмент, до настоящего времени сохранивший за собой функцию формирования представлений о человеческом теле в соответствии с существующими дискурсами.

### **Практическая значимость**

Основные положения, изложенные в диссертации, могут быть использованы при составлении учебно-методических курсов по таким дисциплинам, как культурология, история культуры, история искусства, визуальная культура, в спецкурсах, посвященных истории фотографии и новым медиа, а также при изучении современного визуального поля, в том числе роли фотоизображений в социальных сетях.



Также широкий спектр исторических данных, собранный и проанализированный в данной работе, может использоваться художниками-графиками при работе над иллюстрациями к разнообразным изданиям, художниками кинематографа и телевидения – при создании внутрикадровой материальной среды, оформлении титров, формировании концепции пространства, бытовых реалий второй половины XIX века, костюмов действующих лиц. Учитывая возрастающий интерес кинематографа к исторической достоверности в отображении культуры телесных коммуникаций, данная диссертация может послужить отправной точкой для выстраивания концепции пластики исторических персонажей, для создания портретного грима.

### **Соответствие паспорту научной специальности**

Диссертация «Репрезентация тела в фотографии второй половины XIX века (социокультурные практики)», посвященная теме изображения тела в фотографии и роли этих фотоснимков в социальной жизни общества XIX века, соответствует паспорту научной специальности 24.00.01 «Теория и история культуры» (культурология), параграфам: п. 1.12 «Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре», п. 1.14 «Возникновение и развитие современных феноменов культуры», п. 1.18 «Культура и общество», 1.23 «Личность и культура», п. 1.28 «Культура и коммуникация».

### **Апробация исследования**

Отдельные главы диссертации разбирались на заседаниях сектора Медийных искусств Государственного института искусствознания (итоговое обсуждение состоялось 3 августа 2016 г.). Отдельные положения диссертационного исследования были представлены на III Российском культурологическом конгрессе с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации» (27-29.10.2010) и на Девятой ежегодной конференции Московского религиозоведческого общества

(12.05.2011, Москва, Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова); на круглом столе «Социальное функционирование искусства в начале XXI века» (27.06.2011, Москва, ГИИ); на открытой лекции в рамках проекта Zavody (8.04.2011, Москва, Artmol); на открытых лекциях в Dome (4.06.2011, 8.04.2011, Москва); на круглом столе «Сексуальные фантазии» (8.10.2016, проект Sexprosvet, Москва, к/т Октябрь).

### **Структура диссертации**

Диссертационное исследование состоит из введения, 3 глав (8 параграфов), заключения, списка литературы и приложения с иллюстрациями.

### **Работы по теме диссертации, опубликованные автором в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки России:**

1. Юргенева А. Л. Человеческое тело как объект исследования европейской фотографии второй половины XIX век // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. С. 100-111 (1,2 а. л.).
2. Юргенева А. Л. Сексуальный кодекс Римской империи // Человек, №6, 2012. С. 125-139 (1,1 а. л.).
3. Юргенева А. Л. Фотография как язык и феномен масс медиа // Вестник РГГУ. 2011. № 17 (29). С. 74-82 (0,57 а.л.).
4. Юргенева А. Л. Эстетика чувственности, или способы репрезентации тела в фотографии. // Человек. №1. 2011. С.148-157 (0,5 а. л.).

### **В других изданиях:**

1. Юргенева А. Л. Похищая космос // Rara avis. Открытая критика. 11.04.2017. [Электронный журнал]: [http://rara-rara.ru/menu-texts/pohishchaya\\_kosmos](http://rara-rara.ru/menu-texts/pohishchaya_kosmos) (0,3 а. л.).

2. Юргенева А. Л. Документальный сюрреализм // Rara avis. Открытая критика. 7.09.2015. [Электронный журнал]: [http://rara-rara.ru/menu-texts/Dokumentalnii\\_surrealism](http://rara-rara.ru/menu-texts/Dokumentalnii_surrealism) (0,4 а. л.).
3. Юргенева А. Л. Смех и эрос // Искусство кино. 2011. №6. С. 105-114 (0,7 а. л.).
4. Юргенева А. Л. Старые роли фотографии в условиях новой реальности // Художественная культура. 2011. № 1. [Электронный журнал]: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-1/istoriya-i-sovremennost/406.html> (0,6 а.л.).
5. Юргенева А. Л. Креативные возможности постпродакшн фотографии в моделировании действительности // III Российский культурологический конгресс Креативность в пространстве традиции

## Глава I. Тело как инструмент публичного поведения

### §1 Формирование идеи о самоконтроле в повседневной европейской культуре

Мы сознательно обращаемся только к одному аспекту репрезентации тела в Средние века и эпоху Возрождения. Провести обзор всех граней отношения к телу на протяжении столь длительного временного отрезка в рамках одного параграфа, безусловно, невозможно. Здесь мы остановимся только на тех моментах, которые получают продолжение и будут переосмыслены в социокультурных практиках XIX века.

Начнем с того, что изначально контроль публичного существования тела в большей степени находился в ведении церковного клира. При обращении к Средним векам мы все время наталкиваемся на существовавшие в культуре противоречия, касающиеся одних и тех же явлений и понятий, что обусловлено «противоречивостью коллективной психологии, преодолевавшей разрыв между высоким и низким»<sup>10</sup>. Двойное отношение вырабатывалось в дискурсе по отношению в том числе к таким важным для каждого человека объектам, как тело, женщина, брак, смех, болезнь, то есть к тому, что одновременно обладает связью с понятиями и телесности и духовности, и с чем субъект так или иначе неизбежно сталкивается в повседневности, будучи вынужден генерировать свое отношение к данным понятиям. Желанием церкви было сохранять максимально возможную унификацию воззрений на тело, предлагая единый официальный взгляд, но и представители церкви не могли избежать противоречий. Тело одновременно «есть отвратительное вместилище души»<sup>11</sup>, словами папы Григория

---

<sup>10</sup> Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: пародия в литературе и искусстве IX – XII вв. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. С. 4.

<sup>11</sup> Цит. по Ле Гофф Ж., Н. Трюон. История тела в Средние века / Перев. с фр. Е. Лебедевой. М.: Текст, 2008. С. 7.

Великого, и храм Святого Духа, поскольку Бог воплотился в теле Христа. Тело гораздо менее, чем разум, готово было поддаваться смирению, в нем происходили невидимые процессы, рождающие греховные желания, поэтому оно требовало установления строго регламента его поведения, выразившегося во различных мерах усмирения телесных проявлений. Единственным временем, когда тело оказывалось полностью свободным, было время карнавала. В остальное время живое тело оказывалось «исключенным из общественной жизни»<sup>12</sup>. Это не касалось, конечно же, мощей святых, поклонение которым было важной частью религиозного института. Норберт Элиас отмечает резкое разграничение жизни тела в средневековом рыцарском обществе, которое он связывает с понятием монополизации насилия в обществе: чем больше оно централизовано, тем больше необходимость в самоконтроле; но чем больше происходит резких перемен и противоречий в отношении к телу повседневной жизни, тем более нестабилен и противоречив психический аппарат самопринуждения. «Соответственно, мы находим в определенных секторах средневекового общества крайние формы аскезы, самопринуждения и самоограничения и одновременно — противостоящие им ничуть не менее крайние формы наслаждения, распространенные в других секторах»<sup>13</sup>.

Ярче всего проблема контроля над телом акцентирована в сексуальной области. По видимости, именно в Средневековье происходит практически полное слияние идеи сексуальности и идеи женщины, которое было сотворено отцами церкви, что определило негативную оценку обоих явлений. Причем, если изначально нормы, связанные с целибатов

---

<sup>12</sup> Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в Средние века. М.: Текст, 2008. С. 33.

<sup>13</sup> Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Т. 2. Изменения в обществе. Проект теории цивилизации. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 247

священнослужителей, в религиозной литературе были обращены к монахам, то с середины XII века предупреждения о плотских соблазнах перешли в «тексты по каноническому праву, этике, и, с XIV века, в руководства для инквизиторов»<sup>14</sup>. Это желание церкви распространить свой контроль и на повседневную жизнь мирян отразилось в «григорианской реформе». На примере отношения к женщине очевиден страх «культуры-веры»<sup>15</sup> перед бесконтрольным телом. Рассматривая представление о женской природе в Средние века Клод Томассе пришел к выводу, что она «представлялась им телом, неподчиненным разуму, созданием, управляемым внутренними, в частности, половыми, органами – разрушительной природной силой»<sup>16</sup>. Несдерживаемое тело представляло опасность, поскольку никак не могло противостоять соблазнам, и в своей стихийности оказывало разрушительное воздействие на всех окружающих.

Вероятно, понятие рыцарской чести стало одним из ключевых не только в процессе секуляризации личных и коллективных жестов, их ритуализации вне церковных обрядов, но и в процессе выработки внецерковных форм телесной саморегуляции мужчины определенного социального слоя. Решения и поступки власть имущих, следующие из изначального представления о священном долге перед Богом, своим сеньором или Государством, неизбежно становились публичными и требовали быть утвержденными в качестве социальных формул поведения. Постепенно они стали такими же гарантами устойчивости миропорядка, как ведение церковной службы, соблюдение поста и причастность к церковным таинствам, лежащие в основе жизни христианина и задающие ее ритм. Йохан Хейзинга, ссылаясь на «Житие» маршала Бусико (Жан II ле Менгр),

---

<sup>14</sup> Даларен Ж. Глазами церкви // История женщин на Западе: в 5 т. Т. II: Молчание Средних веков. СПб.: Алетейя, 2009. С. 48.

<sup>15</sup> Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: пародия в литературе и искусстве IX – XII вв. С. 4.

<sup>16</sup> Томассе К. Природа женщины // История женщин на Западе: в 5 т. Т. II: Молчание Средних веков. СПб.: Алетейя, 2009. С. 51.

указывает на предложенное этим современником позднего Средневековья понимание ценности рыцарских идеалов: «...две вещи были внедрены в мир по Божией воле, дабы, подобно двум столпам, поддерживать устройство законов божеских и человеческих; без них мир превратился бы в хаос; сии два столпа суть «chevalerie et science, qui moult bien conviennent ensemble» [«рыцарство и ученость, сочетающиеся во благо друг с другом»]<sup>17</sup>.

Репрезентация знаков учтивости в период «осени» Средневековья обрела большую эстетическую ценность и превратилась в сложные ритуалы, основанные на системе привилегий по крови и титулу. Хейзинга отмечает их генетическую связь с религиозными обрядами: «здесь действительно связываются две сферы мышления: относящиеся к вере — и к придворному этикету. Не преувеличивая, можно сказать, что в этой системе прекрасных благородных форм жизненного уклада скрывается литургический элемент, что почитание этих форм как бы переводится в квазирелигиозную сферу. И только это объясняет ту чрезвычайную важность, которая в таких случаях приписывается (и не только в позднем Средневековье) всем вопросам первенства и учтивости»<sup>18</sup>. Он полагает, что путь эстетизации душевных волнений, позволял не отказываться от них, но заключать их в достойную созерцания, осмысленную форму, отличную от естественного стихийного и неуправляемого проявления чувств. Простые по своей сути действия приобретали ореол особой значимости благодаря их акцентированию. Они растягивались во времени в виду четкой иерархичности действий или «ритуальных» споров за очередность оказания любезности. Для жизни тела одним из ключевых моментов становилось его физическое местоположение относительно других: буквальная близость к монарху, право первым выйти с приветствием, отвесить поклон и прочее. Все это соответствует

---

<sup>17</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. С.-Пб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. С. 112-113.

<sup>18</sup> Там же. С. 78-79.

основополагающим культурным координатам Средневековья: антагонистическим парам понятий верх/низ (реализуемое, к примеру, как коленопреклонение), центр/периферия (приближенность к наиболее родовитой персоне или же отдаленность, отлученность). Правильное расположение действующих лиц, по сути фигур, в соответствии со своим статусом отражала гармонию миропорядка. Мышление современников было настроено на прочтение эмблем и символически выстроенных образов, пусть даже довольно простых, что повсеместно транслировалось в религиозном изобразительном искусстве, которое «имело особые законы и никогда не бывало оставлено на произвол творческой фантазии мастера»<sup>19</sup>. Пьер Франкастель также отмечает, что «Образность была во времена средневековья условием социального строя»<sup>20</sup>. Она была важна не только для понимания проповедей или религиозных изображений, но отвечала установлению норм повседневности, их интерпретации и поддержанию. Самая доступная визуализация «образцов» верного положения вещей была представлена в работе зодчих на стенах соборов, где праведники традиционно попирали ногами нечисть, а аллегорические фигуры добродетелей – сценки греха: «...верхняя часть изобразительного поля считается более почетной, чем нижняя...»<sup>21</sup>. Здесь следует также отметить разделение на статику Благодетели и экспрессию изображения, олицетворяющего порок. При этом подобная оппозиция, к примеру, одинокой фигуры Целомудрия по отношению к динамичной композициям, воплощающим греховность, отражает следующую мысль: «спокойные фигуры учат нас тому, что лишь добродетель дает душе целостность и мир, а

---

<sup>19</sup> Маль. Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. С. 33.

<sup>20</sup> Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб.: Наука, 2005. С. 78.

<sup>21</sup> Маль. Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. С. 40.



вне ее существуют только суэта и волнение»<sup>22</sup>.

Отстаивая свое право на определенное положение в социальной иерархии, человек защищал не только свои интересы, но и космический порядок. Демонстрация актов учтивости и преломление в них страстей становились формализованными жестами, апеллирующими к христианскому смирению, но находящимися при этом в области светской жизни и настроенными на ее нужды. Тело властимущего подлежало смирению в его секуляризированной ипостаси «благородных манер». Сила должна была выражать себя посредством умения придерживаться правил, управлять состоянием своей телесной оболочки.

В распространённых в Средние века письменных сборниках предписаний публичного поведения для высших кругов общества (в особенности они касались поведения за столом), перешедших из латинских источников, повторяются требования «занимай положенное тебе место, не прикасайся к носу или к ушам, пока сидишь за столом», «не клади локти на стол, не криви лицо, слишком много не болтай»<sup>23</sup>. Одновременно с этим, Н. Элиас отмечает, что одним из важнейших факторов понимания эпохи является то, что европейское общество того времени было воинским и каждый так или иначе зависел от результатов военных действий или небольших городских столкновений разных кланов, и перед лицом происходящей вокруг и творимой его же руками жестокости мирянин не мог избежать аффектов, как агрессивных, так положительных проявлений удовольствия: «Религия, мысль о карающем или дарующем награду всемогущем Боге, ни в коей мере не

---

<sup>22</sup> Там же. С. 170.

<sup>23</sup> Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Том 1. Изменения в поведении высшего слоя мирян в странах Запада. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 126.

«цивилизывали» их и не служили сдерживанию аффектов»<sup>24</sup>. В то же время в придворном обществе, «был потерян для мирской жизни тот, кто не мог укрощать свои страсти и скрывать свои аффекты, кто не сумел «цивилизиться».<sup>25</sup> К концу эпохи способность оказать любезность, успеть предупредить подобный жест со стороны другого представителя своего круга, становилось необходимым, чтобы проявить свою куртуазность. Й. Хейзинга приводит в качестве примера эпизод, когда Филипп III Бургундский прерывает военные действия во Фрисландии, чтобы успеть поприветствовать своего племянника, прибывающего в Брабант, и встречает его, стоя на коленях во дворце в Брюсселе<sup>26</sup>.

Стремление не быть обязанным другой персоне сочетало в себе одновременно стратегические нужды, служащие удовлетворению политических амбиций, и внешнее проявление такой добродетели как скромность. Эти предпосылки в последствии сложились в специфическую область дипломатического этикета.

Хейзинга на протяжении всего своего исследования отмечает большое значение эстетизации форм коммуникации, и в последствии их превалирование над моральной основой<sup>27</sup>. Такие внешние элементы, как уместность в определенной ситуации того или иного цвета или ткани в отделке платья или помещения, в дальнейшем значительно легче переходили в обиход городской жизни, чем более сложные и на практике менее удобные непосредственно телесные жесты. Опять же одежда, становилась маркером целых сословий и помогала поддерживать порядок среди социальной пестроты города. В то же время Норберт Элиас доказывает, что вплоть до

---

<sup>24</sup> Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Том 1. С. 280.

<sup>25</sup> Там же. С.281.

<sup>26</sup> См. подробнее Хейзинга Й. Осень Средневековья. С. 81-82.

<sup>27</sup> См. подробнее Хейзинга Й. Осень Средневековья. С. 83.

XVII-XVIII вв. в Западной Европе центральное репрезентативное значение имел королевский двор, а не город, именуемый современниками «обезьяной двора»<sup>28</sup>. Безусловно первостепенное значение здесь также имел эстетический аспект, связанный в том числе с представлениями о моде. Но если наблюдение горожан за двором акцентировало изначально чисто внешние нюансы, то внутри шла перестройка индивидуального поведения, основанная на постоянном осознании себя субъекта как объекта постороннего внимания. Множественность контактов, необходимость постоянной коммуникации, как неотъемлемой части обязанностей, являлась неизбежным условием жизни многочисленного населения двора. В этих обстоятельствах получает развитие «психологический» подход к человеку, – наблюдение за другими и за самим собой, выявление длинных рядов мотивов и цепочек взаимосвязей»<sup>29</sup>.

При этом во Франции «единственно признанной «публичной особой» являлся монарх<sup>30</sup>, то есть официально сохранялась древняя традиция отслеживания рождения, жизни и смерти фигуры, представляющей верховную власть на земле. Было важно иметь доказательства подлинности персоны, чья власть основывалась исключительно на биологическом параметре принадлежности к определенному роду, чтобы исключить подмену, манипуляцию и давление в период болезни и проч., что имело бы разрушительные последствия с точки зрения социального миропорядка в целом. Постоянное нахождение представителей двора на виду друг у друга было функционально обусловлено в том числе необходимостью постоянно демонстрировать «подлинность» своих достоинств и самой личности через внешнее, выражающееся в куртуазной жизни тела, соответствие

---

<sup>28</sup> Элиас Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии. Социология и история. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 51.

<sup>29</sup> Там же. С. 277.

<sup>30</sup> Луман Н. Реальность масс-медиа. М.: Праксис, 2005. С. 163.

установленному этикету. Факт выполнения супружеского долга в брачную ночь между коронованными особами или рождения наследника заверялся коллективной рецензией в режиме реального времени, т.е. наличием живых свидетелей. Объективная информация, подтверждающая идентификацию персоны, была закреплена во взгляде очевидцев, функция которых в дальнейшем перешла к техническим средствам. Фотография, создание видеоматериалов и телевидение заменили собой живое зрелищное восприятие, которое в последнее время отчасти возвращается в форме онлайн-трансляций.

Телесная оболочка человека являла собой текст, который прочитывался и оценивался как идеально правильный или содержащий неправильности, позволительные или непозволительные отступления от сложившихся представлений и норм. Ричард Сеннет пишет о том, что «на тело смотрели как на манекен»<sup>31</sup>, который в свою очередь облакался в правильные одеяния и наделялся обязательными атрибутами. Однако, более точным сравнением будет скорее марионетка, управляемая тонким расчетом разума самого действующего человека. При этом «неконтролируемое эмоциональное поведение становится все опаснее для тех, кто ведет себя таким образом, а именно – все в большей степени грозят им общественной неудачей, государственным наказанием и угрызениями совести»<sup>32</sup>. Последний момент, отмеченный Н. Элиасом в перечне негативных последствий, указывает напрямую на очень важный нюанс: субъекту, совершившему ошибку, будет некого винить, кроме самого себя, его оплошность – это глубоко личностный сбой, из-за которого он будет обречен на чувство стыда. Это не будет являться грехом и покаяние на исповеди не сможет снять его тяжести. Его вина будет заключаться в том, что, не совладав со своими аффектами, с

---

<sup>31</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002. С.78.

<sup>32</sup> Элиас Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии. С. 278.

артикуляцией своего тела, он поставил под удар все социальное устройство окружающего его общества, основанное на выверенной коммуникации и на соблюдении дистанций между различными персонами, воплощающими собой различные социальные ступени или функции.

Такое различие проступков в соответствии с разными системами ценностей (религиозной и основанной на представлении о чести) стало возможно уже к началу эпохи Возрождения, поскольку «христианство перестало быть единственным структурообразующим стержнем культуры»<sup>33</sup>. Обратившись к эпохе Возрождения, мы сталкиваемся с парадоксом представлений о публичной саморепрезентации. Гуманистическая мысль в лице Эразма Роттердамского была направлена на расширение охвата социальных слоев общества, которым следовало заботиться о форме своих повседневных действий. Для рекомендаций, изложенных в его трактате «О приличии нравов детских» («*De civilitate morum puerilium*», 1530), характерно «понимание этих предписаний как общечеловеческих правил, отсутствие отнесения «хорошего» поведения к определенному социальному слою»<sup>34</sup>. То, как человек ходит, ест, одевается и проч. (отчасти эти предписания совпадают с более ранними сборниками правил на латинском и европейских языках), становится значимым для более дифференцированного среза персон в результате процесса обновления аристократии в XVI-XVII вв.. В новелле Лопе де Веги, написанной в 20-е годы уже XVII века, главный герой сперва добивается благосклонности испанского гранда, на службу к которому он поступил, а затем он становится и одним из приближенных султана в Константинополе. В обоих случаях автор обосновывает это благоволение судьбы к герою практически идентичной формулировкой: он был отмечен благодаря «его осанке, мужеству, изящным манерам, смелости и

---

<sup>33</sup> Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995. С. 239.

<sup>34</sup> Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Том 1. Изменения в поведении высшего слоя мирян в странах Запада. С. 138.

достоинству, с которыми он держался»<sup>35</sup>. Здесь умение себя вести преподносится писателем не просто как полезный навык, позволяющий обеспечить себе комфортную и успешную жизнь в обществе, но и как универсальная добродетель, одинаково считаваемая в различных культурах. М. Андроникова, ссылаясь на книгу Балтасара Грасиана «Придворный» (1647), так описывает придворное общество: «Все, что могло выдать жизнь души, все, что могло выдать мысли, страсти, сомнения, надежды, намерения, – все скрывалось под маской благородной сдержанности»<sup>36</sup>. При этом, как пишет Н. Элиас, у Эразма Роттердамского уже встречаются критические замечания по отношению к придворным обычаям, поскольку характер некоторых из них он находит излишне церемониальным или просто вычурным: «Иным придворным оставим наслаждение от того, что хлеб они сминают и отщипывают от него кусочки щипцами для рук. Лучше попросту отрезать от него ножом»<sup>37</sup>. Главные действующие лица пьесы «Валенсианские безумцы»<sup>38</sup> (1620) Лопе де Веги имеют благородное происхождение, однако, оказавшись в ситуации, грозящей бесчестьем или гибелью, предпочитают покинуть общество, регулируемое представлениями о чести и правилами хороших манер, и перейти в среду свободного аффективного поведения. Как показывает автор, общество сумасшедших не подвержено давлению и напряжению, свойственным среде куртуазного поведения: здесь можно открыто говорить опасную правду и оставаться в безопасности, здесь царят любовные аффекты и незамужние женщины могут практически беспрепятственно общаться с мужчинами с глазу на глаз. В пьесе временное выпадение героев из цивилизованной среды показано как

---

<sup>35</sup> Лопе де Вега. Мученик совести / Новеллы. М.: Издательство «Наука», 1969. С. 117.

<sup>36</sup> Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980. С. 304.

<sup>37</sup> Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Том 1. С. 139.

<sup>38</sup> Лопе де Вега. Валенсианские безумцы. Собрание сочинений. Т. 5/ Собрание сочинений в 6 т. М.: Искусство, 1964. С. 39-57.

«полезное» и способное решить, казалось бы, самые сложные жизненные перепетии, что закрепляется в финале тремя свадьбами, традиционным для драматургии того времени символом восстановления мировой гармонии. Иными словами формализованное поведение показано как затрудняющее коммуникацию и способное подвести ситуацию к трагическому разрешению, что говорит также о критическом взгляде Лопе де Веги на существующие модели саморепрезентации.

Культура Нового времени, при всех ее отличиях от предшествующих периодов, продолжает рефлексию о внешнем виде и поведении человека и о самоконтроле. Построенный в форме диалога трактат Дени Дидро «Парадокс об актере» (1773) отражает культ самоконтроля, рационального выстраивания человеком своего визуального образа. Несмотря на то, что трактат посвящен актерскому мастерству, его общая направленность весьма показательна для просветительства в целом. Подводя итоги выработанной в эпоху старого режима системе отношений и, как неотъемлемой их части, самоконтролю, он в отличие от Лопе де Веги видит несомненный социальный вред от неумения контролировать свои психо-эмоциональные проявления. Размышления на эту тему оказываются в одной связке с актерской игрой и в глазах Дидро не имеют принципиальных расхождений («льстец по профессии, великий царедворец, великий актер»<sup>39</sup>). Это во многом связано с тем, что его работа была написана уже в конце XVIII века в период правления Людовика XVI, когда придворные ритуалы свелись к форме, лишенной прежнего основания. В это время «ко двору ходили только нехотя и громко жаловались, когда приходилось идти», свидетельствует графиня Жанлис<sup>40</sup>. То есть привилегия близости к королю и поддержания его престижа, а значит и порядка в государстве, своим физическим присутствием

---

<sup>39</sup> Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 567.

<sup>40</sup> Цит. по Элиас Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии. С. 110.

утратила свой смысл. Однако, Дидро связывает любого рода социальный успех с умением владеть собой: «Всем ведает не сердце его, а голова. Чувствительный человек теряет ее при малейшей неожиданности; никогда он не будет ни великим королем, ни великим министром, ни великим полководцем, ни великим адвокатом, ни великим врачом. Заполните хоть весь зрительный зал этими плаксами, но на сцену не выпускайте ни одного.»<sup>41</sup> Одновременно, он отмечает важность наблюдения за другими для верного исполнения своей роли, иначе говоря, способность оценивать все градации чувственной выразительности, выделять приемлемые и использовать их в области коммуникации. Идеалом подобной модели самообладания в визуальной культуре являлся парадный портрет, который представлял не только идеализированные черты внешности модели, нюансы социальной принадлежности, выраженные символическими атрибутами и деталями антуража, но гармоничное и приличествующее статусу эмоциональное состояние. На конных портретах Людовика XIV кисти Шарля Лебрена вся экспрессия передана образу животного, в то время как король сохраняет полную невозмутимость искусного наездника и государя.

Гиперэмоциональной мимике и пластике было отведено место в изобразительной области карикатуры, где она была репрезентирована в рамках комической эстетики. Именно развенчание и осмеяние тела, утрирование реальной дисгармонии облика или придание физическому облику реального человека черт антиэстетизма, нелепости, отвратительности являлось основным средством выражения негативного отношения к политику, общественному деятелю, знаменитости в той или иной сфере социального бытия. В Англии и во Франции рассматриваемый период характеризуется всплеском социально-политической активности, требующим вынесения самых последних событий на публичное обсуждение. В

---

<sup>41</sup> Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 543.



визуальном поле существовало два направления сатирической гравюры: политическая и бытовая. Возникновение политической карикатуры, как самостоятельного графического жанра связано с именем Уильяма Хогарта, работавшего в Англии в первой половине XVIII века. «До него политика в Англии была предметом главным образом литературной сатиры...»<sup>42</sup>, он же открыл эту область для целого жанра карикатуры, создав всего два-три образца<sup>43</sup>. В целом же благодаря Хогарту сатирическая графика от абстрактных фольклорных сюжетов обратилась к современности, основав новое направление гравюры на «современные нравственные сюжеты (modern moral subjects)»<sup>44</sup>: он поднимал вопросы «общественного неравенства, нищеты низших классов, богатства и отсутствия вкуса у высших слоев общества»<sup>45</sup>. Впрочем, Хогарт, как и многие прочие графики Нового времени, в значительной мере явились наследниками площадного фарса и разнообразных видов зрелищ, связанных с общественной сатирой и известной со времен Средних веков. Графическая сатира стала важным этапом в движении от живой театральной стихии к развитию актуальных образов современности на искусственных носителях, к которым позднее присоединится и фотография.

В отличие от фотоизображений, рисованная карикатура могла полностью игнорировать принципы жизнеподобия. В стремлении донести до зрителя информацию о существовании определенных социальных проблем и передать свое к ним отношение художники прибегали к гротеску. «Карикатура на лондонского преступника» Джеймса Гилрея также обращается к такой структуре изображения. На ней изображен лондонский убийца, который воплощен автором в образе людоеда с огромным ножом и

---

<sup>42</sup> Шестаков В.П. Гиллрей и другие... Золотой век английской карикатуры. М.: Рос. гос. ун-т, 2004. С. 54.

<sup>43</sup> См. подробнее Некрасова Е.А. Очерки по истории английской карикатуры конца XVIII и начала XIX веков. Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1935. С. 12.

<sup>44</sup> Герман М.Ю. Уильям Хогарт и его время. Ленинград: Искусство, 1977. С. 84.

<sup>45</sup> Шестаков В.П. Гиллрей и другие... Золотой век английской карикатуры. С. 53.

вилкой для жаркого в руках. Его гротескно большая голова, разинутый рот, где видны длинные клыки, выпученные глаза и взвихренные волосы репрезентируют его дикую, звериную природу, которая взяла верх над системой социальных отношений. Политические деятели предстают в образах осьминогов, быков, бабочек и даже грибов с человеческими головами (Уильям Питт-младший в образе «Поганки на навозной куче» на карикатуре Джеймса Гилрея). Н.И. Кареев пишет о том, что в первые месяцы Французской революции «карикатуры и шаржи на Мирабо в виде быка, на Байли в виде петуха и на других деятелей, изображавшихся то оленями, то свиньями, то собаками, были очень распространены»<sup>46</sup>.

Дукельская в своей работе указывает, что «карикатура и сатирическая графика зародилась в Англии в первые десятилетия XVIII века, в тот период, когда в стране наиболее остро стояли вопросы, связанные с окончательным закреплением власти в руках парламента и обеспечением неограниченного господства буржуазии в экономической и политической жизни государства»<sup>47</sup>. И в условиях борьбы противостоящих партий художники получали заказы на сатирические изображения противников: они представляли в образах с нарушенными пропорциями, с точки зрения современников непристойными гримасами, а иногда и в фантастическом облике. В работах знаменитых карикатуристов второй половины XVIII века существует огромный пласт, посвященный обличению профессиональной деятельности чиновников, судей и врачей. Характерным для них является то, что сексуальный мотив художники используют для раскрытия бесчестного ведения дел, то есть порочное ведение дел репрезентировалось как болезненная биологичность жизни тела. Здесь прежде всего следует обратиться к творчеству Томаса Роулэндсона, который являлся одним из

---

<sup>46</sup> Кареев Н.И. Великая французская революция. М.: ГПИБ, 2003. С. 407.

<sup>47</sup> Дукельская Л. А. Английская бытовая карикатура второй половины XVIII века. Ленинград – М.: Советский художник, 1966. С.4.

самых авторитетных карикатуристов своего времени. Главный отрицательный персонаж художника – престарелый сластолюбец со сморщенным чрезмерно наруганным лицом, скрюченным душевными и физическими недугами экспрессивным телом (такого персонажа можно увидеть на большинстве его работ, например, «Прикосновение ради прикосновения или практика женского врача» («Touch for Touch or a female physician in full practice», «Инспекция» («The inspection») и («Собрание» («The congregation»)).

Крупные землевладельцы, выдлившиеся из разных социальных групп, не обладали аристократической родословной, но по причине своего материального состояния оказывались в праве претендовать на тот же образ жизни и копирование коммуникативных норм. В Великобритании XVII века они также получали возможность приблизиться к власти, став местными представителями в парламенте. Далее революционные события в Англии, а затем во Франции, рост промышленности, развитие городов и экономический подъем среднего класса вызвали дальнейшее распространения отголосков придворного поведения: «культура светского общения и вкуса живет наследством XVIII века»<sup>48</sup>. Хейзинга со своей стороны доказывает, что коммуникативные формулы вежливости, артикуляция которых происходила при дворе и среди знати, с опозданием перешли в мелкобуржуазные круги: «Повторные просьбы откусать еще кусочек, долгие уговоры уходящего гостя посидеть еще немного, отказ пройти первым – ко второй половине XIX в. из обихода верхних слоев буржуазного общества все это по большей части уже исчезло»<sup>49</sup>.

Буржуазная культура могла противопоставить крови аристократии только свое тело, подчиненное безукоризненной артикуляции, а также следование

---

<sup>48</sup> Элиас Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии. С. 102.

<sup>49</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. С. 83.

стратегии статусного потребления, подробно рассматриваемой Н. Элиасом, перерастающее в элементарное заполнение предметами пустого пространства дома, где пустота может напоминать об отсутствии благородного происхождения, а также ограниченности хозяев в целом. Стоит отметить, что в определенный момент фотография стала одним из подобных статусных атрибутов, но об этом мы поговорим подробнее далее.

Робер Мюшембле пишет о единстве культурного процесса в Англии и Франции, в рамках которого происходило заимствование «у философов XVIII века мысли об умеренности и сдержанности, об экономии, о необходимости управлять своими инстинктами»<sup>50</sup>. В работе Ж. О. Ламетри «Человек-машина», мы в нескольких местах встречаем замечания о важности воспитания, благодаря которому человек превосходит животных, несмотря на то, что физически он слабее и менее вынослив. Рассуждая о влиянии типа питания на качества живых существ, автор делает следующие выводы из обыкновения англичан есть плохо прожаренное мясо: «английская нация, которая ест мясо не столь прожаренным, как мы, но полусырым и кровавым, по-видимому, отличается в большей или меньшей степени жестокостью, проистекающей от пищи такого рода наряду с другими причинами, влияние которых может быть парализовано только воспитанием»<sup>51</sup>. Фактически Ламетри говорит о роли воспитания в обуздании инстинктов и аффективных действий.

К середине XIX века процесс, в рамках которого разросшийся пласт людей, начинавших строить свою карьеру в городе с самых мелких должностей, превращаясь из провинциала в джентльмена, уже сформировался в оцениваемое современниками устойчивое явление. Сэмюэл Смайлс сперва высказал свои мысли о важности самообучения и становления

---

<sup>50</sup> Мюшембле Р. Оргазм или любовные утехы Запада. История наслаждения с XVI века до наших дней. М.: НЛЮ, 2009. С. 261.

<sup>51</sup> Ламетри Ж. О. Человек-машина // Сочинения. М.: Академия наук СССР Институт философии, изд-во «Мысль», 1983. С. 183.

себя как личности в форме речи по заказу «Общества взаимного совершенствования» в 1845 году, а в 1859 году издал написанную на ее основе книгу «Помощь себе» («Self-Help»). Произведение содержало в себе такие главы, как «Заявление и настойчивость» («Application and Perseverance»), «Энергия и кураж», «Культура себя. Возможности и трудности» («Self-Culture – Facilities and Difficulties»), а последняя ключевая заключительная глава именовалась «Характер. Истинный джентльмен». Смайлс вывел термин self-help, характеризующий ситуацию, когда успех субъекта в обществе зависит исключительно от его упорства, саморазвития и самообладания. Также автор сводил к единому понятию представление об успешном деятеле индустриального общества и джентльмена, как выразителя идеального общественного поведения. Герой романа Чарльза Диккенса «Большие надежды» (1860) воплощает собой стремление юноши, выросшего в семье кузнеца, стать джентльменом и добиться успеха в Сити. И хотя его судьба действительно складывается благополучно, тот факт, что его счастье основано на деньгах мошенника и беглого каторжника (пускай он об этом не знал) должно вызвать у читателя ощущение неблагонадежности окружающих. Это произведение возникло в рамках общей волны издания многочисленных руководств по этикету, которая поднялась в XVIII веке и еще больше разрослась в XIX. Однако, «Помощь себе» отличала ориентированность на профессиональную среду, это был путеводитель по обществу дельцов. Кэтрин Хьюджес отмечает в своей статье характерное для этого периода разделение на старый и новый тип «среднего класса»: первому соответствовали «профессиональные люди, такие как юристы и врачи», а вторые были представлены «"новыми" бизнесменами и технократами»<sup>52</sup>. Таким образом, новое городское «хорошее общество»

---

<sup>52</sup> Hughes K. The middle classes: etiquette and upward mobility. [Электронный ресурс] URL: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-middle-classes-etiquette-and-upward->

носило профессиональный характер, а учебники этикета должны были помочь обустроиться в нем людям из провинции или из низов, научиться играть новую социальную роль. Ричард Сеннет характеризует 40-е годы XIX века следующим образом: «безликость стала отличительной чертой столичного буржуазного воспитания или стремления провинциала придать себе городской лоск»<sup>53</sup>, – а помимо сдержанности в одежде это предполагало также сдержанность и знание норм телесной выразительности. Примечательно, что в своей книге «О воспитании нравов не детских» (*La civilité non puérile, mais honnête*, 1865), представляющей собой переработку книги по воспитанию детей Эразма Роттердамского «О приличии нравов детских», Эммелин Реймон, по словам Теодора Зельдина, «призывает женщин стать защитницами рыцарских традиций»<sup>54</sup>. То есть здесь мы также можем проследить сохранившееся к XIX веку соотнесение этикета с понятием рыцарской чести. Эта работа Реймон также отражает реакцию представительницы старого поколения на изменение контингента, представляющего средний класс, который, по ее мнению, приносит с собой разрушительный культ индивидуальности. Одним из его существенных негативных проявлений она называет то, что «молодые люди считают вежливость старой докукой, от которой абсолютно необходимо освободиться...»<sup>55</sup>, – мерой для восстановления порядка она видит воспитание нуворишей, не знающих социальных законов подобно детям.

Книг подобного содержания издавалось во Франции и Англии действительно много, среди них «Привычки хорошего общества: настольная книга об этикете для леди и джентльменов» («*Habits of good society: a handbook of etiquette for ladies and gentlmens*»; J. Hogg & sons, Лондон, 1859),

---

[mobility#authorBlock1](#). Дата последнего обращения: 4.03.2016.

<sup>53</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002. С. 182.

<sup>54</sup> Zeldin T. A history of French passions 1848-1945. Intellect, taste and anxiety. Oxford, Clarendon Press, 2000. P. 668.

<sup>55</sup> Цит. по там же.

«Совет молодым мужчинам о поведении на работе и в повседневной жизни» («Advice to young men to their duties and conduct in life»; Published by Hodson & Son, London, 1860), «Наука жизни» («La Science de la vie»; madame Louise d'Alq, 1875), «Обычаи света» («Usage du monde», претерпевшее 131 переиздание; баронесса Стафф, 1887), «Охота и практические советы для охоты на мужчин» («Hunting and Practical Hints for Hunting Men»; London, Bliss, Sands, 1897). Телесные аффекты не только способствовали формированию плохой репутации в свете, но и мешали продвижению по службе, а значит ставили под удар достаток семьи. Характерно, что подобные учебные пособия издавались как для мужчин, так и для женщин, поскольку «функцией жены из среднего класса было предъявлять финансовый успех мужа посредством наполнения их дома материальными благами – так называемой «атрибутикой аристократизма»<sup>56</sup> (для женщин в том числе издавались журналы, к примеру, «Englishwoman's Domestic Magazine» 1852-1979, или в большей степени посвященные моде, как «La Mode Illustrée»). В результате мелкая французская буржуазия попадала в ту ситуацию, в которой прежде оказывалось дворянство XVIII в., разорывшееся на тратах, необходимых для поддержания их статуса: она влезала в долги. Причем современники полагали, что особенно опасным это становится в той области, которой ведали именно женщины, то есть во всем что касалось формирования домашнего уюта и, конечно, в том, что связано с ее личным туалетом. «Некоторые опасались, что возрастающая страсть к изысканным вещам в среде мелких буржуа ставит под угрозу временно отведенную им роль защитников социальной стабильности и традиционной морали»<sup>57</sup>. Свойственным для рассматриваемого периода является также то, что тема

---

<sup>56</sup> Hughes K. The middle classes: etiquette and upward mobility. [Электронный ресурс] URL: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-middle-classes-etiquette-and-upward-mobility#authorBlock1>. Дата последнего обращения: 4.03.2016.

<sup>57</sup> Tiersten L. Marianne in the Market: Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France. University of California Press, Ltd. London, England, 2001. P. 40.

роскоши оказывалась вовлеченной в медицинский дискурс и оценивалась с позиций биологии человека. Лиза Тирстен приводит высказывания профессора медицины, который утверждал, что «стремление к роскоши <...> ослабило материнский инстинкт и способствовало депопуляции»<sup>58</sup>.

Эти советы и инструкции сводили поведение «на людях» (поскольку оформление частного жилого помещения имело также репрезентативную функцию) к чисто механической практике, которая уже не была связана с христианским благочестием и даже не была включена в систему поддержания родовой иерархии. В одном из указанных выше руководств напрямую говорится: «нас обучают манерам прежде религии»<sup>59</sup>. Задача субъекта заключалась в демонстрации своего умения соблюдать и искусно (а значит выдавая за естественные модели) репрезентировать известные нормы артикуляции как самой речи, так и жестов. Это был свод норм, основанный на укреплении авторитета приватного пространства и необходимости в урегулировании публичных отношений. Авторы «Habits of good society...» указывают также, что в знании этикета служащими и представителями среднего класса должны быть заинтересованы «будущие премьеры и члены Совета»<sup>60</sup>, поскольку это сделает более комфортным их собственную коммуникацию с нижестоящими. Иными словами с одной стороны, умение себя вести все еще отличало привилегированных членов общества, а с другой – оказывалось необходимым элементом цивилизованного общения в целом. В русском переводном издании с английского языка «Правила светского этикета для мужчин» (1873) мы находим подтверждение этого в предисловии переводчика: «Светский этикет – один у всех образованных народов

---

<sup>58</sup> Ibid, P. 41.

<sup>59</sup> Habits of good society: a handbook of etiquette for ladies and gentlmens. London, J. Hogg & sons, 1860. P. 19.

<sup>60</sup> Ibid. P. 21.



Европы...»<sup>61</sup>. Респектабельность же покоилась на необходимости сдерживающих правил поведения, не слишком громоздких, но необходимых ритуалах повседневной коммуникации и признании делового (профессионального) успеха как права на обладание привилегиями. В этой системе взаимоотношений вежливость представляла собой универсальный связующий элемент, контролирующий аффекты в процессе общения.

Право следило за соблюдением административных и криминальных законов, медицина заботилась в широком смысле о гигиенических нормах тела и готова была взять на себя заботу о субъекте в случае любого отклонения и не способности его самого следить за собой, а церковь в своей ориентированности на выявление патологий, разумеется душевных, но имеющих прямое отношение к жизни тела, оказалась в смежной с медициной области контроля. Все эти официальные структуры работали с уже выявленным крайним проявлением отклонений, которое должен был выявить сам субъект, его семья или окружающее его общество. Официальным структурам оставались косвенные методы контроля, заключающиеся, к примеру, в продуманной архитектуре пансионатов.

Итак, начиная со Средних веков в Европе шел процесс секуляризации оснований для самоконтроля. Христианские представления о добродетели были приспособлены к потребностям светского общества в поддержании социальной иерархии, идентификации каждого слоя и были закреплены в сложных формах публичной репрезентации. Отправной точкой поведения на людях становится представление о чести. В эпоху Возрождения вычурные придворные ритуалы уже начинают восприниматься как формальности, отягощающие коммуникацию и перегружающие повседневную жизнь двора. Однако, в это время также возникает идея о необходимости соблюдения правил поведения на людях не только при дворе, но и в других социальных

---

<sup>61</sup> Правила светского этикета для мужчин. С.-Пб.5 Типография Императорских С.-пб. Театров (Э. Гоппе), 1873. С. 5.

группах. Эта мысль получает свое дальнейшее развитие в произведениях просветителя Дени Дидро. К XIX веку соблюдение норм публичного поведения становится необходимым для достижения социального успеха в городской среде. Изначально возникшие в условиях придворной жизни они были преобразованы в более простые формы, которые стали необходимым элементом повседневного социального бытия буржуа. При этом обязанность контроля над собственными аффектами ложиться на плечи каждого члена «хорошего» общества или того, кто стремится стать его частью. Официальные институты принимают на себя заботу о случаях отклонения от нормы, а основным средством их распознать становится наблюдение самих граждан за теми, кто попадает в их поле зрения. Выделение зрения, как регулирующего социальную жизнь средства, требовало развития средств запечатления зримой картины мира, созвучных новым ритмам жизни и расширению коммуникативных связей.

## **§2. Поиски новых типов отображения тела в ранних фотографических опытах и их повседневная рецепция**

Перманентная ориентация культурного европейца на наблюдение (в том числе за себе подобными) и интерпретацию увиденного требовала и нового типа зрения и запечатления увиденного. Формировалась потребность в быстром и точном способе фиксации окружающей реальности. В культуре проявлялось все большее стремление к уточнению знания о действительности и выработке нового понимания человека. К 20-м годам XIX века часы перестают быть редкостью, а с 50-х во Франции уже получают распространение наручные часы, что позволяет постепенно синхронизировать общий жизненный ритм, который ускорился в результате Промышленной революции в Европе и изменений в экономических отношениях. Фотография стала новым способом коммуникации с миром, отвечающим ключевым понятиям данного периода: скорости и документальности. В некотором роде можно, однако, говорить о том, что она

возникла также и в противовес быстро меняющейся реальности, в попытках успеть зафиксировать настоящее, «остановить» бесконечно движущееся время и получить возможность долго всматриваться в мгновенно запечатленную реальность, сохраненную на искусственном носителе.

Французская революция и ее последствия оказались для европейского мира тем «стрессом увеличения скорости и возрастания нагрузки»<sup>62</sup>, которое для Маршалла Маклюэна является необходимым условием зарождения идеи изобретения и его создания. Всеохватность технических нововведений этого периода свидетельствует о силе внутренней реакции культуры на социальные катаклизмы. По выражению Шарля Бодлера, Францию охватила «общая промышленная лихорадка»<sup>63</sup>. Пропагандист старинных ремесленных техник Уильям Моррис писал о современном человеке как «рабе системы для которой изобретение машин оказалось необходимым»<sup>64</sup>, а Готфрид Земпер называл науку «ведущей движущей силой»<sup>65</sup>. Такие значимые для эпохи личности как Рескин, Земпер и Моррис остро чувствовали кризисное положение искусства, вызванное процессом установления новых взаимосвязей между наукой, художниками и обывателями, новым эстетическим видением и стремительным развитием техники, а значит и связанную с этим смену модели восприятия действительности. Распространение техники на производстве и в быту меняло саму логику наблюдения и интерпретации видимого. Машинное производство задавало возможности иного ритма и иной скорости, которые прежде было сложно помыслить; также и фотография создавала мгновенное, по сравнению с рукотворным, изображение. Джонатан Крэри выделяет два источника возникновения новых оптических идей, одной из которых было

---

<sup>62</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: КАНОН-Пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003. С. 51.

<sup>63</sup> Бодлер Ш.-П. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 190.

<sup>64</sup> Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. М.: Искусство, 1973. С. 65.

<sup>65</sup> Земпер Г. Практическая эстетика./ Пер. В. Г. Калиша. М.: Искусство, 1970. С. 74.

самонаблюдение, а другой – «случайное наблюдение новых форм движения»<sup>66</sup>.

Первой чертой, отмеченной в рамках теоретического осмысления фотографии, стала реалистичность изображения. Она подчеркивалась еще в докладе Д. Ф. Араго об изобретении Дагерра в Французской академии наук, когда дагерротипы были представлены как «картины, «нарисованные самим солнцем»<sup>67</sup>. Несколькими месяцами ранее достоверность фотоизображения была определена самим методом своего возникновения, о чем свидетельствует одно только название доклада Уильяма Генри Фокса Тальбота об «искусстве фотогенического рисования, или процессе, посредством которого природные предметы рисуют себя сами, без помощи карандаша художника»<sup>68</sup>. Отсюда родилось суждение о беспристрастной достоверности фотографии, а взаимодействие с этой технологией дарило субъекта ощущением сопричастности прогрессу. Таким образом, представление о научном видении переходило в область повседневности, и по мере популяризации фотографии и ее все большего распространения, она получала все более масштабное значение и стала представлять собой взгляд субъекта цивилизации на мир в целом.

С 50-х годов язык фотографии стал частью массовой коммуникации сродни обыденной речи, расширилось число областей, для которых оказалось адекватным использование фотографического языка. В этот период стало очевидным, что «фотография одинаково пригодна как для индивидуальных, так и для коллективных поз и жестов»<sup>69</sup>. Появляется новая модель визуального восприятия, отличная от практики художественного исследования, которое неизбежно присутствовало в работах авторов

---

<sup>66</sup> Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. С. 142.

<sup>67</sup> Михалкович В. И. Фотография: обретение речи // Фотография: проблемы поэтики. С. 127.

<sup>68</sup> Фризо М. 1839-1840. Открытия фотографии // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С. 23.

<sup>69</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. С. 219.

традиционных изобразительных форм. Для современников фотографический процесс оказывался отчужден от эмпирии самого фотографа и полностью переносился на физико-химические процессы.

Появление фотографии оказалось особенно созвучным с культурной самоидентификацией граждан колониальных держав. Колонизованная территория признавалась частью той или иной европейской державы, лишь волей обстоятельств удаленной от нее географически. В силу ее признания, как части целого, представлялось необходимым, насколько это возможно, привести ее облик в соответствие с культурными нормами, царящими в метрополии. Даже в наши дни бросается в глаза парадокс, например, в облике местных жителей Шри-Ланки (Цейлона): в то время как взрослые, живущие в деревнях, ходят практически поголовно босиком, реже в сандалиях, школьники носят закрытые кожаные ботинки, которые как часть школьной формы, стали неотъемлемой частью самой системы образования, принесенной европейцами. Эти чужие территории в свете эволюционных представлений о цивилизационном развитии воспринимались, как присвоенные справедливо и нуждающиеся в преобразовании. Обостренное зрительное восприятие колонизаторов, сталкиваясь с необычностью облика аборигенов и странностью их обычаев, нуждалось в подтверждении существования столь разнообразных и чужеродных типов людей и форм человеческого уклада, которые отныне попадали в ведомство их государства и культуры. Фотография поставляла эти свидетельства иной формы человеческого существования, буквально помещая их в область внимания потенциальных зрителей из метрополии.

Фотограф, как фигура, связанная напрямую с представлением о прогрессе, каждый раз, когда делает снимок, утверждает право на присвоение объекта и, пускай сиюминутное, но превосходство над ним. Впоследствии подобная иерархическая соотнесенность транслируется от создателя фотокарточки к ее владельцу. «Через фотографии мы вступаем в потребительские отношения с событиями – и с теми, которые были частью нашего личного опыта, и с теми,

которые не были»<sup>70</sup> : этот эффект определял популярность и само существование фотографий колониальных территорий и их населения, а также делал возможным использование фотоматериалов в научной работе, – фотография стала новейшим техническим методом расширения опыта своего времени. Возвращаясь к проблеме достоверности фотографии, следует отметить, что наиболее полно она проявилась в сфере точных наук в рамках экспериментов по документированию микропроцессов, видимых через микроскоп, исследованию лучей света и электрических разрядов, а также в таком логически следующем за фотографией открытии как рентгеновские снимки.

Один из фактов, свидетельствующих о фиктивности фотореальности, обнаружил себя на самых ранних этапах становления этого медиа. Фотографический способ изображения изначально возник как новый способ сообщать информацию о действительности, которому необходимо было обрести форму, найти для себя сферу применения. В данном случае можно считать фотографию универсальным визуальным языком. А. С. Варганов в своей работе «От фото к видео» акцентирует необходимость разнесения понятий «фотографического способа фиксации» и «произведений фотографии»<sup>71</sup> , что позволяет расширить возможности трактовки фотоснимков. «Всякий язык пользуется знаками, которые составляют его «словарь» <...>, всякий язык обладает определенными правилами сочетания этих знаков, всякий язык представляет собой определенную структуру, и структуре этой свойственна иерархичность»<sup>72</sup> – формирование этих необходимых элементов языка могло идти только с помощью создающего и воспринимающего фотографическое изображение субъекта, который сам еще не обладал отработанной системой кода, посредством которого он смог бы

---

<sup>70</sup> Сонтаг С. О фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 207.

<sup>71</sup> Варганов А. С. От фото до видео. М.: Искусство, 1996. С. 13.

<sup>72</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). С. 20.

распознать в дагерротипе или каллотипе послание. А единственной известной современникам системой визуального кода было искусство, поскольку даже функциональные изображения соотносились с эстетическими категориями восприятия. Причиной этому было и то, что первыми фотографами в большинстве своем были художники, которые оказались на грани перехода от искусства иллюзии к искусству симуляции, характерному для технических медиа<sup>73</sup>.

Фотография восприняла традиционную жанровую систему изобразительного искусства и, прежде всего, живописи, объединяя ее со своей способностью быть документальной: появляются портрет, пейзаж, натюрморт, где композиция, антураж и атрибутика вторили живописным полотнам. Фотохудожниками их деятельность воспринималась как «процесс создания фотокартины по законам и в соответствии с жанровой структурой живописи»<sup>74</sup>. В последствии были выработаны специфические каноны фотографической реализации жанров, связанные с желанием репрезентировать тот или иной объект. По мере все более интенсивной циркуляции фотографий в разных сферах вырабатывается устойчивая фотографическая форма, в рамках которой зритель привыкает видеть явления реальности. Как отмечает Сьюзан Сонтаг, фотографии уже не просто регистрировали видимое, но стали задавать «норму того, как нам видятся вещи, и тем самым меняли само понятие реальности и реализма»<sup>75</sup>. В свою очередь, представление о норме неразрывно связано с желанием контроля, которому европеец стремился подчинить окружающий мир и, как необходимость, следующую из его статуса цивилизованного человека, – свое тело. Познание, понимаемое как контроль, воплотилось в фотокарточке, на поверхности которой неумолимо оказывались зафиксированы объекты:

---

<sup>73</sup> См. Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999г. М.: Логос/Гнозис, 2009. С. 34.

<sup>74</sup> Пондопуло Т.К., Ростоцкая М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М., 1997. С.7

<sup>75</sup> Сонтаг С. О фотографии. С.118.

фотография изымала их оттиски из свободно и непрерывно текущего временного потока и меняла пространственные характеристики, репрезентируя «симптомы мира», т.е. неразрывные с самой действительностью обозначения мира и разных мгновений прошлого<sup>76</sup>. Однако, эта фиксация играла роль в некотором роде попытки стабилизировать реальность, которая открывала все новые факты о себе. Фотографии позволяют каждому, кто держит их в руках, «снова и снова вчитываться в их содержание, вникать в детали, производить своего рода исследования и розыски», чувствовать себя «расшифровщиками увиденного».<sup>77</sup> Принцип каталога, который является неотъемлемой частью сформировавшейся в полной мере в XIX веке бюрократии, в первую очередь основан на стремлении упорядочить и систематизировать данные. Только таким образом, новая информация могла стать частью научного знания. Одновременно, ежедневная летопись событий, размещенных на газетных полосах, подтверждалась и моделировалась теперь фотоиллюстрациями. Читатель получал еще больше возможностей стать свидетелем происшествий, от которых его отделяли расстояние и время. Но фотография как бы «приближала» и к происшествиям, создавая иллюзию владения истиной и большей возможностью выносить свое суждение – основываясь в том числе на увиденном.

Фотография, также как прежде настенные росписи в храмах, выстраивала систему координат, доступную пониманию рядового обывателя. Подпись под фотографией служила источником дополнительной информации, которая должна была исключить разночтения изображения, т.е. определить его контекст. В. Беньямин оценивает создание подписи к снимку как ключевой, завершающий его размещение в информационном пространстве элемент

---

<sup>76</sup> Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. С. 14.

<sup>77</sup> Вартанов А. С. От фото до видео. М.: Искусство, 1996. С. 21.



процесса<sup>78</sup>. Фотография была способна визуализировать как образцы, с которыми субъект мог себя идентифицировать и стремиться к их воспроизведению в повседневности, так и примеры, отмеченные негативной общественной оценкой. Идеальным социальным маскам, репрезентирующим новое представление о благочестии, были противопоставлены материализованные понятия Безумие, Болезнь, Смерть, Дикарь, Преступник. Застывшие на фотографии они оказывались подчинены цивилизованному наблюдателю и помогали его самоидентификации. В XIX веке эта функция имела самое широкое значение, проявляясь в различных жанрах. Этому способствовала сама возможность фотографии придавать объектам законченную статичную форму, которая получала моральную оценку, будучи помещенной в определенный контекст. Именно поэтому архивация, наращение объема казусов видимой действительности, стала основным принципом познания в индустриальную эпоху, актуализировавшую себя через фотоснимки.

---

<sup>78</sup> См. Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 22.

## Глава II. Роль фотографии в формировании идентичности человека XIX века

### §1. Образ «Другого» в этнографической фотографии

Этнография, возникшая в XIX веке, являлась изначально описательной наукой. Одной из ее основных задач было преобразовать в точное знание весь тот огромный объем сведений о человеке, с которым столкнулся европейский человек в результате своей колониальной политики. В процессе синтезирования результатов непосредственного наблюдения с географическими и историческими данными, их анализа и соотнесения рождались те, обобщенные представления о человеке, которые становились предметом исследования антропологии. Основанием для сбора и анализа этой информации было различие между жителем Европы и населением колоний, что превращало этнографию в науку о Другом. Было необходимым выделить признаки Другого, и было недостаточно просто изучить обычаи и ритуалы, поскольку облик иноземцев слишком разительно отличался от европейского типа людей. Внешние признаки обладали для эпохи особым значением, и именно тщательные измерения физических величин частей тела представляли собой попытку этнографии приблизиться к точным наукам и утвердить себя в качестве одной из них. Фотография позволила кардинально решить вопрос с методикой документирования и знакомства научного сообщества и широкой публики со сделанными в экспедициях открытиями<sup>79</sup>. Мишель Фризо отмечает, что фотография, по крайней мере в рамках становления этнографии как науки, «являлась научным методом сама по себе».<sup>80</sup> Использование фотографии позволило привнести аспект максимальной объективности в метод научного наблюдения и описания, как

---

<sup>79</sup> См. Cummins B. Faces of the North. The ethnographic photography of John Honnigmann. Natural Heritage/Natural History Inc. Toronto, 2004. P. 39.

<sup>80</sup> Фризо М. Дело о теле / Новая история фотографии./Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С. 267.

это представлялось на тот момент. Как отмечает Кристофер Пинней, «у антропологии и фотографии «параллельная история», обе пустили корни во второй половине XIX века».<sup>81</sup> Брайан Кьюминс подтверждает эту мысль, сравнивая хронологию развития двух явлений, он приводит факты о том, что в 1837 году в Британии возникло Общество защиты аборигенов, за которым в 1843 году последовало основание Этнографического общества в Лондоне, что совпадает по времени с первыми успешными опытами создания дагерротипа (1837) и обнародования метода фотогенического рисования Тальбота (1839)<sup>82</sup>. Поэтому можно говорить о том, что молодая наука, разрабатывающая ставшие необходимыми новые подходы к пониманию человека, выбрала для себя наиболее актуальный метод сбора и репрезентации материала.

Использование фотографии для утверждения научного основания у отдельных исследовательских направлений, таких как этнография и психиатрия, речь о которой пойдет далее, если обратиться к работам С. Б. Никоновой, объясняется не столько документальной достоверностью фотографии, к которой апеллировали современники и которая на данный момент все-таки представляется относительной, а именно субъективностью фотоснимка. С. Б. Никонова обнаруживает родство естественно-научного и эстетического взгляда на мир, обусловленное тем, «что и ученый, и эстет опираются на индивидуальный опыт и доверяют ему, не ссылаясь ни на какие метафизические или теологические догмы и нормы. Они исходят не из того, что «должно быть» с точки зрения умозрительного представления о мире, но из того, что непосредственно дано в опыте»<sup>83</sup>. Фотография способна запечатлеть наблюдаемое исследователем явление, передать и

---

<sup>81</sup> Цит. по Cummins B. *Faces of the North. The ethnographic photography of John Honnigmann*. P. 39.

<sup>82</sup> См. Cummins B. *Faces of the North. The ethnographic photography of John Honnigmann*. P. 39.

<sup>83</sup> Никонова С.Б. Парадигматический параллелизм естественно-научного и эстетического подходов к осмыслению природы в Новое время // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. №2. С. 79.

распространить его среди коллег, сообщая им тем самым часть личного эмпирического опыта, который «поднимается на уровень объективной всеобщности»<sup>84</sup>. Можно говорить о том, что универсальность фотографии, возможность ее применения как в науке, так и в искусстве, определяется иллюзией ее дословной передачи реальности, благодаря которой ученый и фотохудожник могут выразить свое видение в доступной чужому восприятию форме. Именно поэтому мы сейчас можем анализировать этнографические фотографии XIX века как документы, отражающие восприятие европейцами жителей колоний.

Этнография разрабатывала систему человеческих типов, составляла свой архив биологического вида человека, в основе которого помимо вербального описания чужой культуры лежал иллюстративный фотоматериал. Тело местного жителя колонизованной территории становилось объектом фотографии, оно подлежало интерпретации, из которой складывался образ Другого. Как отмечает Кьюминс, «важно, что антропология записывала (или «собирала») доказательства существования Другого», а «эволюционизм XIX века отчетливо заявлял о его стремительном исчезновении».<sup>85</sup> Однако, можно предположить, что именно различие внешних культурных различий и телесных признаков оказывалось решающим при установлении дистанции.

Фотография в данном случае служила одним из способов доказательства сосуществования и «дикаря» и «цивилизованного европейца». В силу своей документальности она наглядно показывала единовременное европейскому обществу наличие видов людей, находящихся на иных этапах культурного развития. Эволюционной перспективе было противопоставлено многообразие форм (народов и рас) человеческого существования, явленное в тысячах фотоснимков. Человек рассматривался с точки зрения идеи прогресса, которая транслировалась на весь комплекс физических и

---

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> Cummins B. *Faces of the North. The ethnographic photography of John Honnigmann*. P.40.

социальных параметров. Исходя из них антропология выстраивала представление о человечестве. В 1840-е годы бельгийский геолог Омалиус д'Аллау обращается к вопросам этнологии и создает свою расовую теорию, выделяя пять человеческих рас (белая, черная, желтая, коричневая, красная). Французский ученый Луи Фигье, отмечает, что основанная на цвете кожи классификация носит весьма вторичную значимость, однако «пока дает наиболее удобную структуру для точного и методичного перечисления жителей земного шара, позволяя ясно рассмотреть эту одну из самых запутанных тем».<sup>86</sup> Свою работу «Человеческие расы» (1873) он выстраивает, исходя именно из этой классификации. Фигье берет за отправную точку одну из чисто визуальных характеристик, он же отмечает: «Несовершенство антропологии коренится прежде всего в недостатке представительного музея подлинных типов многообразных человеческих рас, а также людей, которые могли бы служить образцами этих рас. Это позволяет оценить полезность этнографической коллекции, собранной с помощью фотографии».<sup>87</sup>

Этнография должна была выработать свои методы анализа и интерпретации, которые позволили бы дать полное описание Другого и выделить все точки расхождения с субъектом европейской культуры, а по итогам подтвердить превосходство последнего. Применялись различные методы измерения: от самых простых (длина костей, рост, объем и форма черепа и проч.) до более сложных, которые становились возможны благодаря развитию медицины и анатомии. Как одно из существенных различий Фигье, к примеру выделяет следующее: «Тем не менее существует важное отличие, которое следует принять во внимание при сравнении двух крайностей человечества – а именно негра и белого европейца, – представленное нервной

---

<sup>86</sup> Figuier L. The human race. The Project Gutenberg EBook, 2013, [Электронный ресурс] URL: <http://www.gutenberg.org/files/41849/41849-h/41849-h.htm#TN> . P. 20. Дата последнего обращения 30.07.2015

<sup>87</sup> Фризо М. Дело о теле / Новая история фотографии. С. 267

системой. У белого человека объем нервных центров, представленный головным и спинным мозгом, сильно превышает объем у негра». <sup>88</sup> Подобным образом Поль Брока, основавший в 1859 году Антропологическое общество в Париже, в своей книге *Mémoires d'anthropologie* (1824-1880) на сравнении различных физических данных выстраивал теорию о врожденном превосходстве мозга европейского человека. Этнографическая фотография также должна была выработать каноны и приемы, следуя которым можно было наглядно представить специфику представителей различных народов и рас. Она была призвана создать визуальный каталог человека как биологического вида, который одновременно бы отражал различные этапы развития культуры. Элизабет Эдвардс в своей работе говорит о монолитности всего множества снимков, созданного фотографами-антропологами. По мнению этого исследователя, стандартизация изображений, единообразие тонального диапазона – все это «усиливает таксономическое прочтение изображений, которое формирует единый антропологический объект, а не серию снимков, обладающих каждый своей семиотической энергией». <sup>89</sup> Подобное суждение подкрепляет мысль о стоящей перед этнографией задачи – создать целостный образ Другого как Дикаря.

На этих снимках должна была содержаться исчерпывающая репрезентация тела, которая подразумевала учет метрических параметров, формы и силуэта, а также традиционное одеяние или ритуальное облачение. В альбоме «Этнографическая галерея человеческих рас», изданном в 1875 году содержится лишь часть огромного собрания этнографических снимков Карла Даммана (см. Рис. 2, Приложение 1). Его содержание позволяет выделить несколько типов фотографий данной специализации. Альбом включал в себя

---

<sup>88</sup> Figuiet L. The human race. P.30

<sup>89</sup> Edwards E. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. *Visual studies*, Vol. 17, № 1, 2002. P. 71

отрывные листы с изображениями различного формата: здесь были представлены и карточки-визитки и фотографии кабинетного формата<sup>90</sup>. Снимки одиночной сидящей или стоящей фигуры в фас и в профиль (погрудное, поясное или изображение в полный рост) были специфическими для этого направления фотосъемки, эта манера как раз и наделяла его признаками, определявшими этот жанр в поле научного взгляда. На этих фотографиях фигура могла быть также помещена на фоне измерительной шкалы, а в альбоме соседствовать со снимками ландшафта, окружающего поселение (см. Рис. 3, Приложение 1). Фризо указывает на то, что в дальнейшем «именно этнографические методы послужат моделью для судебной антропометрии»<sup>91</sup>, ссылаясь на карьеру Альфонса Бертильона. Примечательно, что отец Бертильона являлся вице-президентом Антропологического общества Парижа, поэтому связь между антропологией и криминалистическим опознанием в прямом смысле слова носит генеалогические черты.

Создавались групповые снимки, которые также как и одиночные основывались на традициях жанра портрета, портрета не индивидуальности, а напротив обобщенного, аккумулирующего признаки Дикаря. Наряду с этим создавались жанровые фотографии на которых представляли постановочные или действительно документальные сцены из повседневной жизни различных народов. Здесь можно было увидеть предметы быта, орудия труда и охоты, ритуальную атрибутику. Местные жители представляли на фотографиях либо совершенно нагими, то есть так, как они ходят в повседневности, либо в традиционных праздничных нарядах и украшениях: их тела, с точки зрения европейца, были отмечены минимальными признаками культуры (См. рис. 4, Приложение 1). Когда В. Савчук пишет о фотоснимках тела, он вспоминает известное суждение о том, что «для

---

<sup>90</sup> См. подробнее Edwards E. *Material beings...* P.71.

<sup>91</sup> Фризо М. Дело о теле. С. 267.

архаического человека все тело было лицом, поэтому лицо не локализовалось и не выделялось в институцию власти, чести, знатности», и в тоже время «тело без татуировки [а также шрамов или украшений, наделенной социальной символикой – прим. Ю.А.] – тело некультурного, зверя, на котором нет знаков и символов»<sup>92</sup>. Зритель XIX века, существующий в реальности, где контроль над индивидуальным телом оказался в юрисдикции властных структур, при столкновении с изображением Дикаря, по сути, оказывался один на один со свободным телом. Для этнографии тело выступало культурным объектом, подлежащим интерпретации. Оно одновременно было вписано в парадигму эволюции человека и являлось артефактом, который стоял в одном ряду с творениями зодчих и природными объектами на чужих территориях. И фотография позволяла предъявить другой «вид» человека европейскому обществу.

Фотографические экспедиции, направлявшиеся во все стороны света и привозившие в Европу множество снимков из экзотических стран, моделировали окружающий мир, служили расширению зрительных возможностей. Этнографические фотографии местных жителей других земель являлись иллюзией непосредственно переданного европейцам послания, облеченное в форму знакомого им медиа.

Свободное тело, лишённое тех форм, которые ему придавали предметы европейского гардероба XIX века, делало его объектом наблюдения цивилизованного человека. В глазах европейца оно не было наделено социальной защитой, и нагота выступала маркером доступности для наблюдения. Кьюмнис отмечает, что «фотограф-этнограф делает снимки «Другого» для своей культуры, а не для культуры субъекта. Более того, при создании фотографии он опирается на свой культурный контекст,

---

<sup>92</sup> Савчук В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2005. С. 131.



потребности и понимание Другого»<sup>93</sup>. Таким образом, за представителем одного из колонизованных народов, оказавшегося перед объективом европейца, закрепляется его подчиненное положение. Здесь фактически буквально воплощается наблюдение Сьюзен Зонтаг о том, что фотоаппарат «это сублимация ружья», а «сфотографировать человека – значит совершить над ним некоторое насилие».<sup>94</sup> Логическим продолжением и исчерпывающим доказательством подобного понимания этнографической фотографии можно считать знаменитые Всемирные колониальные выставки (в Лондоне 1886 г., The Greater Britain Exhibition of 1899 и уже гораздо позднее в Париже – 1931 г.) и показы так называемых «естественных людей», которые пользовались большой популярностью во второй половине XIX Германии и Франции. Состоявшаяся в 1893 году в Чикаго Великую Колумбову выставку можно считать высшей точкой проявления европейского колониализма: приуроченная к 400-летию открытия Америки она знаменовала собой полный успех экспансии европейской культуры. Здесь помимо промышленных достижений были представлены также и коренные народы континента, которые оказывались в роли экспонатов на своей же земле. Достижения колониального империализма европейских государств и были призваны утвердить все подобные мероприятия. Также как Всемирные выставки демонстрировали прогресс человеческой мысли, достижения науки и искусства, так целью проведения этнографических выставок было наглядно представить прогресс человека как биологического вида.

Реймонд Корби характеризовал сформулированный вектор отношений между народами метрополии и колоний следующим образом: «Империалистическая экспансия была представлена в терминах социальной дарвиновской естественной истории, и европейской гегемонии в качестве

---

<sup>93</sup> Cummins B. *Faces of the North*. P. 45.

<sup>94</sup> Зонтаг С. *О фотографии*. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 27.

естественного и поэтому желаемого развития»<sup>95</sup>. Экспонирование живых людей, которые под взглядами публики занимались ремеслом, приготовлением пищи, исполняли танцы своего народа и в целом являли посетителям некий характерный фрагмент своей повседневной культуры, сводило их до лишнего воли объекта наблюдения, каким в той же степени могла быть новая модель паровоза. Фотоснимки, на которых запечатлены импресарио с группой южно-американских индейцев (1883) или Огненной Земли (1889, см. Рис. 5), а также более поздний снимок 1930 года, где вокруг занятых трапезой африканских женщин толпятся посетительницы, наглядно показывают противопоставленность европейского тела и тела «дикаря». Анализируя значение женского корсета, Ричард Сеннет приходит к выводу, что «тело противостоит затушеванное лишается своей непосредственной выразительности. Уничтожив все следы живого естества, человек делается менее уязвим для любознательных глаз»<sup>96</sup>. То есть смоделированный одеждой образ тела служил для субъекта спасительной маскировкой в условиях пристального внимания к внешним проявлениям каждого члена общества. Тела же «дикарей», с одной стороны, представляли обывателям (как посетителям выставок, так и рассматривающим фотоснимки) совершенно «безоружными», поскольку были лишены всех тех знаков, по которым можно было расшифровать их личность; с другой стороны, именно по этой причине «дикарь» пугал – к пониманию его реакций и его статуса не было ключа, поскольку привычные принципы социальной ориентации по телу субъекта здесь не работали.

Европейский наблюдатель XIX века был крайне чувствителен к понятию наготы. Скандальной прихотью считались снимки, на которых графиня де Кастильоне, придворная дама Наполеона III, запечатлевала свои обнаженные

---

<sup>95</sup> Corbey R. Ethnographic showcases, 1870-1930. *Cultural Anthropology*, Vol. 8, №36 1993. P. 359.

<sup>96</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. / Перев. с англ. О. Исаевой, Е. Рудницкой, Вл. Софронова, К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2002. С. 193.

ниже щиколотки ноги, и даже «демонстрировать ножки, пусть даже у мебели, считалось непристойным. <...> В любом внешнем проявлении усматривается некий личностный подтекст», поэтому в обиходе были специальные «чехлы для ножек стола или пианино»<sup>97</sup>, поскольку хозяин дома был в понимании современников неразрывно связан со всем окружающим его визуальным полем. Поэтому именно нагота и становилась основным характеризующим параметром в процессе восприятия облика жителя колоний, которые находились в основном как раз в районах с жарким климатом. В результате возникало две тенденции в оценке подобных представителей человечества. Позитивная реакция основывалась на восприятии представителей этих народов «как благородных дикарей, спонтанно и невинно наслаждающихся чистым и естественным райским существованием», которая уже встречалась в европейской культуре XVIII века<sup>98</sup>. Другая, негативная, оценка была в большей степени выгодна и коммерчески и политически. Реймонд Корби обнаруживает ее в рекламных брошюрах и газетных публикациях, освещающих этнографические выставки и «показы народов» [Volkerschau]. «Аборигены из Квинсленда, Австралия, на выставке во франкфуртском зоопарке в мае 1885 года представленные как *австралийский негры*, были описаны на плакатах как каннибалы и жаждущие крови монстры»<sup>99</sup>. При подобной подаче они вызывали у зрителя одновременно неприязнь, страх и все-таки определенное любопытство. Большую роль в этом играл контекст, в которой были помещены представители этих «нецивилизованных» народов. Корби пишет о том, что они «чаще ассоциировались с жизнь в дикой природе, чем с цивилизацией, и их выставляли в местных зоопарках за решеткой или проволокой в выставочных центрах или парках [в Париже был построен в 1859 году Paris

---

<sup>97</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. С. 185.

<sup>98</sup> Corbey R. Ethnographic showcases, 1870-1930. P. 347.

<sup>99</sup> Там же.

Jardind'Acclimatation]»<sup>100</sup>. Позднее на Всемирной выставке 1878 в Париже, одной из первых, где люди «не западной культуры» были представлены в специальных павильонах и «деревнях» (Village indigene).<sup>101</sup> Они воспринимались как часть того огромного комплекса природных явлений, который наука с невероятной энергией осваивала в этот период, наблюдала, разбирала на элементы, чтобы постичь и подчинить.

Этнографы изучали физиологию, обычаи, производственные отношения народов, чтобы понять природу их отличий от европейцев. Для простого обывателя коренные жители колоний оставались непонятны, они были набором непривычных, противоречащих представлению о порядке и норме социальных жестов, а потому вызывали страх, и с трудом соотносились с понятием о человеке в принципе. Понятие «дикарь» попадало в область влияния «отвратительного», выделенного Ю. Кристевой: «Грубое резкое вторжение чужеродного, которое могло бы быть мне близким в какой-то забытой и непроницаемой для меня теперь жизни, теперь мучает и неотступно преследует меня как совершенно чуждое, отдельное и мерзкое. <...> Есть «нечто», которое я никак не могу признать в качестве чего-то определенного. <...> Отвратительное и отвращение – то ограждение, что удерживает меня на краю. Опоры моей культуры»<sup>102</sup>. Этнографические выставки и фотографии актуализировали ретроспективу человека как биологического вида, позволяли субъекту взглянуть на себя и свое тело в состоянии «детства человечества». В XIX веке перед антропологией как раз и стояла задача определения места других народов относительно европейской цивилизации. Отвращение к «дикарю» основывалось на сходстве с европейским человеком, где базовые признаки *homo sapiens* (свойственная высшим живым организмам двусторонняя симметрия, различие между

---

<sup>100</sup> Там же. С. 345.

<sup>101</sup> Там же. С. 341.

<sup>102</sup> Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 37.

конечностями опоры и руками, черты лица, форма черепа, наличие речи и проч.) представляли в извращенном виде: словно отражение цивилизованного человека в кривом зеркале, «дикарь» выставлял на показ то, что рекомендовалось предать забвению. По этой причине «дикари» гармонично вписывались в модель, которая не требовала большого понимания внутренних механизмов, но была самодостаточна как простое визуальное представление объекта.

Поэтому одним из разделов этнографических выставок естественным образом становились площадки, где были представлены публике традиционные для ярмарочного и циркового пространства «фрики» и «мутанты», бородатые женщины, сиамские близнецы и карлики, то есть те субъекты, тела которых предавали норму и которых по этой причине было легко заподозрить и в моральном неблагополучии. Но в XIX веке подобная демонстрация в пределах по сути карнавальной среды уже не обладала возрождающим аспектом, каким репрезентация деформированного тела (а на самом деле тела, отличающегося от нормированного представления о нем) могла являться согласно теории Михаила Бахтина.

С одной стороны, здесь также «все, что в обычном мире было страшным и пугающим, в карнавальном мире превращается в веселые «смешные страшилища»<sup>103</sup>, но не в результате творческого осмысления, а в силу умышленного перенесения самого явления в сферу развлечений. С другой же, это уже была эпоха «риторического смеха, серьезного и поучительного»<sup>104</sup>, поэтому подобная акция должна была иметь морализаторский и просветительский аспект, о чем будет сказано далее. Из этого выростала прежняя модель территориально-временной локализации явления, репрезентация которого в повседневной жизни противоречила

---

<sup>103</sup> Бахтин М. М. Творчество Фр. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. С. 55

<sup>104</sup> Там же. С. 59

официальной культуре. Корби, тем не менее, отмечает, что в период с XVIII по XIX век выставки живых экспонатов все больше ассоциировались с наукой, и во время их проведения работали антропометрические и психометрические лаборатории, где любой посетитель мог стать участником изучения, в том числе, расовых характеристик<sup>105</sup>. Однако, можно предположить, что действительно научное значение эта практика имела для антропологов, так как позволяла собрать богатые статистические данные, а для посетителей это был в большей степени аттракцион, который тем не менее позволял ознакомиться с точными данными, свидетельствующими об отличие «цивилизованного человека» от «дикаря» на собственном примере, и укрепиться в знании своей идентичности на основании точных цифр.

Таким образом, репрезентация коренных народов европейских колоний оказывалась вписанной одновременно в научный и экзотический (все, что могло быть понято как «диговина»; не предполагает аналитического взгляда) дискурсы, что в равной степени подтверждалось и существованием этнографических выставок, и жанром этнографической фотографии. Элизабет Эдвардс в своей работе исследует фотографии этого направления, исходя из того, что снимки являются материальными объектами с набором неких характеристик (формат, техника создания, оформление), на основе которого изображение актуализировалось в одном из дискурсов. В качестве примера приводится разница в практике издания этнографических фотографий в Германии и Великобритании: «Большеформатные папки, изданные в Германии, предлагали дистанцированное разглядывание, демонстрацию сравнительной систематики, в то время как английские популярные издания одомашнивали научное потребление изображений через размер и формат их репрезентационных форм – зеленый с тиснением составной альбом с позолоченными краями бумаги»<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Corbey R. Ethnographic showcases, 1870-1930. P. 354

<sup>106</sup> Edwards E. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. P. 72

Альбомы больших форматов предполагали публичное ознакомление, они наделялись социальной функцией, становились предметом, вокруг которого происходило общение. Во второй половине XIX века были изданы такие богато иллюстрированные альбомы, как «Основные типы различных человеческих рас пяти частей света» Карла Эрнстона фон Бэра в 1861 г. и «Жители Индии: серии фотографических иллюстраций с описанием рас и племен Индостана» (Вотсон и Кайе 1868-75; см. Рис. 6, Приложение 1). Их оформление предвещало то ощущение, которое должны были испытать зрители: к примеру, альбом с изображениями из Датской Вест-Индии (ок. 1890-1900) был оформлен переплетом из дерева и кожи и был украшен характерным народным орнаментом, альбомы с большеформатными фотографиями из Японии могли быть облачены в лакированный переплет с перламутровыми инкрустациями<sup>107</sup>. Этим богато украшенным изданиям предшествовали дагерротипы, среди которых также был представлен этнографический жанр; их цена и без дорогого футляра делала их доступными далеко не каждому. Такое внимание к декору можно объяснить желанием создать из просмотра изображений самоценное событие: альбом формировал вокруг себя специфическое виртуальное пространство, в которое оказывались включены зрители. Техническая воспроизводимость как характерное свойство фотографии, выделенное Вальтером Беньямином, позволяла «перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную»<sup>108</sup>. Образы «дикарей» оказывались в обстановке европейского дома, подчинялись его правилам и в соответствии с ними интерпретировались.

Публичность просмотра, в свою очередь, должна была сформировать у участников верную трактовку увиденного, которая бы опиралась на

---

<sup>107</sup> См. подробнее Edwards E. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. P. 72

<sup>108</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 21

моральные нормы поведения в обществе. Таким образом толстый альбом этнографической фотографии также являлся примером локализации тела, выходящего за рамки общепринятого приличия. Это был предмет роскоши, который позволял проявить на публике верное отношение к «дикарю» (а значит и к своему телу), продемонстрировать широту своих взглядов, интерес к науке, а в целом – свою поддержку колониальной политики.

Наиболее близок к понятию аттракциона оказался стереоскоп: просмотр стереоскопических изображений, относившихся к этнографическому жанру, фактически имитировал посещение выставки народов, создавая иллюзию единого пространства между зрителем и объектом наблюдения. О стереоскопическом изображении Герман Гельмгольц в 1850-е писал следующее: «... эти стереоскопические фотографии настолько близки к природе и столь правдоподобны в отображении материальных вещей, что, взглянув на такую картинку и узнав на ней некий предмет, например, дом, у нас, когда мы действительно видим этот предмет, создается впечатление, будто мы уже видели его раньше и более или менее с ним знакомы. В подобных случаях реальный облик самой вещи не добавляет ничего нового и не делает более точным (по крайней мере в том, что касается чистых формальных соотношений) предыдущее восприятие, полученное от изображения».<sup>109</sup> Сам процесс просмотра при этом, напротив, являлся более интимным по сравнению с перелистыванием страниц альбома большого формата, который должен был при этом лежать на столе. Эта симуляция и была целью создания стереоскопа как изобразительной формы, эффект которой «заключается не просто в подобии, но в непосредственной, очевидной *осязаемости*»<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Цит. по Крэри Д. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. С. 157

<sup>110</sup> Там же. С. 156



Такой «личный» визуальный контакт требовался обывателю, который ждал от явленного ему образа «дикаря» острых ощущений и интимных телесных переживаний в результате обнаруженных различий (реальных или предполагаемых) со своей идентичностью. Для научного взгляда субъект на снимке был набором специфических социальных и физиологических признаков, подлежащих пристальному изучению и декодированию. Эдвардс приводит в своем исследовании историю одной стереоскопической пары, выполненной в технике альбуминовой печати, – «Купание апачи». Снимки были разъединены в конце 1880-х годов: владельцем одного из них стал антрополог Э. Б. Тейлор, а другого – его коллега Оксфордский биолог Г. Мозели<sup>111</sup>. Этот пример демонстрирует, как один и тот же образ тела Другого, изменяя модель своей репрезентации, мог перемещаться в «пространстве различных интерпретаций»<sup>112</sup>.

Эта способность смены отношений между субъектом и объектом также лежит в основе создания симулятивных этнографических документов. Фотографы при создании снимков следовали определенному эстетическому замыслу, но выдавали их позднее за этнографические документы, как это было с известным американским фотографом-пикториалистом Эдвардом Кертисом. В этом случае, репрезентация туземцев становилась художественным приемом, их тела благодаря данному им «цивилизацией» значению, служили частью единой созданной для них художественной реальности. Как трактует его работы Геральд Визенор, «Кертис создавал пикториалистские сцены, как он верил, исчезающей расы, хотя все же он и понимал, что отснятые изображения – не сами туземцы – являются эстетической симуляцией»<sup>113</sup>. В то же время принадлежность

---

<sup>111</sup> См. Edwards E. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. P. 73

<sup>112</sup> Там же

<sup>113</sup> Vizenor G. Edward Curtis: Pictorialist and Ethnographic Adventurist. [Электронный ресурс] URL: <http://memory.loc.gov/ammem/award98/ienhtml/essay3.html> Дата последнего обращения 30.07.215

этнографических снимков «экзотическому» дискурсу наделяла их привлекательностью сексуального характера, в следствие чего изначально документальные фотографии, а также снимки-имитации жизни других народов, попадали в пространство эротического жанра.

Разница между европейской культурой и укладом африканских, южно-американских и островных племен, проживающих на территории европейских колоний, а также нравами народов Азии и Востока становилась источником для создания фотоизображений, обладающих для субъекта западной ментальности сексуальным импульсом. Фотографии (их начали делать еще в технике дагерротипии в 40-е годы XIX века) чернокожих и представительниц других неевропейских народов характеризует сексуальный импульс, во многом основанный на представлении о пассивности и подчиненности модели в силу ее принадлежности к одному из «примитивных» народов. Зритель занимал здесь активную позицию наблюдателя. В область эротического жанра могли быть отнесены снимки, являвшие стандартное иконографическое решение этнографической фотографии: модели полуобнажены или предстают в абсолютной наготе в зависимости от обычая их народа, они сидят на стуле (в фас или профиль) или просто стоят перед камерой – эти снимки лишены всякой игровой основы. Грант Ромер полагал, что «хотя изображения не представляли никакой эротической мотивации, они могли вызывать у европейцев сексуальные мысли, для этого они подходили за счет обращения их невинной наготы в свою противоположность»<sup>114</sup>. Для европейцев эти женщины оказывались стоящими вне общественной морали, мотив сексуальных отношений с одной из них оказывался неподконтрольным обществу, что в некоторой степени определяло сексуальность экзотики (см. Рис. 7, Приложение 1). В тоже время подобные антропологические фотографии

---

<sup>114</sup> Grant B. Romer. Die erotische Daguerreotypie. S. 9

задействуют прием «остранения»: суммированное Михаилом Эпштейном понятие как «представление привычного предмета в качестве незнакомого, необычного, странного, что позволяет нам воспринимать его заново, как бы впервые»,<sup>115</sup> – воплощается в непривычных женских типажах, их аксессуарах, цвете кожи, т.е. в признаках другой культуры, а также в особых представлениях о сексуальности коренных жителей колоний.

Механизм обострения экзотических чувственных образов заключается в преодолении межкультурного барьера. Тем более, что в отличие от сексуальных изображений европейских женщин, которые продавались «из-под прилавка», в Париже эти снимки были выставлены открыто<sup>116</sup>, поскольку являлись одновременно и объектом развлечения, и предметом научного изучения. В случае с изображениями восточных женщин, «чтобы усилить впечатление наукообразности, фотографы часто снабжали фотографии подписями, где модели описывались не как объекты сексуальных отношений, а как примеры определенных этнических и географических типов «восточных людей».<sup>117</sup> В дальнейшем этот жанр антропологической фотографии стал устойчивым порнографическим сюжетом.

Одним из популярных сюжетов этого направления эротической фотографии был восточный гарем, так как для многих европейцев он был «просто экзотическим продолжением борделя в их собственной стране (больше того, бордели, как и театры жанра бурлеск, часто имели восточный колорит, отсюда термин «экзотическая танцовщица»)»<sup>118</sup>. Но экзотическая сексуальность мусульманских женщин была недоступна для европейцев, в том числе для художников и фотографов, «поэтому и те и другие продолжали

---

<sup>115</sup> Эпштейн М. Поэтика близости

<sup>116</sup> См. Grant B. Romer. Die erotische Daguerreotypie. S. 9

<sup>117</sup> Калмар И. Дэвидсон. Кальян в гареме: курение и восточное искусство. // Smoke: всемирная история курения/ под. Ред/ Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь; пер. с англ. А. Валиахметовой, А. Летучего, И. Машковой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 299

<sup>118</sup> Калмар И. Дэвидсон. Кальян в гареме: курение и восточное искусство. // Smoke: всемирная история курения. С. 300

выстраивать постановочные сцены из жизни вымышленных гаремов. Моделей (часто из числа проституток) снимали в «восточных костюмах», а позы выбирались по образцу картин Энгра, Делакруа и других...»<sup>119</sup>. Эти модели часто бывали полностью одеты и возлежали на подушках в расслабленных позах. Сексуализация образов строилась на принципе наблюдения, кальян также утверждал его сексуальное содержание. По свидетельству Ивана Дэвидсона Калмара: «В таких «этнопорнографических» фотографиях кальян часто заменяет всем знакомый символ проституции – сигарету».<sup>120</sup> Этот символ был принят в живописи и был унаследован фотографией уже как общепризнанный и всем понятный<sup>121</sup>. Это очень характерный момент: подпись, соответствующий антураж и атрибутика полностью меняли аспект восприятия тела модели.

Как отмечает Корби, интерпретация телесных кодов аборигенов колоний как знаков повышенной сексуальной активности было типично для европейцев XIX века: «Другая реакция являла собой сексуальное влечение и любопытство, как это становится понятно из современной прессы и сохранившихся плакатов. Восхищение предположительно невероятной сексуальной потенцией этого едва одетого примитивного существа боролось с пренебрежением в виду их якобы звериной похоти».<sup>122</sup> Жорж Батай, однако, не противопоставляет эти симультанно возникающие у зрителя эмоциональные реакции. Его точка зрения основывается на их

---

<sup>119</sup> Там же. С. 299

<sup>120</sup> Там же. С. 301

«Дж. Х. Кохаузен, доктор медицины, уверял, что «свобода курить и пить, тесно связана с нравственной свободой. Курение разрушает и добродетель, и красоту. Но, что ж, курите, если вам это нужно, заблудшие девушки. Вы и многие другие женщины еще будете оплакивать свои поступки» (Митчелл Д. Женщины и изображения курения в XIX веке. // Smoke: всемирная история курения. С. 394)<sup>121</sup>. Это нравоучение на грани медицины и христианской морали, свидетельствует о том, что курение являлось символом доступности женщины.

<sup>122</sup> Corbey R. Ethnographic showcases, 1870-1930. P. 346-347

неразрывности: «нагота противостоит красоте лиц или прилично одетых тел в том, что она приближает нас к отталкивающему очагу эротизма».<sup>123</sup>

Однако, парадоксальным образом репрезентации свободного тела Другого были направлены, вероятно, как раз на укрепление моральных норм. Это было частью стратегии контроля над телом граждан, которая рождалась в рамках возникшего, по выражению Мишеля Фуко, «дискурсивного взрыва» вокруг секса<sup>124</sup>. Признаки живого, естественного тела противопоставлялись телесности индустриальной цивилизации белых европейцев, они становились частью устойчивой характеристики «дикаря», «неполноценного человека», «предыдущей ступени эволюционного развития». Явленное в обществе обнаженное тело («оригинал» – на выставке или «копия» – в гостиной) было возможно, поскольку оно принадлежало «неевропейцу», а потому не пробуждалась та ненависть к Другому, который в силу своей неблагонадежности, отмеченной отклонением от общепринятой нормы, мог представлять угрозу для установленного общественного порядка, о которой пишет в своей работе Робер Мюшембле<sup>125</sup>. Он был не опасен, поскольку не принадлежал европейской культуре, а служил для нее лишь объектом наблюдения, природным феноменом, облаченного в формулировку «дикарь».

Позиции эволюционной этнографии предлагали систему, следуя которой средний класс оказывался вершиной человеческого существа<sup>126</sup>, которая была отделена от туземцев колоний многими этапами физического и социального развития. Это позволяло проецировать на образ дикаря негативные, с точки зрения властных структур, телесные проявления и совершить отказ от них как от не свойственных европейцу, который оставил их далеко позади в ходе становления своей культуры. Пользуясь

---

<sup>123</sup> Батай Ж. История эротизма. М.: Логос/Европейские издания, 2007. С.119

<sup>124</sup> Фуко М. П. . Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Т. I. М.: Магистериум, изд. Дом: Касталь, 1996. С. 112

<sup>125</sup> См. Мюшембле Р. Оргазм или любовные утехы на Западе. История наслаждения с XVI века до наших дней./ Пер. с фр. О. Смолицкой. М.: НЛЮ, 2009. С. 286

<sup>126</sup> См. подробнее Corbey R. Ethnographic showcases, 1870-1930. P. 359

терминологией Фуко, можно сказать, что «дикарям» была приписана низшая точка становления «культуры себя»<sup>127</sup>, которая и определяла, с точки зрения современников, необходимость в строгом этикете и до мелочей продуманном туалете.

Сравнивая манипуляции субъекта с этнографическими фотографиями в рамках различных дискурсов, мы обнаруживаем, что сходство в обращении с ними этнографа и потребителя сексуальной продукции, в равной степени основано на максимальном тесном контакте. Оба типа зрителя стремились к глубокому проникновению в пространство снимка, образ на фотографии требовал от них вмешательства в саму репрезентационную данность. Антрополог Кембриджа Альфред Корт Хэддон исследовал культурные объекты с помощью фотографии, для этого он «перекрашивал фотографии, вырезал их и совмещал в различных конфигурациях»<sup>128</sup>. Он разрушал целостность изображения, наделяя его части динамическими свойствами, которые позволяли ему использовать визуальный материал для достижения своих целей: создавать для интересовавших его объектов новые ситуации в попытке, обнаружить одну из истин о человеке. Ключевым моментом является тот факт, что Хэддону было недостаточно «застывшего» документального снимка, он буквально «препарировал» его, то есть являл образец научного взгляда на фотографию как рабочий материал, предполагающий деконструкцию и анализ. Эдвард Корби говорит о взаимосвязи «между выставками колониальных туземцев и научным сбором материала, измерениями, классификацией и их подачей», что сосуществовало с наличием в антропологических обществах и музеях естественной истории десятков тысяч черепов «дикарей»<sup>129</sup>. Известно также, что привезенная в числе прочих женщина народа Кхойкхой (юго-западная

---

<sup>127</sup> Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе. / Перевод с французского Т. Н. Титовой и О. И. Хомы. М.: Рефл-бук, 1998. С. 52

<sup>128</sup> Edwards E. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. P. 73

<sup>129</sup> Corbey R. Ethnographic showcases, 1870-1930. P. 355

Африка) скончалась во время выставок в Европе, после чего ее тело стало материалом для вскрытия Жоржа Кювье, который стоит у истоков сравнительной анатомии и палеонтологии. Сравнивая эти факты мы приходим к выводу, что отношении антропологов и к телу на фотографии, и к реальному телу «дикаря» носило схожий характер – все это являлось материалом, безличным объектом детального исследования, что представляется естественным для научного видения мира. В то же время, подобная оценка транслировалась и обывателю, ему прививалось отношение к телу Другого как объекту беззастенчивого, публичного наблюдения и, возможно, публичного обсуждения.

Европейская внешность и костюм определяли другую направленность взгляда, который должен был в этом случае выявить больше деталей и определить социальное положение человека и его моральные качества. Поэтому наблюдение за человеком из цивилизованного мира заведомо предполагало возможность дальнейшей коммуникации, опирающуюся на одни социо-культурные координаты. В ситуации с жителем колонии подобная ситуация была исключена.

Эдвардс также приводит пример со снимком зулусской женщины, который принадлежал солдату, воевавшему в конце XIX века в ЮАР: по наблюдениям исследователя снимок выглядит так, словно его часто «касались, доставали и вновь убирали»: «на его поверхности видны следы отпечатки пальцев, загнуты уголки, края обтрепаны»<sup>130</sup>. Автор оценивает подобные свидетельства взаимодействия между субъектом и фотографией как «воплощение колониального взгляда»<sup>131</sup>, который подразумевает свободу манипуляций с объектом. Стремлением к обладанию объектом желания характеризуется и практика обращения с эротической фотографией, о чем подробнее будет сказано в другой части данной работы.

---

<sup>130</sup> Там же

<sup>131</sup> Edwards E. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. P. 73

В то же время, обыватель, обращающийся к этнографическому альбому как к некоему подобию зрелища, напротив, дистанцирован. Он руководствуется иллюзией своей осведомленности о жителях колоний, которая, как отмечает Корби, является очередной характерной для XIX века стратегией власти и выражается формулировкой «видеть – значит знать»<sup>132</sup>.

Мы приходим к выводу, что этнографическая фотография функционировала в интересах официальной позиции власти по отношению к телу и способствовала утверждению границы между носителем европейской культуры и представителями коренных колониальных народов. Это разделение формировалось на основании различия телесных практик, где «цивилизованное» тело на протяжении всей жизни субъекта было скованно сводом правил морали и этикета, а тело на фотографии являло собой модель свободной телесности, которая таким образом сливалась с понятием «дикаря» или «Примитивного человека». Термин «Примитивный человек» активно использовал в своей работе, к примеру, Фигье, в тоже время представления о варварстве и примитивности чернокожих фигурировали в прессе того времени, освещавшей европейскую экспансию в Африке<sup>133</sup>. Только в случае, когда этнографическая фотография получала интенцию эротизма или, напротив, изображение сексуального содержания перенимало черты этнографического документа, происходило не отторжение, а отождествление своего тела с телом Другого, через которое следовало познание своего тела как живого и способного к экспрессии. Этнографическая фотография оказывалась аккумулятором признаков «дикаря» и, одновременно, позволяла ту жизнь тела, которая подавлялась в обществе, перенести на собранные в ней образы, тем самым совершить отказ от них или воссоединиться с ними на основе сексуального переживания. По этой причине официально дозволенная демонстрация тела, неприглядная с

---

<sup>132</sup> Corbey R. Ethnographic showcases, 1870-1930. P. 364

<sup>133</sup> См. Corbey R. Ethnographic showcases, 1870-1930. P. 346



точки зрения европейских правил ношения одежды и пластики тела в целом, была дозволена только в случае, когда объект наделялся обозначением, которое безоговорочно ставило его вне культуры, понимаемой исключительно как европейской, и устанавливало безопасную дистанции по отношению к наблюдателю (как объекта научного видения). Этот фотографический жанр давал визуальную модель, на которую могли опереться и утвердить свою позицию властные структуры.

## **§2. Медицинская норма и патология в объективе фотографии**

Вокруг тела как предмета наблюдения в XIX веке вырастает целый институт, оно оказалось в области перекрестного внимания одновременно нескольких сфер влияния, объединенных единой целью подчинить его. Фотография была привлечена в качестве эффективного инструмента, который помогал выявить скрытые механизмы его функционирования как психо-биологического объекта. Можно утверждать, что к середине XIX века медицина стала столь же авторитетным институтом как судебный, правительственный или церковный аппараты. Теперь она наделялась таким же решающим правом формирования истины о человеке, исходя из своих диагностических методов. Медицина стала одним из официальных наблюдателей за жизнью (социальной и биологической) обывателя и моделирования его самоидентификации. Как писал В. Флюссер: «Монастыри, казармы, клиники, школы, тюрьмы, рабочие и каторжные дома практиковали принуждение взглядом, что в дальнейшем внедрялось в общественные отношения в виде принуждения образом»<sup>134</sup>. Здесь видно, как исследователь подчеркивает изолирующую и недобровольную специфику медицинского наблюдения.

---

<sup>134</sup> Флюссер В. За философию фотографии. / Пер. с нем. Яз. Г. Хайдаровой. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. С. 106

Фотография отвечала этой особенности, обладая способностью фиксации живых и неживых, динамических и статических объектов. В том числе и человеческое тело становилось техническим образом, который в зависимости от того, в целях какой практики был создан, должен был отвечать конкретной проблеме или понятию; акцентируя те или иные свои качества, он становился их визуализацией. То есть речь идет о схематизме научного видения, в самой природе которого заложен, согласно Канту, схематизм исходных понятий; Е. Петровская формулирует эту особенность как «подведение многообразия чувственного под понятие»<sup>135</sup>. Согласно Вилему Флюссеру, этот процесс является одной из специфических черт технического образа<sup>136</sup>.

Медицина на время рассматриваемого периода устанавливала полный контроль над телом, от его появления на свет до момента погребения (она разделила эту обязанность с церковью, которой раньше почти полностью принадлежала эта прерогатива). Возможным это делал тот факт, что как научный институт она включила в себя область клиники (собственно медицины), образования и анатомии, а также морги. Все эти подразделения были объединены медицинским дискурсом, формированию которого способствовала и фотография. Можно говорить о том, что тело больного и тело покойника в некотором роде были уравнены в правах: наделенные соответствующим статусом («покойник», «больной», и дальнейшее распространение до более обширных понятий «смерть» или название конкретного недуга) они переходили под юрисдикцию медицинской науки, одинаково репрезентируя собой «болезнь» в ее течении или на ее заключительном летальном этапе, и рассматривались под углом представлений о гигиене (физиологической и социальной). Фотография, которая выстраивала объектные отношения со всем, что попадало в объектив

---

<sup>135</sup> Петровская Е. В. Теория образа. М.: Издательский центр РГГУ, 2010. С. 128

<sup>136</sup> Технические образы, «как и все образы, не только символичны, но и представляют еще более абстрактный комплекс символов, чем традиционный образ». Флюссер В. За философию фотографии. С. 15

ее камеры, говорила о законности и естественности подобного отношения к телу.

В это время особое значение приобрели оптические приборы, которые помимо своих прямых функций имели также значение инструмента социальной манипуляции и саморепрезентации. Можно говорить о том, что оптические приборы автоматически выстраивали субъектно-объектные отношения между смотрящим и находящимся в поле зрения или попадающим в объектив. Поэтому фотография, уже исходя из своей природы, закрепляла за пациентами образ «предмета» исследования (см. Рис. 8, Приложение 1). Медицинское обследование предполагает снятие покровов. Не в случае болезни, приемлемым это было только в собственном доме или на территории, расцениваемой человеком как приватной для него. Врачебные манипуляции разрушали интимность не только тела, но и пространства дома, подчиняя их нуждам диагностики. Медик вторгался на территорию пациента, неся с собой чужеродную атрибутику и терминологию, сам становился на время хозяином, реализуя право специальности на суждение о жизни и смерти.

В область публичного вовлекалось тело, незащищенное нормами этикета (это касается и его пластики и его облачения), маска личности, в основе самого существования которой лежали социальные условности, оказывалась сорванной: личность обнажалась до ответов о своих симптомах и единственная возможность спастись заключалась в умении моментально начать играть роль «пациента». И это происходило в тот момент, когда в XIX веке, согласно Ричарду Сеннету, началось падение культуры публичности и становление «структуры интимного общества».<sup>137</sup> Это находило свое выражение в установлении оппозиционных отношений между публичной и приватной жизнью и идеализации семьи как более нравственной среды.

---

<sup>137</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. / Перев. с англ. О. Исаевой, Е. Рудницкой, Вл. Софронова, К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2002. С. 297

Одновременно, происходило наложение приватного на публичное, т.е. качество исполнения человеком социальной функции отныне ставилось в зависимость от его характера, что делало необходимым постоянно поддерживать дистанцию между своей публичной маской и личностью. Но молчание и сдерживание чувств, понимаемые исследователем как необходимые в этих условиях защитные приемы поведения на людях, оказывались несостоятельны перед лицом постороннего в облике врача, который напрямую вел диалог с телом пациента. Подобное смещение границ между приватным и публичным было особенно болезненным.

Анатомические театры, зародившиеся в рамках культуры барокко, из зрелища, которое могло завершаться сытным обедом с вином и пивом, как было на открытии в Лондонском Barber Surgeons' Hall в 1638 году (две трети от стоимости входного билета приходилось на еду<sup>138</sup>), превращались в специальное узкоспециализированное пространство, находящееся в единой системе врачебной практики и медицинского образования. Автобиографическое сочинение Викентия Вересаева «Записки врача» (1895-1900) содержит множество ценных документальных свидетельств из медицинской сферы Европы и России того времени. В том числе он отмечает внутреннее сопротивление пациентов и их родственников, направленное против манипуляций с телом. Государственные больницы, куда обращались те, кто не был в состоянии заплатить за прием у частного врача, обладали правом на осмотр пациента студентами и вскрытие тел умерших «бесплатных» больных в научных целях, что регулярно приводило к отказу от госпитализации: «из боязни вскрытия близкие нередко всеми мерами противятся помещению больного в больницу, и он гибнет дома вследствие плохой обстановки и неразумного ухода...».<sup>139</sup> Страх за целостность тела

---

<sup>138</sup> См. подробнее Brockbank W. Old Anatomical Theatres and What took Place Therein // Medical History. 1968. Vol. 12. P. 377.

<sup>139</sup> Вересаев В. Записки врача. Собрание сочинений: в 5 т. Т.1. М.: Правда, 1961. С. 266.

близкого человека, основанный на христианском догмате о всеобщем воскрешении, когда душе вновь понадобится ее земное тело, был сильнее желания продления его жизни. Робер Мюшембле высказывает точку зрения о том, что медицина практически стала в конце XIX века новой религией.<sup>140</sup> В этом смысле тело оказывается разрываемо на части между двух вер – веры в воскресение и веры в исцеление. И если подобное соотношение сил представляется несмотря ни на что, естественным для христианской культуры, то существовал еще один специфический элемент: стыд не позволял женщинам обратиться за врачебной помощью и становился причиной их гибели.

Вересаев приводит слова известного немецкого гинеколога того времени, профессора Гофмейера: «Преподавание в женских клиниках более, чем где-либо, затруднено естественной стыдливостью женщин и вполне понятным отвращением их к демонстрациям перед студентами. На основании своего опыта я думаю, что в маленьких городках вообще едва ли было бы возможно вести гинекологическую клинику, если бы все без исключения пациентки не хлороформировались для целей исследования».<sup>141</sup> Причем это касалось не только обследований, связанных с областью гинекологии, но и любого врачебного осмотра, предполагавшего обнажение до нижней рубашки. Такое отношение было свойственно не только бедным слоям населения. Писатель приводит свою беседу с образованной, полностью сознающей важность науки знакомой, которая честно ответила, что также не пошла бы на подобный осмотр.<sup>142</sup> В примечаниях к изданию Ю. Бабушкин приводит фрагмент одного из требований берлинских рабочих во время стачки 1893 года: «... больным должна быть предоставлена полная свобода соглашаться

---

<sup>140</sup> Мюшембле Р. Оргазм или любовные утехы на Западе. История наслаждения с XVI века до наших дней. / Пер. с фр. О. Смолицкой. М.: НЛО, 2009. С. 263.

<sup>141</sup> Цит. по Вересаев В. Записки врача. С. 270.

<sup>142</sup> Там же. С. 269.

или не соглашаться на пользование ими для целей преподавания».<sup>143</sup> Этот исторический эпизод указывает на остроту вопроса о жизни тела в обществе, ощущении его уязвимости, и стремлении людей, незащищенных чином, родословной и состоянием, обезопасить свое тело, избавить его от пытливого и бесцеремонного научного взгляда – как взгляда Другого. Условное признание (или вовсе непризнание) со стороны врача или ученого личности, стоящей за телом пациента, переводило этих специалистов в категорию Посторонних, чья деятельность оказывалась несовместима с реализацией представлений о публичном и приватном в повседневной жизни общества. В результате обращение за помощью к медикам воспринималось как экстремальная ситуация.

В медицинской сфере этого периода можно выделить область, для которой на данном этапе наблюдение являлось по сути единственным методом – это психиатрия. Она еще не обладала набором действительно эффективных средств воздействия на состояние больных, поэтому единственное, что она могла предложить обществу – это оградить его от людей с психическими расстройствами. Поэтому фиксация сведений о течении и проявлениях заболеваний было для психиатрии того времени одной из основных ее функций, которая в будущем должна была помочь выработать свой собственный инструментарий для борьбы с душевными расстройствами. Можно сказать, что на поле этой медицинской отрасли вопрос о «борьбе текстоцентричной науки против находящейся во власти образов идеологии»,<sup>144</sup> обращенный Флюссером к Новому времени, решался в пользу визуальной составляющей. Не случайно, созданная Жан-Мартеном Шарко фотолаборатория в лечебнице Сальпетриер, где он руководил отделением

---

<sup>143</sup> Там же. С. 476.

<sup>144</sup> Флюссер В. За философию фотографии. / Пер. с нем. Яз. Г. Хайдаровой. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. С. 10.

больных истерией, была по свидетельству М. Фризо «одной из наиболее оснащенных мастерских эпохи».<sup>145</sup>

Пациенты лечебниц обретали статус безликого объекта наблюдения, набора симптомов и реакций тела. Следует отметить, что в подобное положение они с точки зрения общества автоматически попадали не сколько в силу официально определенного им в последствии диагноза, но в результате неспособности контролировать свои эмоции и свое тело. Они утрачивали личностную составляющую, поскольку нарушалась механика принятого поведения. Ричард Сеннет формулирует существовавшее представление о норме следующим образом: «... личность, в отличие от естественного характера, контролируется самосознанием. Контроль, который индивид осуществлял в отношении своего естественного характера, предполагает сдерживание своих желаний; если он вел себя сдержанно – значит, что он приводил свою личность в соответствие со своим естественным характером»<sup>146</sup>. Экстремальное эмоциональное проявление, обнаруживающее себя в припадках различной природы, автоматически вырывало субъекта из системы общественных отношений. Когда Шарко пригласил художников, писателей, журналистов и политиков<sup>147</sup>, чтобы в рамках лекции поделиться с ними результатами своего изучения истерии, где в том числе проводилась демонстрация симптомов, это была чистая репрезентация «истерии» как явления. По сути это было «шоу», зрелище, которое должно было утвердить статус врача и быть свидетельством его научных успехов: «наука и медицина середины XIX века усердно культивировала идею об исключительности творческого научного ума, и

---

<sup>145</sup> Фризо М. 1839-1840. Открытия фотографии. С. 262.

<sup>146</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. С. 168.

<sup>147</sup> См. Mireia Ferrer Álvarez. The Dramatisation of Death in the Second Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting// Faces of death: visualising history / edited by Andrea Pető and Klaartje Schrijvers. - Pisa: Plus-Pisa university press, 2009. P. 163

образе врача или ученого как героя»<sup>148</sup>. Ассистенты Альберт Лонд и Пол Реньяр, сделавшие знаменитые снимки его пациенток, создали документальное доказательство идей Шарко: серийность снимков и разнообразие образцов одного и того же понятия должны были соответствовать полноте проведенных исследований (см. Рис. 9, Приложение 1). Здесь как и во многих других случаях нашла отражение способность фотографии придавать «неколебимый научный характер тому, что тогда считалось собственно предметом фотографии»<sup>149</sup> (невидимым движениям больной души, вырвавшимся наружу).

Создание снимков помогало преодолеть элемент субъективности в наблюдении за пациентом, поскольку этот процесс воспринимался как прямое документирование. Джонатан Крэри отмечает, что успехи физиологии в первой половине XIX века привели к тому, что человек стал пониматься «как существо, в котором трансцендентальное накладывается на эмпирическое. Оказалось, что знание обусловлено физическим и анатомическим функционированием тела и, самое главное, глаз человека»<sup>150</sup>. Иными словами фотография, как тогда представлялось, предлагала медицине непредвзятую картину явления, которую уже мог спокойно анализировать специалист. Существенно то, что возможность запечатлеть различные фазы приступа истерии действительно позволила Шарко выделить ее из других видов психических расстройств, определить ее специфические проявления, в том числе доказать отличие истерии от безумия (см. Рис. 10, Приложение 1). В своем исследовании Мартин Кемп называет это «непревзойденной попыткой создать то, что можно назвать «визуальной психологией», где изображение и внешнее окружение играют центральную роль в диагностике,

---

<sup>148</sup> Jordanova L. Sexual vision. Images of gender in science and medicine between 18 and 20 century. The University of Wisconsin Press, 1989. P. 74

<sup>149</sup> Мондзен М.-Ж. История одного призрака // Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: НЛЮ, Инст-т философии РАН, 2011. С. 167

<sup>150</sup> Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. С. 106



регистрации, лечении и организации пространства вокруг пациента».<sup>151</sup> На этих снимках пациенты представлены в нижних рубашках, у женщин можно увидеть задранный до середины бедра подол и широко распахнутый ворот, люди лежат или сидят на своих больничных койках. На некоторых photographиях тело с трудом различимо среди постельного белья, выделяются выброшенные в стороны конечности и лица. Таким образом, человек репрезентирован лишенным социальных отличий, о которых могут говорить детали одежды и аксессуаров, в одном из самых незащищенных положений (в кровати) и совершая невозможные в обществе экстатические жесты, что делало его полностью десоциализованным и беззащитным.

Чарльз Дарвин в своей книге «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) пытается проанализировать механизм, который делает возможным визуальное отображение эмоций. В начале он отмечает, что рассматриваемый им вопрос очень важен, но его изучение является крайне необходимым. Эта книга – попытка предоставить обществу наглядное объяснение связи души и тела, и проиллюстрирована она серией фотографий, сделанных в рамках экспериментов Дюшан де Булоня. Он рассматривает основные эмоциональные состояния – страх, стыд, влюбленность, радость и проч., – также, как демонстрировалась работа отдельных частей тела в анатомическом театре, прослеживая путь от зарождения чувства до телесного жеста, следуя по пути нервных окончаний, сосудов и сухожилий. Свою теорию ученый выстраивает, основываясь на принципе эволюции, предполагая, что ряд жестов, выражающих чувства, передавались от одного предка человека другому, пока не стали повторяться бессознательно, и реакциях самого организма, характеризующихся приливами крови к разным

---

<sup>151</sup> Цит. По Jean-Martin Charcot's Visual Psychology // Graphic arts. [Электронный ресурс] URL: [https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/07/visual\\_psychology\\_and\\_jean-mar.html](https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/07/visual_psychology_and_jean-mar.html) Дата последнего обращения 26.10.2015

органам и прохождению по нервным клеткам «нервной силы»<sup>152</sup>. В своей работе Дарвин дает в том числе научное обоснование пользы подавления эмоциональных проявлений, при этом предлагаемая им стратегия утверждает все тот же метод воздействия на душевную составляющую через тело: «подавление, насколько это возможно, всех внешних знаков смягчает наши душевные волнения. Кто дает волю сильным жестам, усиливает свой гнев; кто не сдерживает выражение страха, тот испытывает еще сильнее страх <...>. Эти следствия вытекают отчасти из тесной зависимости, существующей между почти всеми душевными волнениями и их внешними проявлениями; частью же все это обуславливается прямым влиянием усилия на сердце, а стало быть, и на мозг»<sup>153</sup>. Физиология эмоций, раскрывая тайну движений души, должна была заставить отрешиться от них, передав их в ведение процессов происходящих с телом.

Исключение из общества больного, по крайней мере до его возможного выздоровления, полностью удовлетворяло защитным функциям социальной системы. Закон 1838 года, принятый во Франции, устанавливал право на принудительное помещение душевнобольного в лечебницу по распоряжению префектуры и знаменовал собой уже неприкрытое желание власти контролировать социальное поведение всех членов общества. М. Фуко так характеризует это смещение акцентов в деятельности психиатрии и новый поворот в функционировании психиатрии, объединившейся с административной властью: «Иными словами, под вопросом уже не симптомы недееспособности на уровне сознания, а очаги опасности на уровне поведения.»<sup>154</sup> В то же время этот закон утвердил неспособность человека на самостоятельное обращение за помощью: больной оказывается

---

<sup>152</sup> Дарвин Ч. Выражение душевных волнений. Перев. М. Филиппова. С.-Пб.: Типография А. Пороховщикова, 1896. С. 20

<sup>153</sup> Там же. С. 221

<sup>154</sup> Фуко М. Ненормальные. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974 – 1975 учебном году. СПб.: Наука, 2004. С. 175.

лишенным прав, так же как и преступник, его образ абстрагируется, личность сводится до диагноза, также как до приговора. Репортаж американской журналистки Нелли Блай, ставший отдельной книгой («Десять дней в доме сумасшедших»), был сделан уже в конце 80-х годов XIX века из лечебницы «Октагон» на острове Рузвельта, свидетельствуя об устойчивости такой защитной модели. Ведь прежде никого не волновало, как именно лечат и в каких условиях содержат больных. Важен был сам факт того, что они определены в надлежащее для них местопребывание. В своей книге Блай отмечает, что одним из самых разрушительных для личности факторов была полная изоляция: «Что, кроме пытки, может вызвать безумие быстрее этого лечения?... Возьмите совершенно вменяемую и здоровую женщину, запирайте ее и заставьте сидеть с 6 утра до 8 часов вечера на жесткой скамье, запретите ей говорить и двигаться в эти часы, не давайте ей читать, пусть она ничего не знает о происходящем в мире, кормите ее плохой едой и добавьте еще жестокое обращение, и посмотрите, сколько времени потребуется, чтобы свести ее с ума. Два таких месяца сокрушат ее психическое и физическое здоровье»<sup>155</sup>. Кроме всего прочего, журналист отмечает ограничение движения тела как один из методов борьбы с душевным недугом: сдерживание телесной оболочки является символом контроля над болезнью.

Русский психиатр Павел Яковлевич Розенбах в писал в 1898 году об огромном значении появившегося в 1830-е годы принципа «no restraint» (т.е. отказ от использования смирительных рубашек и прочих удерживающих механических средств), т.к. «в нем заключалось требование уважать в помешанном личность больного человека и охранять его от излишнего насилия»<sup>156</sup>. В приведенной цитате хорошо заметно, что два понятия «помешанный» и «больной человек» разведены, где первое понятие

---

<sup>155</sup> Цит. по Mental Floss [Электронный ресурс] URL: <http://mentalfloss.com/article/29734/ten-days-madhouse-woman-who-got-herself-committed> Дата последнего обращения 14.10.2016

<sup>156</sup> Розенбах П. Психиатрические заведения. // Энциклопедический словарь. Т. XXV<sup>a</sup>. С.-Пб.: Типография И.А. Ефрона, 1898. С. 675

предполагает другие законы обращения. Свидетельство Розенбаха о том, что эта система до сих пор принята не повсеместно, подтверждает и результат расследования Нелли Блай. Фуко отмечает, что после выделения психиатрии в отдельную отрасль, она все больше отступала от поисков «природы безумия в органических причинах или в наследственной предрасположенности»<sup>157</sup>, уходя в область иррационального. Сила общественного резонанса, который вызвала книга Нелли Блай, также можно объяснить обнаруженным несоответствием между устаревшей концепцией лечения и новыми подходами, но в тоже время нельзя недооценивать и тот шок, который испытали обыватели перед самим безумием (и подобным «лечением безумия» как неотъемлемым следствием самого заболевания). Безумие, от которого прежде они были избавлены, с этого момента вторглось в их реальность и стало его частью.

Структура, не предполагавшая реального исцеления, а только лишь изолировавшая здоровых от больных и составлявшая бесконечный фотокаталог патологий, позволяла выстроить систему отношений, где через фотоснимок происходило абстрагирование от личности до понятия «болезни». Артикуляция тела выражала уже не персональные желания, а жесты недуга. Техника хронофотографии, используемая для съемки эпилептических и истерических припадков, позволяла зафиксировать их последовательность. Это принудительное разделение динамической жизни тела на фазы, которые невозможно было выделить невооруженным глазом, сводило его до доступного научному изучению объекта. Однако, динамика объекта не исчезала бесследно, но трансформировалась в динамику наблюдателя, с которым происходили изменения в процессе научного познания. Эти снимки предназначались не исключительно, но в первую очередь для узкого профессионального использования. В течение двадцати

---

<sup>157</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 497

лет вышли иллюстрированные издания с фотографиями пациентов Шарко. Дезире-Магло Бурнвиль, работавший в больнице Сальпетриер, с середины 1870-х публикует снимки в медицинских изданиях, а позже объединяет их в книге «Иконография», а в 1893 Альберт Лонд издает свою «Медицинская фотография: применение в медицинской науке и физиологии» с посвящением Шарко. Практика повседневной жизни исключала личный опыт подобной пластики у наблюдателей. Таким образом снимки апеллировали к тому анонимному переживанию телесной памяти, о возможности присутствия которого на фотоснимках, запечатлевающих некий, казалось, невыразимый опыт<sup>158</sup>, пишет Е. В. Петровская. Нина Сосна, анализируя текст Краусс, приводит следующий принцип, выведенный исследователем: «Созерцатель не просто по необходимости активен, но и постоянно трансформируется, процесс разглядывания устроен таким образом, что идентичность смотрящего уже не может быть сохранена».<sup>159</sup> В данном случае этот принцип может быть понят шире, здесь речь идет уже не о конкретном ученом, но об изменениях, приносимых фотографией в научный мир в целом. Личный телесный опыт субъекта трансформировался посредством фотографии в артефакт научного знания. Общество испытывало страх перед ничем не сдерживаемой эмоциональностью и отказывало себе в этом праве, вынося ее за свои границы. Способность к свободному эмоциональному проявлению человека была передана фигуре Другого, постоянно находящегося под медицинским наблюдением. И его опыт, в условиях контроля специалистов, мог быть публичным: это дозволялось ему в интересах научного познания.

Отдельно стоит сказать о снимках, носивших с современной точки зрения более гуманный характер – фотографиях, демонстрирующих протезы или

---

<sup>158</sup> Петровская Е. В. Теория образа. С. 28

<sup>159</sup> Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: ИЛО, Инст-т философии РАН, 2011. С. 50.

устройства, используемые в терапии. Фотография стала применяться в научных исследованиях и использоваться в качестве иллюстраций, заменив собой гравюру. Основная цель этих снимков – демонстрация принципа работы приспособлений и информирования общества о новых технологиях. Так американский врач Оливер Уэнделл Холмс на материале фотоснимков человека в движении смог подвергнуть критике распространенную модель ножного протезирования. Этот пример показывает, как скованное фотографией тело открывало исследователям истину о себе.

У Джеймса Джиллингэма, который был владельцем мануфактуры по изготовлению кожаных протезов, за домом находилось маленькое фотоателье, где он делал снимки своих клиентов. Точное количество сделанных им снимков неизвестно, часть фотографий хранится в Музее Чарда (города, где он жил и работал) и 400 негативов хранятся в Музее науки в Лондоне. Известно, что к 1910 году его услугами воспользовалось более пятнадцати тысяч пациентов. Гравюры, сделанные по его фотографиям публиковались в научном медицинском журнале «The Lancet», и на его рекламных брошюрах, основной целью этих публикаций, помимо рекламного назначения было проинформировать хирургов о том, в каких местах проводить ампутацию конечностей, для сохранения их большей функциональности<sup>160</sup>. Поскольку создание наглядного изображения снимка требовало обнажения, выходящего за рамки приличия, и тот факт, что клиентки не хотели выносить свои телесные изъяны на всеобщее обозрение, было причиной анонимности женщин на фотографиях (модель либо обращена к зрителю спиной, либо скрывает лицо за полями шляпы или за газетой). Снимки мужчин своей иконографией напоминают традиционный для того времени фотопортрет: модель стоит в полный рост, опираясь на

---

<sup>160</sup> Cabinet of Art and medicine (bibliographical resource). [Электронный ресурс] URL: <http://www.artandmedicine.com/biblio/authors/Gillingham2.html> . Дата последнего обращения 18.10.2015

стул, стол или трость, прямо перед камерой или в пол оборота (в тоже время в этом архиве есть и снимок девушки с полным протезом одной ноги, которая позирует, изображая, что читает письмо). Эти фотографии с одной стороны представляют собой документальное свидетельство практически безграничных возможностей науки по модификации тела (см. Рис. 11, Приложение 1). С другой стороны, снимки говорят о гармоничном слиянии живого и неживого, которое стало возможным после научно-технической революции. При этом рукотворное изделие одновременно наделялось функциональными свойствами живой материи и указывали на возможность ее замещения (см. Рис. 12, Приложение 1).

Пациенты, чтобы получить протез, созданный по новой технологии, были вынуждены провести целый день в пути из Лондона и на время его изготовления многие останавливались в доме Джиллингэма. Они становились частью научного процесса и именно это репрезентировали фотографии Джеймса Джиллингэма, увековечивавшие этот исторический факт. Можно предположить, что это было частью того же процесса, о котором пишет Крэри в связи с возникновением нового типа наблюдателя (об использовании фенакистископа): «индивидуальное тело одновременно становилось зрителем, субъектом эмпирического исследования и наблюдения и элементом машинного производства»<sup>161</sup>.

Еще одно направление в фотографии, существовавшей в области медицины, – снимки анатомов за работой, в их повседневном окружении, которые по своей сути являлись одной из вариаций этнографического жанра. На них был представлен достоверный образ профессии со всеми присущими ей атрибутами, также как могли быть представлены ремесленники, охотники, лесорубы или возницы собачьих упряжек. Тела покойников были лишь антуражем деятельности живых, расходным материалом для насыщения

---

<sup>161</sup> Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. С. 144

информационного голода науки (см. Рис. 13-14, Приложение 1). Екатерина Викторовна Сальникова в своем исследовании рассматривает тело на секционном столе как один из носителей в чреде других хранилищ визуальной информации, десакрализованное и обезличенное: «Вскрываемый труп лишен магических свойств, это экспонат, чьи функции заключаются в предоставлении живым визуальной информации об их физическом устройстве»<sup>162</sup>. Однако в работах живописцев, которые обращались к этой тематике, усматривается оценка этого противоречия и драматическое восприятие опредмечивания тела. Они резко отличаются от философских художественных работ предшественников, которые могли представлять собой также, как и после в фотографии, групповые портреты анатомов за работой, какие были созданы, к примеру, Яном ван Эйком, Рембрандтом, Питером ван Миревельтом или Корнелисом Тростом. В. Флюссер пишет о кодифицирующем процессе, в который фотоснимок оказывается вовлечен с самого момента своего создания и вплоть до доставки его зрителю<sup>163</sup>, и далее приходит к понятию «медиа», как собственно «распространяющему каналу»<sup>164</sup>. Но подобная структура присутствует и в более простой форме, которую, к примеру, мы наблюдаем в указанных выше фотографиях. То есть речь идет о заведомо известном назначении и адресате изображения: в данном случае это «документы» узкого профессионального сообщества, именно поэтому на большинстве из них запечатлены группы студентов-медиков.

Такие снимки – помимо юношеской бравады, о которой говорит шуточный и ироничный характер некоторых фотографий – служили свидетельством их

---

<sup>162</sup> Сальникова Е.В. Анатомический театр в контексте истории носителей визуальной информации. // Человек и культура. №1. 2012. С. 65-101. [Электронный ресурс] URL: [http://e-notabene.ru/ca/article\\_193.html](http://e-notabene.ru/ca/article_193.html). Дата последнего обращения 21.05.2016.

<sup>163</sup> Флюссер В. За философию фотографии. С. 62

<sup>164</sup> Там же. С. 66



приобщенности к закрытому знанию, знанию о тайнах тела. Действительно порой это принимало облик фамильярного, даже аморального, обращения с телом: как правило на снимках анатома позировали с инструментами в руках, демонстрируя процесс вскрытия. Но студенты могли и нарочито выставлять напоказ пилы для ампутации и излишне близко приближать свое лицо к телу покойного. Существует пародийный снимок, где наоборот студент лежит на столе, вокруг которого собрались скелеты со скальпелями в руках (и даже череп с трубкой во рту, по всей вероятности соответствующий образу наставника). Но в целом эти фотоснимки представляли собой взгляд анатома на буржуа, в котором очевидно высокомерие «знающего» по отношению к несведущему и незащитному объекту своего наблюдения. Однако, как отмечает Мирейя Феррер Альварез, в этот период в больших европейских городах выработалось особенное отношение к смерти и неживому телу: «он <морг – А.Ю.> представлял новые научные концепции смерти, концепции связанные с идеями позитивизма, который видел в науке парадигму общественной эволюции. По этой причине крупнейшие мировые столицы, такие как Париж, Лондон и Нью-Йорк, были решительно настроены обустроить или построить свои морги, чтобы обеспечить нужды этих огромных урбанистических центров»<sup>165</sup>. По мнению этого исследователя, морг, где выставлялись на опознания тела были наделены морализаторской функцией: «Морг предлагал зрелище, готовое для потребления широкой аудитории, это было пространство общения, вместилище реальности современной жизни, центр социального притяжения, зеркало, в котором общество созерцало смерть и унижение как часть главного спектакля жизни».<sup>166</sup> Обнаженное тело, выставленное на всеобщее обозрение для опознания, единственным свидетельством социальной принадлежности

---

<sup>165</sup> Mireia Ferrer Álvarez. The Dramatisation of Death in the Second Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting. P. 166

<sup>166</sup> Там же. P. 165

которого служили немногие найденные при нем после смерти вещи и одежда, своим примером демонстрировало, куда могут привести поступки, противоречащие нормам общественного поведения и нарушающие законы.

Походы в морг, как в музей или в цирк, о которых пишет Эмиль Золя в романе «Тереза Ракен», говорят нам о том, что посетители не ощущали эмпатического чувства по отношению к покойным, напротив, они оказывались для них наглядной репрезентацией асоциального поведения и связанных с этим последствий. Результатом становилась безликая, лишенная индивидуальных черт смерть, которую сопровождают не традиционные обряды погребения, а санитарные процедуры и вскрытие, в случае, если тело не будет востребовано, то есть сведение человека до его тела как биологического материала исследования. И зритель противопоставлял себя увиденному объекту. «Морг – зрелище, доступное любому бедняку; это развлечение, которое на даровщинку позволяют себе и бедные и состоятельные прохожие. <...> Когда плиты пустуют, люди выходят разочарованные, словно обокраденные, и ворчат сквозь зубы. Когда же плиты густо усеяны, когда развернута богатая выставка человеческого мяса, посетители толпятся, наслаждаются дешевым волнением, ужасаются, шутят, рукоплещут или шикают, как в театре, и уходят удовлетворенные, говоря, что сегодня зрелище удалось на славу.»<sup>167</sup>

В этой наглядности, также как и на фотографиях представителей профессионально связанной с телом специальности, отсутствует драматизация смерти. В работах художников тема анатомических вскрытий обретала яркий драматический характер. Такие художники как Габриэль фон Макс были известны своим негативным отношением к этой практике.

Работы художников XIX века оказываются на пересечении нескольких традиций, в них встречаются: старый сюжет о корыстных врачах (который

---

<sup>167</sup> Золя Э. Тереза Ракен // Собр соч.: В 20 т. – М.: Гос. Издат. Художественная литература, 1960. - Т. I. – С. 463.

унаследовал и образ анатома), романтическая антитеза живого–мертвого и модный в конце столетия мистицизм, – все они выстроились вокруг современного бытового сюжета анатомического вскрытия и воплотили собой новую тенденцию отношения к телу и смерти. Как отмечает в своей работе М. Ф. Альварез, во второй половине XIX века происходит некий перелом и возникает новая структура живописного образа, репрезентирующего смерть: на картинах изображен стол в морге или больнице, на котором лежит труп молодой женщины, анатом на него либо просто смотрит, либо проводит вскрытие.<sup>168</sup> Примеры такой структуры можно встретить на известной картине испанского художника Энрике Симоне «Анатомия сердца» (или «У нее было сердце?», 1890; см. Рис. 15, Приложение ), где пожилой анатом поднимает к свету извлеченное сердце девушки, распростертой на столе, в работе немца Генриха Хассельхорста «Лице и вскрытие прекрасной жительницы Франкфурта» (1864; см. Рис. 16, Приложение 1) или в работе австрийца Габриэля фон Макса «Анатом» (1869), где анатом, приподняв покрывало, задумчиво смотрит на тело покойницы. Так или иначе мы сталкиваемся с антитетической парой «анатом – умершая молодая женщина».

Вскрытие прекрасного тела выступает метафорическим воплощением поиска технологии функционирования окружающего мира – человеческого организма и общества. Мирейя Феррер Альварез видит в этих изображениях то самое допытывание правды у природы, о котором мы говорили выше: «Анатомическое вскрытие репрезентировано как акт снятия одного за другим скрывающего истину природы слоя, которое воплощает собой действие рассеечения органических оболочек женского тела...»<sup>169</sup> Тело женщины предстает неспособным к сопротивлению объектом, прекрасным сосудом,

---

<sup>168</sup> См. подробнее Mireia Ferrer Álvarez. The Dramatisation of Death in the Second Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting. P. 171.

<sup>169</sup> Там же. P. 174.

скрывающим тайны бытия, в нем сливаются воедино Пандора и ящик. По сути о причастности тайнам человеческого тела говорят и снимки студентов медицинских факультетов, но форма фотографии лишь документирует эту данность. Тот факт, что для картин использовался образ именно женского тела, вероятно, с одной стороны опирается на идущую от мастеров эпохи Возрождения традицию изображения обнаженного женского тела, возлежащего на постели, в рамках античных или библейских сюжетов; а с другой – на идущее из Средневековья представление отцов церкви о том, что женщина в большей степени связана с природными силами, чем мужчина. Французский историк и публицист Жюль Мишле в книге «Любовь» (1858), следуя романтической традиции, с восторгом пишет о женском теле, которое существует в гармонии с ритмами природы и в соответствии с паттернами вселенной – отливами, фазами Луны<sup>170</sup>. Людмила Йорданова, исследуя гендерные вопросы в научной и медицинской репрезентации, также исходит из существования в культуре базовой дихотомии, где функционируют пары абстрактных понятий мужское/женское, природа/ культура, материя/дух, публичное/приватное и проч., последняя пара представлялась центральной в отношении изображений тела XVIII-XIX вв.<sup>171</sup>. Обнаженное тело на картинах связывается ею не с эротическим контекстом, а с традицией персонифицированного изображения Природы и Истины в образе женщины<sup>172</sup>.

Фернандо Кабрера Канто, относящийся к более позднему поколению художников, в 1900 году представил на Международной выставке в Париже свою картину «Mors in vita». Композиционно эта картина разбивается на три уровня: на первом плане полуобнаженное тело молодой девушки, на втором

---

<sup>170</sup> См. Подробнее Jordanova L. Sexual vision. Images of gender in science and medicine between 18 and 20 century. P. 79

<sup>171</sup> Jordanova L. Sexual vision. Images of gender in science and medicine between 18 and 20 century. P. 21, 52

<sup>172</sup> Там же. С. 89

плане двое служащих кладут на стол еще одно тело, закутанное в простыни, а на третьем плане изображены широкие окна морга, сквозь которые видны ветви цветущих деревьев. Сюжет анатомического театра и морга претерпевает изменения. Здесь происходит переход от концепции поиска скрытой в теле информации к метафорическому указанию на скоротечность жизни.

В истории XIX века есть два эпизода, которые характеризуют отношение общества к телу. Один из них связан с «Незнакомкой из Сены» – утопленницей найденной в реке и привезенной в морг в 1880 году: на ее лице застыла улыбка и, как гласит городская легенда, лицо девушки показалась ассистенту патологоанатома настолько прекрасным, что он выполнил с него гипсовый слепок (по другой версии, слепок был сделан с очень похожей на нее живой модели). По свидетельству Альварез, ее улыбку сравнивали с улыбкой Мона Лизы и было создано огромное количество копий ее посмертной маски, которые становились частью декора домов буржуа во Франции и Германии<sup>173</sup>.

Знаковым здесь является то, что не была сделана фотография. Причина этого может заключаться в том, что фотоснимок действительно задокументировал бы удивительный случай из повседневной практики патологоанатома, но не смог бы создать мифологического ореола вокруг этого эпизода, который так очевидно коррелирует не только с работой Леонардо да Винчи, но и с образом Офелии. Если автор слепка, заведомо планировал его коммерческое использование, то ему помешало бы «наивное» прочтение снимка обывателем, для которого она означает «положение вещей, которое исходя из мира, отображается на поверхности» и «представляет сам мир»<sup>174</sup>. Гипсовые слепки должны были в большей мере

---

<sup>173</sup> См. Mireia Ferrer Álvarez. The Dramatisation of Death in the Second Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting. P. 182

<sup>174</sup> Флюссер В. За философию фотографии. С. 46

быть отнесенными к области искусства (пускай даже не высокого, а прикладного), а не информационной среде, какой могла быть подобная иллюстрированная публикация в газете или научном издании. Здесь возникала необходимость обойти возможность создания технического образа. И хотя Беньямин полагал, что культовое значение на фотографии закрепляется в человеческом лице<sup>175</sup> (а им одним и представлена вся история с утопленницей), автор этого артефакта решился на использование более традиционной формы репрезентации, чем это относительно новое медиа. Таким образом, рукотворность слепка и его пластическая структура в большей степени соответствовали цели автора преобразить мертвое тело в романтическую мистификацию, чем «самостоятельное» запечатление лица на плоскости фотокарточки. В данном случае функциональными оказались более ранние стратегии, основанные на культе реликвий.

Исключительным подтверждением силы его присутствия в европейской культуре XIX века можно считать факт более ранний по времени и произошедший в Новом свете. Речь идет об Антуане ле Бланке, который убил своего хозяина, его жену и их слугу всего через несколько недель после своего приезда в США. Его приговорили к повешению и после приведения приговора в силу началась история с его телом. После казни оно перешло из сферы влияния юстиции в юрисдикцию медицинской науки: на нем провели ряд опытов с применением электрического тока, связанный с изучением нервной и мышечной системы, затем было вскрытие, а после с него сняли кожу и пустили на изготовление сувениров (кошельков, обложек и проч.). Каждый экземпляр сопровождала надпись о том, что это подлинный фрагмент кожи ле Бланка, и стояла личная подпись шерифа. С него также была снята посмертная маска. Таким образом, наука о теле здесь оказалась переплетена с коммерцией и судебной системой, а наказание убийцы было

---

<sup>175</sup> Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей / Составление и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. М.: РГГУ, 2012. С. 205

проведено по всем мыслимым этапам: казнь как традиционный метод исполнительной власти, медицинская деструкция и ремесло (создание сувениров). Ле Банк был полностью выведен из системы социальных отношений и его тело стало символом наказания за преступление, который должен был сохраниться в истории как материальный след. После манипуляций анатомов его тело окончательно утратило право на приватность и могло быть с легкостью передано в область коммерции, которая должна была распространить его фрагменты в качестве вещественного документа в назидание обществу. Все это произошло в 1833 году, то есть до изобретения фотографии, но уже в период официального становления физиологии как науки. При этом можно с уверенностью утверждать, что если бы этот исторический эпизод произошел в период практического использования фотографии в криминалистике (на 30-40 лет позже), то снимок этого преступника перед казнью был бы сделан в регулярном порядке.

Отталкиваясь от этого примера, представляется правомерным предположить, что фотография, с помощью которой медицина составляла свой архив знаний и служила методом исследования тела, сыграла важную роль в формировании культуры и этики этой науки. Как писал Флюссер, «категории аппарата накладываются на культурные условия и фильтруют их»<sup>176</sup>. Если в случае с ле Банком были созданы настоящие реликвии правосудия, то в дальнейшем фотография смогла заменить собой подлинный материальный объект. Тело переносилось в безопасное пространство копии, где человек был репрезентирован как застывший биологический объект, индивидуальность которого могла быть отражена лишь в прилегающей истории болезни, и в качестве персонификации того или иного недуга квартирован в соответствующую главу архива научного знания. Технический образ медицинского назначения превращал изменчивую

---

<sup>176</sup> Флюссер В. За философию фотографии. С. 38

физическую оболочку человека в вечное (если учитывать диалектику научных открытий и создание репродукций изображений) свидетельство обладания наукой истины о теле. Сравнение положения медицины и религии этого периода Мюшембле, которые приводилось выше, и схожее сопоставление, встречающееся у Мишлена<sup>177</sup>, находит свою параллель и в фотографии: Беньямин пишет о вытеснении фотографией культового значения изображения<sup>178</sup>, роль которого удерживалась лишь функцией сохранения с помощью снимков памяти о близких людях. Сосредоточенность медицинских снимков на человеческом теле служила созданию нового культа, который также как и религиозный, создавал свой архив тайного знания. Если прежде медицина существовала за пределами официальной культуры, то в конце XVIII – XIX вв. она перешла в единое с институтом христианской церкви пространство. Огромный массив медицинских фотографий отчасти служил документальным свидетельством ее компетентности, права на владение телом и способности это осуществлять.

---

<sup>177</sup> Он говорит о необходимых изменениях в социальной жизни женщин во Франции «... женщины должны выходить замуж за мужчин старше себя, они должны чаще исповедоваться врачу, а не священнику, они не должны работать во время беременности и к ним ни в коем случае нельзя применять смертную казнь» – Jordanova L. *Sexual vision. Images of gender in science and medicine between 18 and 20 century.* P.79

<sup>178</sup> Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. С. 205



### **Глава III. Человек на фотографии: повседневные и художественные практики**

#### **§1. Репрезентация личности в фотопортрете**

Однако, фотография не только выражала тенденцию к опредмечиванию человеческого тела, она в то же время позволяла ее преодолеть. Практика фотопортрета доказывала, что мир не сводится к одной лишь материи.

В начале фотографической эпохи дагерротипический портрет переносил идею парадного портрета в область демократических возможностей, со временем он отходил все дальше от понятия статусного акта репрезентации своей персоны к портрету как естественному жесту. Фотография прошла этот путь, перерождаясь в новые технические формы: от дагерротипии к мокроколлодионному процессу и серебряно-желатиновой печати.

Дагерротип в отличие от прочих фотографических способов, кроме абсолютной достоверности, обладает еще одним отличительным свойством – неповторимостью. И благодаря такой отличительной черте дагерротипия имела в некоторой степени исключительное право на жанр портрета. Для создателей светописных пластин и издателей это являлось неоспоримым недостатком в силу сложности производства и невозможности тиражирования снимков. Однако, для клиентов фотоателье дагерротип наделялся невероятной значимостью. В силу своей уникальности каждый сделанный снимок уподоблялся рукотворному изделию, своего рода произведению искусства. Связь с парадным портретом фотографы намеренно подчеркивали с помощью технических средств. Знаменитый французский портретист Антуан С. Адам-Соломон, державший две фотостудии в Париже (открытые в 1859 и 1865 гг.), использовал богатые драпировки на заднем плане и контровой свет, добиваясь на снимках сходства с живописной манерой Рембрандта (причиной, по которой он уделял такое внимание высвечиванию фактуры модели, можно считать тот факт, что изначально он был скульптором). К таким же приемам в своих фотографических опытах

обращался художник Ипполит Лазерже, который для создания фотопортретов выстраивал декорации эпохи Людовика XIV или Людовика XVI<sup>179</sup>.

Особое значение дагерротипия имела в США и во Франции. В США быстрое ее распространение и развитие были связаны с тем, что в период освоения новых территорий она служила «документом, свидетельством важной эпохи в жизни нации»<sup>180</sup>. Следует отметить, что традиция презентации членов семьи посредством фотографии в пространстве гостиной или прихожей сохранила в США важное значение по настоящее время. Во Франции и Англии шел похожий процесс формирования не новой нации, но нового социального устройства, которое было представлено новым типом субъекта, ставшего свидетелем результатов промышленной и Французской революций. «К середине века и во Франции, и в других странах развитие промышленности [и последствия Французской революции – Ю. А.] формирует новый социальный класс, требующий признания»<sup>181</sup>, а значит фиксация личности в реальности, увековечивание ее в мировой истории играло огромную роль. Забегая вперед, следует сказать, что с распространением мокроколлоидного процесса создания снимков стало очевидным, что «фотография одинаково пригодна как для индивидуальных, так и для коллективных поз и жестов»<sup>182</sup>. В результате существующих инструкций и рекомендаций для тех, кто собирается заказать свой фотопортрет, возникла тенденция к стандартизации репрезентаций, которые стали характерными для всего среднего класса.

---

<sup>179</sup> Надар отмечал, что антураж был воспроизведен с большим вкусом и особенно удачно у Лазерже получалась эпоха Людовика XIV. См. Nadar F. When I was a photographer. MIT Press, USA, 2015.

<sup>180</sup> Штарль Т. Новый мир образов. Использование дагерротипии. / Новая история фотографии. / Ред. и сост. Фризо. С. 42.

<sup>181</sup> Сань Ж. Портреты на любой вкус. Фотоателье. / Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С. 107.

<sup>182</sup> Маклюэн Х. М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003г. С. 219

Мода на свадебный портрет жениха и невесты, которую задала королева Виктория, началась с самого начала возникновения фотографии. Так же как семейный фотоснимок, где изображены муж с женой вдвоем или в окружении детей, эти снимки были важны для зарождения новых кланов промышленников и разбогатевших буржуа, которым было необходимо оставить потомкам достоверное свидетельство того момента, когда началось возвеличивание рода. В особенности значимым этот акт запечатления был для молодой американской нации, которой необходимо было укрепить родословные, зарождающиеся в Новом свете, создать свой пантеон предков и свои исторические документы. Фотопластины, а затем и фотокарточки позволяли «выстроить с помощью портретов «генеалогию», которую сможет оценить свет»<sup>183</sup>. Эти снимки свидетельствуют о том, что человек – это нечто большее, чем просто тело, что он обладает значением для истории, его жизнь вплетена в систему социальных отношений, что он обладает спектром некоторых обязанностей и его существование приносит определенный результат для общества. Наметившаяся еще в XVII веке тенденция к выделению и фиксации семьи как единого целого, в XIX веке получила близкое к современному понимание этого социального объекта. «На протяжении XIX века семья постепенно теряла свою роль центра партикулярного, непубличного бытия и становилась идеализируемым убежищем, полностью замкнутым миром, имеющим более высокую моральную ценность в сравнении со сферой публичного».<sup>184</sup> Кроме того, к концу столетия представление о семье было ограничено меньшим числом ее членов, связанных более близким родством, что делало ее более камерной. Семьи среднего класса просто не обладали традицией поддержания тесных связей с дальними родственниками, а старинные роды постепенно мельчали в новых культурных условиях. Сьюзан Сонтаг проводит сравнение между

---

<sup>183</sup> Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. А.Г. Наследников, Machina , 2008. С. 42

<sup>184</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. С. 28

семейной фотографией и снимками реликвий старого Лондона, обосновывая оба направления функцией «сохранения исчезающего прошлого».<sup>185</sup> Таким образом можно предположить, что в этом жанре одновременно сошлись моделирующая способность фотографии, позволяющая уподобить семью нуворишей аристократическому роду, и документирующая, сохраняющая достоверный облик семьи на плоскости этого фотографического памятника.

Установка на неразрывность личности человека с тем, что его окружает, более того, само складывание образа личности не только из действий, облика, круга знакомств человека, но предметов его бытовой среды, начала складываться гораздо ранее в работах по физиогномике Иоганна Каспара Лафатера. Он писал следующее: «Без сомнения, на человека воздействует все, что его окружает, но в то же время он сам воздействует на внешние объекты: как он меняется под влиянием извне, так под его влиянием меняется окружение. А это значит, что о характере человека можно судить по его одежде, по его дому и мебели. <...> Оказавшись в необъятной вселенной, человек выгораживает для себя маленький отдельный мир, окружает его крепостными стенами и рвами, обустроивает его так, как ему хочется. И в этом мире мы узнаем его образ»<sup>186</sup>. Как ни странно в этом читаются отголоски карнавальной культуры в понимании Михаила Бахтина, который писал: «... тело это <...> не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешено с животными, смешено с вещами».<sup>187</sup> С появлением фотографии этот магический принцип продолжения индивидуальности в едином мире без границ и степеней различия оказался претворен в свою противоположность: материалистический взгляд общественности видел человека, который во многом представлен своими вещами, чья личность угадывается в системе окружающих его вещей и

<sup>185</sup> Сонтаг С. О фотографии. М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 79 . См. Также с. 19.

<sup>186</sup> Цит. по Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ad Marginem, 2014. С. 18.

<sup>187</sup> Бахтин М. М. Творчество Фр. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. С. 32.

подводит его под определенную типологию. Тщательный подбор атрибутов, свидетельствующих о положении в обществе человека на снимке, роде его занятий или его увлечениях, поза, выбранная из ряда традиционных вариантов для фотопортрета – эти черты во многом были унаследованы от живописного портрета и со всей достоверностью свидетельствовали о существовании конкретного человека как личности, члена социума, которого отличают неповторимые индивидуальные черты (см. Рис. 17-20, Приложение 1). Одновременно, окружающие предметы, характеризовали человека не просто с точки зрения вкуса, но и его нравственности. Фотопортрет, по мере своего распространения, воспринимался как органичное продолжение жизни человека в обществе, его визуальная реплика и должен был отражать пластические нормы телесной жизни. Поэтому, к примеру, улыбка или смеющееся лицо в ранней портретной фотографии практически не встречается. На раннем этапе развития фотографии это легко объясняется длительной выдержкой, при которой сохранить естественность улыбки, которая бы не превратилась в вымученную гримасу было почти невозможно. В дальнейшем причину этого можно усмотреть в специфике социальной жизни XIX века, где рекомендовалась сдержанность в репрезентации эмоций. Робинсон Мейер объясняет это следующим образом, объединяя формальную причину становления нового изобразительного языка и обоснование, связанной с культурой общения: «Если обратиться к портретной традиции, которая легла в основу фотографии, то там мы нечасто встретим ухмыляющегося персонажа. В семнадцатом веке единственными людьми, которые позволяли себе широко улыбаться в искусстве или в жизни, были бедняки, развратники разных сортов, пьяницы, дети или шуты»<sup>188</sup>.

С. Сонтаг говорит о фотопортрете, являющем зрителю «социальную

---

<sup>188</sup> Robinson M. Why Didn't People Smile in Old Portraits? // The Atlantic, 20.09.2013 – цит. по перев. Алексей Павперов [Электронный ресурс] URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/8089>

маску», где каждая модель – это «знак профессии, класса, занятия»<sup>189</sup>. Екатерина Васильева в своей статье оценивает ранние снимки этого направления как «утопический абсолют»<sup>190</sup>. Действительно, «хороший» снимок представлял собой идеализированную модель человека, чей образ полностью соответствует его месту в обществе, не содержит аффектов тела и вызывающих элементов туалета. Так, к примеру, в основе превалирования черного шелка в одежде моделей-женщин лежал тот факт, что он наиболее выигрышно получался на снимках и потому был рекомендован фотографами своим клиенткам. Однако именно благодаря этому создавалась желаемая картину единообразия городской толпы, о которой пишет Сеннет. Также по мнению Джона Бёрджера, типовой фотопортрет XIX века не так сильно отличался от рукотворного парадного портрета предшествующих эпох, как это кажется на первый взгляд. «Функцией портретной живописи было подтверждать и идеализировать избранную социальную роль модели»<sup>191</sup>. То есть типизация и использование стандартных приемов съемки (и ретуши) не были приобретенными свойствами фотографического портрета. Визуализация общественного статуса модели – это задача, которую рядовые фотографы восприняли от профессиональных портретистов. Собственно, таков был и запрос клиентов фотоателье, каждый из которых мог выступить в роли эталонного члена общества и представить один из возможных типажей: Джентльмен, Дама, Супруги, Мечтательная дева, Военный, Мать и дитя, Невинное дитя и т.д. Уверенность современников в истинности образа на фотографии, все же нельзя считать полнейшим заблуждением, ведь по сути абсолютной правды от фотопортрета мы не требуем и в настоящее время. Мы, хотя живем в эпоху стремления к максимально документальным

---

<sup>189</sup> Там же. С. 83.

<sup>190</sup> Васильева Е. Характер и маска в фотографии // С.-Пб.: Вестник Санкт-петербургского университета. Искусствоведение, серия 15, выпуск 4, 2012. С. 177.

<sup>191</sup> Бёрджер Дж. Как меняется образ человека на портрете // Фотография и ее преназначения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 12.

снимкам, также ждем идеала: если субъект плохо выходит на фотографии, он винит в этом неудачное стечение обстоятельств, не задумываясь о том, что живое тело, даже самое безупречное, не всегда выглядит эстетично, не всегда соответствует критериям красоты.

От фотографического портрета как репрезентативного изображения все-таки ожидали публичного образа, отвечающего всем нормам. Однако, сам метод его создания соотносился с понятиями науки, представлениями о «реалистичности» и документальности. Так например, опыты по созданию составного портрета преступника (см. Рис. 1, Приложение 1) являлись попыткой подведения социального типа под биологический, что в полной мере вторило исследованиям Дарвина, утверждавшим связь поведения и физиологии. В своей книги «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) Чарльз Дарвин подчеркивает, что «...язык душевных волнений <...> несомненно представляет важное значение для благосостояния человечества»<sup>192</sup>. То есть он говорит одновременно о важности для цивилизованного общества знания источников тех или иных внешних реакций в результате испытываемой человеком эмоции, и о данной обществу способности ее дешифровать и опознать, пользуясь научными методами. Одним из таких методов представлялась фотография, именно поэтому публичный образ на снимке, будучи выверенным, понимался, однако, как точный отпечаток физического тела и психологический «слепок». Это было естественно для культуры, четко разделяющей сферы частного и публичного.

Мода на фотографию, потребность зафиксировать существование всех членов семьи и культура траура, спровоцировали возникновение в Великобритании отдельного направления, родственного жанру посмертного портрета и посмертной маске. Родственники приглашали фотографов для

---

<sup>192</sup> Дарвин Ч. Выражение душевных волнений. Перев. М. Филиппова. С.-Пб.: Типография А. Пороховщикова, 1896. С. 221.

того, чтобы запечатлеть родных в последние мгновения их жизни или уже покойными, но явленными в образе живых. В данном случае эффект «возвращения покойника»<sup>193</sup> на фотографии способствовал точной регистрации личности в истории, при этом безошибочно передавалась информация не только о его облике, но и социальном положении и роде занятий. Особенно было много посмертных фотоснимков детей (см. Рис. 26, Приложение 1). Это особое ответвление внутри жанра напрямую являлся продолжением живописной традиции: прежде богатые люди и коронованные особы заказывали презентативные портреты умерших детей, где их отличали особые атрибуты (объекты горнего мира, глобус, или лента, прямо указывающая на даты рождения и смерти). Хотя в целом принято считать, что основной причиной создания этих снимков было то, что детей просто не успели еще снять при жизни, я полагаю, что не стоит умалять значение преемственности между канонами фотографии и живописными традициями. Таким образом она обнаруживает связь между фотографией и посмертным пластическим запечатлением, минуя область искусства, в частности живописи, и проводя прямую от тела, через понятие памяти и фетиша к фотографии. Такой подход в полной мере соответствует одной из граней понимания феномена фотографии Вальтером Бенямином, о чем уже говорилось выше. Но я полагаю, что по крайней мере касаясь детской посмертной фотографии, нельзя не принимать во внимание и существования идентичного жанра в живописи предшествующего периода. Разница между такими портретами заключалась в том, что художники создавали идеализированные портреты, где дети уже утрачивали связь с земной жизнью, а фотографы напротив своими работами утверждали причастность покойного к нашему миру и в том числе, к своему телу<sup>194</sup>. Кроме того,

---

<sup>193</sup> Барт Р. *Camera lucida*. / Пер. с фр. М. Рыклин. М.: Ad Marginem, 1997. С. 18.

<sup>194</sup> Н. Сосна в сноске к размышлению над мыслями Краусс приводит следующую цитату: «начиная с пятнадцатого века посмертная маска теряет свою культовую функцию и становится средством



подобная генетическая связь указывает и на природу необходимости создания таких изображений: в первом случае, портрет знаменовал факт появления на свет потенциального наследника трона или продолжательницы рода, во втором случае – значимость обретал сам эпизод появления на свет члена семьи. Не случайно существуют фотографии, где умерший ребенок окружен родственниками, причем не только родителями, но и более дальними, или только братьями и сестрами. Примечательно, что эти фотографии должны были знаменовать собой не скорбь об ушедшем человеке, а скорее радость факта его существования, пускай недолгого. Об этом говорят снимки XIX века, где родственники улыбаются. Для посмертных снимков использовались те же приемы ретуши, что и на фотографиях живых – им рисовали румянец на щеках, но прибегали к специфическим приемам – им также иногда рисовали зрачки, на закрытых веках (в тех случаях, когда умерший не изображался «спящим»). Также композиционно снимки были выстроены по существующим канонам обычной портретной фотографии (хотя одновременно много снимков делалось с покойником, лежащим непосредственно в гробу): в том числе на детской фотографии могла присутствовать «скрытая мать». Для создания портрета живого ребенка мать иногда находилась позади стула или же держала ребенка на руках, но была замаскирована покрывалом, чтобы сохранить жанровую чистоту, в противном случае это уже была бы семейная фотография. При создании посмертного снимка «скрытая мать» также могла поддерживать тело ребенка при действительной необходимости или же это могло быть имитацией для усиления эффекта жизнеподобия.

---

репрезентации индивидуального и его физической субстанции» – J. Gerchow. Ebenbilder. Kopien von Koerpern – Modelle des Menschen. Ostfildern-Ruit 2002: Hatje Cantz. S. 139 Таким образом, посмертная маска оказывается действительно невероятно близка по своей сути фотографии, однако нельзя отрицать того, что выйдя из религиозного культа, она все-равно сохранила такое же культовое значение более обширного культа памяти.

Особенно интересными представляются снимки, где уже нет и самого тела: мы видим ребенка, который держит игрушку или одежду покойного брата или сестры – это тот, случай, когда исчезновение тела как такового не ведет к деперсонализации образа на снимке, напротив память о личности сохраняется в отсутствии тела. В такой постановочной фотографии проявляется свойство снимка, которое О.В. Гавришина обнаруживает в художественной фотографии: взгляд фотохудожника на последствия драматического события, представленный на фотографии, способен актуализировать произошедшее, переносить его время действия в настоящее.<sup>195</sup> «Пустая» одежда и игрушки в руках братьев, сестер или родителей воскрешают эпизоды из прошлого, когда дети играли вместе или сидели на руках у отца или матери. Дж. Бёрджер отмечает, что отсылка любой фотографии к «естественному миру за пределами раскрашенной поверхности никогда не бывает прямой – она оперирует с эквивалентами»<sup>196</sup> и всегда отсылает к тому, что остается за кадром. В данном случае снимки поумолчанию сообщали об отношениях, которыми были между родными и ребенком при его жизни. Розалинда Краусс также полагает, что в целом «Фотография – это выявленный с помощью фотохимической обработки след. Поэтому на генеалогическом древе изображений [...] фотография ближе к отпечаткам, посмертным маскам, Туринской плащанице, чем к живописному портрету, рисунку или скульптуре»<sup>197</sup>. Этим подчеркивается неразрывность фотографии с материальной, телесной оболочкой (что определяется самими физико-химическими законами процесса создания фотографии): она является следом существования человека, оказывается хранилищем его репрезентации посредством запечатления материального объекта, вступавшего с ним в

---

<sup>195</sup> Гавришина О.В. «О двух типах документальности в фотографии // Вестник РГГУ. № 15. 2010. М.: РГГУ, 2010. С. 41.

<sup>196</sup> Бёрджер Дж. О чем сообщает фотография // Фотография и ее преназначения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 21.

<sup>197</sup> Сосна. Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное призрачное. М.: НЛО, Инст-т философии РАН, 2011. С. 46.

прямое взаимодействие. При этом и сама фотография не является чем-то умозрительным – это конкретный физический (в случае с дагерротипом еще и уникальный) объект. Одновременно, можно увидеть вдову, которая держит в руках дагерротип с изображением мужа, который восполняет социальную пустоту и позволяет считать этот фотоснимок семейным портретом, следом или свидетельством целостности семейных связей.

Посмертный портрет как особый жанр гармонизировал факт присутствия в культуре фотографий и живописных работ на материале анатомических театров и моргов. Здесь мертвое тело сохраняло статус, присущий человеку при жизни, оно обладало значимостью не в силу своих биологических и медицинских характеристик, но благодаря своей социальности, своим семейным связям или результатам своей деятельности (посмертные снимки известных людей) и самого своего существования. Посмертная фотография с ее стремлением «оживить» мертвых в пространстве снимка противостояла смерти.

Обыкновение оформлять дагерротип в футляр, подобный шкатулке, который показывали гостям или могли послать в качестве дорогого подарка, наделял его статусом семейной реликвии. Олег Александрович Кривцун говорит о том, что «собственно, многие считают, что альбом сперва дополнил, а потом и заменил семейную библию...»<sup>198</sup> Пьер Бурдьё в проведенном им и его коллегами социологическом исследовании говорит о сохранении и в наши дни сакрального характера семейных и праздничных фотографий, который определяется значимостью самого факта запечатления субъекта или события. При этом подразумеваются любительские снимки, сделанные одним из членов семьи или близких друзей. «Изготовление и рассматривание семейных фотографий предполагают вынесение за скобки всякого эстетического суждения, потому что сакральный характер предмета

---

<sup>198</sup> Кривцун О. А. Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. М: Индрик, 2011. С. 372.

и сакрализирующие отношения, которые поддерживает с ним фотограф, достаточны для того, чтобы безусловно оправдывать существование образа.»<sup>199</sup> Эти фотографии не обладают художественной ценностью, а основным параметром, определяющим их ценность является то, насколько хорошо видно людей: лучше, чтобы фигуры были запечатлены целиком и лица были обращены к камере. Можно говорить о том, что подобные требования к групповому, семейному или индивидуальному портрету сохранились в «обычной» массовой фотографии практически с момента ее изобретения до наших дней.

Обычай заключать фотоснимки в футляр определял также возможность расширения области охвата реальности: так на одной створке мог находиться портрет жены, а на другой супруга. Или образ одного человека мог быть расширен за счет дополнительного изображения на второй створке, так, например, портрет Корнелиуса Конвея Фелтона соседствует с фотографией его руки, которая берет лежащую на стуле шляпу (начало 1850-х; см. Рис. 24, Приложение 1). Тем самым фотографу Джону А. Уиппелу удалось запечатлеть привычный жест портретируемого и создать этим диптихом психологически точный образ, разбив тело Фелтона на две, казалось бы, независимые части. Здесь отражен и биографический факт его отношения к одежде, как утверждает подпись к снимку Музея Метрополитен: Фелтон «...был сенсуалистом, ненавидевшим тесную, сковывающую одежду».<sup>200</sup>

На невероятную популярность фотографии в 50-60-е годы XIX века повлияло несколько факторов: укрепление науки в официальной культуре, демократизация общества и изобретение в 1851 г. Фредериком Скоттом Арчером мокроколлодионного процесса.

---

<sup>199</sup> Бурдьё П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедов Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Практикс, 2014. С. 143.

<sup>200</sup> Официальный сайт The Metropolitan museum of art [Электронный ресурс] URL: <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/282046?rpp=30&pg=1&ft=photographs&when=A.D.+1800-1900&pos=14> Дата последнего обращения 25.12.2015.

Дагерротип был, по сути, предметом роскоши, и только появление мокроколлодионного процесса перевело фотографию в сферу массовой культуры. Начался период активной критики фотографической техники создания изображений, нивелирующей все достоинства дагерротипии, основанные на ее сходстве с живописью. В тоже время ее широкое распространение вызывало и негативную реакцию, которая представлена в суждении Шарля Бодлера касаясь портретов еще в технике дагерротипии: «И тут же безмозглая толпа ринулась разглядывать свое банальное изображение на металле, словно один громадный Нарцисс»<sup>201</sup>. Субъект массы принял новый изобразительный язык и осознал его выгодные стороны.

Приспособление к этому новому видению, или «фотографическому мировоззрению»<sup>202</sup>, и привычка самовосприятия посредством фотографии вырабатывались в обществе с необычайной быстротой. И если в 40-е годы многие клиенты еще требовали от художников идеализированной манеры исполнения, свидетельством чему служит, к примеру, жалоба Густава Курбе в одном из своих писем на то, что «женщины хотят портреты без теней»<sup>203</sup>, то в начале второй половины XIX века каждый стремился стать обладателем своего фотопортрета. Новый способ создания снимков сильно удешевил фотографию. Теперь возможностью заявить о собственной значимости обладали не только нувориши, но и представители более скромных социальных слоев, чье развившееся самосознание искало возможности утвердиться. Во многом такому быстрому становлению общественной привычки способствовало действительно массовое распространение фотографий, ставшее возможным благодаря тиражированию.

---

<sup>201</sup> Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. С. 68

<sup>202</sup> Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. С. 140.

<sup>203</sup> Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников / Пер. с фр., сост. Н. Н. Калитиной. М.: Искусство, 1970. С. 67.

Эпизод, о котором Курбе рассказывает в письме Ж. Шанфлёрю в связи с созданием картины «Похороны в Орнане» (1849-1850), свидетельствует о том, насколько стремительно и глубоко фотографическая практика проникла в повседневность, стала влиять на самовосприятие человека и возможность его репрезентации в классической изобразительной технике. Художник говорит о двух певчих хора, которых ему пришлось запечатлеть, чтобы они не обиделись оттого, что художник их не «заснял»<sup>204</sup>. Трудно сказать было ли это слово употреблено певчими или самим Курбе, но здесь в большей степени важен сам факт его использования по отношению к живописи, портретному жанру в целом и творчеству этого художника в особенности.

Фотографический портрет живого человека позволял предвосхитить и направить тот пристальный взгляд, под надзором которого человек находился в повседневности. М. Маклюэн отмечает, однако, что аристократия старалась выделиться из массы портретируемых, подчеркивая свое превосходство правом на наблюдение за другими: «... хотя аристократ допускал, чтобы его не портретировали в придворном платье, но «щелкали» в простом черном костюме девятнадцатого века, однако из мести он носил своего рода очки, которые <...> служили тому, чтобы хозяин монокля сводил всех других до уровня подданных оптической медиатехнологии».<sup>205</sup> Фотография оберегала свою модель не только за счет дистанционированной репрезентации, но и благодаря представленной на Всемирной выставке в Париже немецким фотографом Францем Ханфштенгелем возможности ретушировать снимки. При сохранении документальности образа портретируемого, эта технология позволяла избежать случайных оплошностей реальности (дефекты кожи, как самый очевидный пример), которые в действительности не остались бы

---

<sup>204</sup> Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников. / Пер. с фр., сост. Н. Н. Калитиной. С. 78.

<sup>205</sup> Маклюэн М. цит. по Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. М.: Логос/Гнозис, 2009. С. 152.

незамеченными. Поскольку ретушь признали не все фотографы, то они обращались к другим средствам, чтобы «защитить» свою модель: подобранная поза, ракурс, тщательно продуманное освещение<sup>206</sup>. Статичность образа давала возможность избежать «ошибок», которые могли быть допущены в реальности и могли стать причиной неверного истолкования личности, представленной телом (см. Рис. 23, Приложение 1). Оценка успешного фотографа Анаклета Пазетти, работавшего в Санкт-Петербурге, которую он дал снимку Петра Ильича Чайковского с ватой в ухе (см. Рис. 25, Приложение 1), как «редкого», хотя он должна была быть просто выбракован (ведь это был репрезентативный портрет формата «будуар»), отражает в то же время стремление фотографа уловить реальные психологические черты модели в ее облике<sup>207</sup>. Для фотографии случайная материальная деталь – это удача запечатлеть более точный след человека в истории. Со временем, в ходе совершенствования технологии фотографии возрастает число снимков, сделанных не в ателье, а в «диких» условиях, поэтому пластика человеческого тела в пределах фотоснимка также приобретает большую естественность; фотография отходит от заданных канонов и чаще обращается к привычной для субъекта среде. Тело также становилось более свободным в процессе фотографирования и с точки зрения фактической: постепенно исчезала необходимость в специальных устройствах (таких как держатели головы), которые обеспечивали статику тела для ее достойной репрезентации на снимке, но в то же время вызывали у современников ассоциации с атрибутами камеры пыток.

Парадоксальным образом правдоподобие изображения человека на фотографии изначально обеспечивали средства, сдерживающие жизнь тела,

---

<sup>206</sup> Сьюзан Сонтаг приводит Надара в качестве противника ретуши (Сонтаг С. О фотографии. С. 139). Однако, в воспоминаниях Надара мы находим его оценку ретуши как «удивительного» и «благословенного» – См. Nadar F. When I was a photographer. MIT Press, USA, 2015. P. 158.

<sup>207</sup> См. подробнее О. Хорошилова. Откуда у Чайковского вата в ухе? // Журнал «Арзамас», [Электронный ресурс] URL: <http://arzamas.academy/mag/185-chaikovsky> Дата последнего обращения 26.01.2016

так же как методы фиксации душевнобольных. В дальнейшем технические усовершенствования устройства фотокамеры способствовало тому, что эта функция практически полностью перешла к фотоаппаратуре. Круг персон, представленных на портретах, стремительно расширяется, включая в себя все новые социальные типы. Как отмечал Зигфрид Кракауэр: «Каждому было лестно воспользоваться прежней привилегией аристократии и зажиточной буржуазии и получить свой портрет, да к тому же по дешевке»<sup>208</sup>. Однако, эта разновидность портрета не замещала собой снимка с продуманным образом, а существовала параллельно. Большой объем фотоснимков, где жанр портрета «опрокидывается», обретая комические черты, свидетельствует о том, насколько органично человек воспринимал себя посредством фотографии. Среди дополнительных услуг была трюковая фотография, которая «опрокидывала» жанр портрета, погружая его в область смеховой культуры. Рекламное объявление в газете «Brighton Daily News» 1878 года сообщает о том, что в фотоателье Самюэля Кэй Бальбирньи леди и джентльмены могут получить фотографию, на которой они будут парить в воздухе с другими предметами, среди которых может, по желанию, оказаться и их собственная голова<sup>209</sup>. Для этого использовались приемы ретуши и композитной фотографии, которые не только позволяли внести разнообразие в каноны жанра, но и отвечали желанию обывателей принять участие в преобразении реальности и испробовать на себе магию моделирующей способности фотографии. При сохранении жанровых черт портрета такая фотография позволяла обывателю взаимодействовать со своим телом в рамках игровой системы восприятия мира (см. Рис. 21-22, Приложение 1).

---

<sup>208</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 29

<sup>209</sup> Sussex Photohistory [Электронный ресурс] URL: [http://www.photohistory-sussex.co.uk/BTNphotogrs\\_Ba.htm](http://www.photohistory-sussex.co.uk/BTNphotogrs_Ba.htm). Дата последнего обращения: 25.12.2016.



Киттлер кратко сформулировал: «Возможность неограниченного копирования «превратила» фотографию в масс-медиа»<sup>210</sup>. Поэтому столь характерным и необходимым стало появление карточек-визиток, которые на своей совсем небольшой поверхности были способны вместить всю идентичность субъекта. Это, по сути, коммерческое изобретение, поставленное на массовое производство А.А.Э. Дездери, придало фотографии еще одно качество: она стала частью повседневной артикуляции тела. Создание визиток на разные случаи жизни (обыденные и парадные варианты) расширяло их репрезентативный спектр. Стоимость такого снимка в США того периода была около 1-3 долларов за десяток<sup>211</sup>. Примечательно, что они продавались не по штучно, а заведомо предполагали их распространение в кругу людей, находившихся в коммуникативном поле субъекта на фотографии.

Карточка-визитка становилась одним из инструментов укрепления или налаживания социальных связей, иными словами выступала в качестве «социального медиа»<sup>212</sup>. Получивший визитку с портретом мог, не читая имени, сразу получить представление о персоне. Таким образом, фотография стала знаком личности, ее «материальной заменой»<sup>213</sup>, более доступной в силу скорости ее восприятия по сравнению с буквенным текстом. Это было ясно уже современникам, которые размышляли над значением и сутью карточек-визиток в начале 1860х годов: «Теперь никому нет необходимости расспрашивать, как именно выглядит та или иная персона, а также не приходится сомневаться в достоверности письменного описания характерных черт или образа личности, которых он на самом деле никогда не

---

<sup>210</sup> Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999г. С. 147.

<sup>211</sup> См. Public Faces: Photography As Social Media In The 19th Century. [Электронный ресурс] URL: International Center of Photography <http://www.icp.org/perspective/public-faces-photography-as-social-media-in-the-19th-century>. Дата последнего обращения 8.12.2015

<sup>212</sup> Там же.

<sup>213</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). С. 289.

видел. Вездесущие карточки-визитки всегда откроют для этого быстрый и достоверный способ, и это является лучшим из всех возможных новшеств, поскольку это одни из самых приятных воспоминаний»<sup>214</sup>. Подобный способ репрезентации личности был естественен для «культуры, базирующейся на технологии алфавита, культуре, которая даже разговорный язык сводит к визуальной модели»<sup>215</sup>.

Фотография обладала двумя социальными функциями – коммуникативной и моделирующей: первой, в частности, отвечает способность визитки передавать «информацию внутри коллектива»<sup>216</sup>, вторую иллюстрирует возникшая мода на фотоальбомы как неотъемлемую часть субъекта общества. Как мы уже говорили выше, фотография также участвовала в моделировании представления об асоциальных субъектах.

Собираемые в альбом изображения уже не только родственников, но и друзей, знакомых и просто знаменитостей, были не только стремлением организации «обрывков визуальной памяти»<sup>217</sup>, они формировали обозримый круг общения и интересов настоящего времени, отображая тем самым субъективный мир конкретной личности.

По сути здесь сохраняется тот же принцип архива, который функционировал в специализированных направлениях фотографии, таких как этнография, криминалистика или психиатрия. Это были снимки, которые дарили на память о себе и фотокарточки с портретами известных личностей. Как писал Оливер Уэнделл Холмс: «Портреты на карточках ..., как известно, стали социальной валютой сентиментальными «зелеными баксами»

---

<sup>214</sup> Cartes de Visite, *The Art-Journal*, Vol. VII (1861), 306. Цит. по Public Faces: Photography As Social Media In The 19th Century.

<sup>215</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. / Пер. с англ. В. Г. Николаева. С. 179-180.

<sup>216</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). С. 289.

<sup>217</sup> Михалкович В. И. Фотография: обретение речи. // Фотография: проблемы поэтики. С.134.

цивилизации». <sup>218</sup> Здесь вещественную оболочку и репрезентацию обретал интеллектуальный и чувственный мир субъекта, воплощаясь в отпечатках тех или иных объектов реальности, которые он полагал существенными для выражения своей личности. Следовательно, такие альбомы призваны были репрезентировать идентичность субъекта и служить для него способом самоидентификации, которую можно предъявить другим. Кроме того, они служили свидетельством наполненности жизни их владельца, одновременно овладевая и физическим пространством, поскольку требовали места и как для хранения и для рассматривания. С этой точки зрения фотоальбомы помогали избежать «характерного для буржуазии XIX века ужаса перед пустотой»<sup>219</sup>.

Следует отметить, что стереоскопические портреты самой своей сутью противостояли этой боязни. В руководстве для фотографов N. G. Burgess «The Photographic Manual: A Practical Treatise Containing the Cartes de Visite Process» (1862) резонно указывается на то, что в отличие от обычного фотопортрета, в случае создания стереоскопического снимка предметы лучше расставить не в одну линию, а вокруг портретируемого.<sup>220</sup> Здесь сама ориентированность на организацию глубины пространства заложена во взаимодействии человеческого тела и предметного мира, и подчеркивается их неразделимость. Поэтому можно говорить о том, что фотография выступала не только как плоскостная репрезентация личности субъекта, но и моделировала его живой образ в повседневности, выполняя коммуникативную функцию.

---

<sup>218</sup> Oliver Wendell Holmes, "The Doings of the Sunbeam," *Soundings from the Atlantic* (Boston: Ticknor and Fields, 1864), 255. Цит. по Public Faces: Photography As Social Media In The 19th Century. [Электронный ресурс] URL: International Center of Photography <http://www.icp.org/perspective/public-faces-photography-as-social-media-in-the-19th-century>. Дата последнего обращения 8.12.2015

<sup>219</sup> Крэри Д. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. С. 158

<sup>220</sup> Burgess N. G. «The Photographic Manual: A Practical Treatise Containing the Cartes de Visite Process». New York: D. Appleton&Co.; London: Little Britain^ 1862. P. 203

Все сказанное выше о портрете представляет собой отражение моралистической функции фотографии, эту ее способность отмечает в своей работе и С. Сонтаг<sup>221</sup>, когда рассматривает фотографию как способ пробудить общественное сознание и обратить внимание на определенную социальную проблему. Тело на фотопортрете не вступало в противодействие с наблюдателем, стремясь сохранить заключенную в нем информацию. Напротив, оно выступало предназначенной для наблюдения продуманной репрезентацией, оправдывая и предвосхищая ожидания адресата изображения. Фотопортрет утверждал уникальность личности, ее историческую значимость и противостоял материалистическому взгляду на человека, технически, однако, утверждая неразделимость телесной оболочки мира и его ментального содержания.

## **§2. Роль тела в спиритической фотографии**

Еще одним направлением, в рамках которого репрезентация тела позволяла выйти за рамки области контроля институтов власти, был жанр спиритической фотографии. В момент расцвета популярности фотографических изображений пограничность ее положения, ее нахождение между алхимической лабораторией и театральной сценой, проявилась в том числе и на уровне бытовой символики фотоателье, которые по своему оформлению (кристаллами, портъерами, фрагментами балюстрад, склянками, широколиственными растениями в горшках и египетскими мумиями) напоминали то ли театральные подмостки, то ли магический ярмарочный павильон. Восприятие фотографии и самого процесса фотографирования в качестве аттракциона вынуждала фотографов использовать для съемки более сложные декорации (нарисованные фоны, костюмы, ролевые атрибуты). Теперь клиенты хотели не просто запечатлеть себя, но воплотить в снимке

---

<sup>221</sup> См. подробнее Сонтаг С. О фотографии. С. 88-89.

свой альтернативный образ, который фотография наделит реальной силой за счет свойственной ей онтологической способности запечатлеть то, что есть.

В то же время реалистичность фотографии рождала в сознании простого обывателя суеверные страхи: зрители не отваживались «долго рассматривать первые изготовленные снимки. Они робели перед четкостью изображенных и были готовы поверить, что крошечные лица на снимках способны сами смотреть на зрителя»<sup>222</sup>. На одном из самых первых фотопортретов, выполненном с технике дагерротипии, художник Бертель Торвальдсен позирует, сложив на левой руке знак перевернутых рогов дьявола, т.е. в жесте, защищающем от сглаза (1840 г.; см. Рис. 27, Приложение 1). И таких свидетельств сохранилось достаточное количество, чтобы сейчас было возможным понять, насколько непривычным и поразительным было для современников явление фотографии, обладавшей степенью достоверности, прежде недостижимой для других способов создания плоскостного изображения.

XIX век был отмечен пристальным вниманием к видимому миру, а значит и к физической реальности, что по сути являлось результатом попытки познания более тонких материй. В результате фотографические опыты начинали тяготеть к мистицизму, или вовсе ставили своей целью доказать присутствие потусторонних сил. Максимальным раскрытием идеи этих поисков можно считать случайное обнаружение с помощью фотографии невидимого невооруженным глазом изображения Христа на Туринской плащанице, представлявшееся настоящим чудом. Впоследствии автор снимков Секундо Пиа писал: «Запертый в своей темной комнате, я испытывал эмоцию необычайной силы, когда видел, как впервые на пластине, которую я оставил в закрепителе, проявляется божественный

---

<sup>222</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. / Под. ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. С. 18.

лик»<sup>223</sup>. Это откровение человека, которому открылся облик земного воплощения Бога, полученный с помощью технологии, считавшейся источником абсолютно достоверных изображений.

Стремление к постижению скрытого от глаз посредством видимого в определенном смысле согласуется с учением позитивизма, ознаменованного выходом в 30-40-е годы во Франции шести томов «Курса позитивной философии» Огюста Конта: истина, если она существует, может быть найдена и постигнута человеческим разумом. Мишель Фризо оценивает попытки науки с помощью фотографии доказать существование невидимого как переворачивание с ног на голову исходных задач фотографии<sup>224</sup>, однако, фотография лишь следовала за логикой самого научного знания, которое в своем развитии обращалась к все более тонким слоям материи. Эта тенденция вылилась в постоянное допытывания у видимого мира о его правде. Для науки рассматриваемого периода ключевыми стали открытия невидимых излучений – рентгеновского и радиоактивного, – которые знаменовали собой следующий после внедрения в практику микроскопа шаг в преодолении существующего порога возможностей.

Фотография изначально возникла в лоне науки, которая предполагала широкое применение фотографической техники в своих нуждах. В рамках прикладного использования фотографии на стеклянных пластинах Густав Земпер, к примеру, видел ее будущее в служении архитектуре<sup>225</sup>, также связанной с точными расчетам. Она была результатом одного из экспериментов, которые тогда в бесчисленном множестве проводились в самых различных сферах научного знания с единой целью объяснить механизм функционирования окружающего мира. Не имеет смысла вновь перебирать все признаки, которые заставляли полагать одним из главных ее

---

<sup>223</sup> Мондзен М.-Ж. История одного призрака // Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: НЛЮ, Инст-т философии РАН, 2011. С. 164.

<sup>224</sup> Фризо М. Всевидящий глаз. Очертания незримого / Новая история фотографии. С. 282.

<sup>225</sup> Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970, с. 91-92.

свойств документальное отражение реальности. Важен тот факт, что она оказалась способной восполнить «недостаток адекватных невербальных средств передачи информации»<sup>226</sup>, в которых так нуждалась наука. И как мы уже говорили в предыдущих разделах, фотография действительно оказывалась залогом функционирования некоторых научных отраслей.

Одновременно, с произошедшим сближением самого точного знания с областью невидимого, фотография в качестве признанного научного метода стала инструментом в сферах расширения духовного опыта. Это происходило в условиях, где «новости о технологических разработках и научных открытиях ожидалась читающей публикой с таким же нетерпением, как дискуссии о сеансах [спиритических – прим. Ю. А.] и домах с привидениями; категории науки, магии и оккультизма шли в одной связке, их границы мыслились проницаемыми и изменчивыми»<sup>227</sup>. Мишель Фризо предполагает, что открытие Вильгельмом Рентгеном нового типа излучения и создание им радиографических изображений стало толчком для возникновения идеи фотографического отображения души и дальнейшей популяризации спиритической фотографии. Альбер Роша, один из первых парапсихологов, в 1895 году издает книгу «Экстериоризация чувствительности: экспериментальное и историческое исследование», где приводит описание опыта с неким художником, который подвергся гипнозу, а после нарисовал увиденное: «Согласно наблюдениям, сделанным Альбертом Л. во время сеансов с доктором Луисом, было установлено, что левая половина тела, в общем, имеет синий оттенок. Глаза, уши, ноздри, губы левой стороны тела испускают излучения одного и того же синего оттенка, и

---

<sup>226</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.-Жуковский: Канон-Пресс-Ц Кучково поле, 2003. С. 127.

<sup>227</sup> Lachapelle S. *Conjuring science*. Palgrave Macmillan, New York, 2015. P. 132.

причем тем интенсивнее, чем здоровее пациент. Органы чувств правой половины тела имеют излучения красного цвета»<sup>228</sup>.

В этих попытках проникновения все глубже и глубже, срывании одной за другой завесы видимого мира видится раздражение от сознания того, что окружающая реальность постоянно скрывает нечто от человеческих глаз. Опыты Ипполита Барадюка, который является автором книги «Человеческая душа, ее движения и свечения, а также иконография невидимых флюидов» (1896), были продолжением мысли о визуализации невидимого в обычных обстоятельствах. В ней он пишет: «Флюиды незримого являют о себе своей собственной, сокровенной и неотъемлемой силой свечения. ... Нам нужно научиться контролировать тот психо-одо-флюидный ток, прохождение которого фиксирует пластинка»<sup>229</sup>. Фотография воплотила собой представления о возможности влиять на человеческую душу (человеческое поведение) путем воздействия на тело. Душа, приспособленная с помощью фотографического (т.е. научного) метода к специфике человеческого зрения, также становилась объектом изучения и присвоения наблюдателем.

Крис Вебстер предполагает, что фотографическая техника привлекала поклонников спиритизма самим фактом использования серебра как необходимого элемента при рождении изображения на снимке: «Развитие самой серебряной фотографии предсказывалось в период вплоть до ее изобретения в предчувствиях, отраженных в тайнах алхимии и оккультизма».<sup>230</sup> Автор приводит в качестве примера фантастическую новеллу «Гифантия», опубликованную в 1760 году Гифеном де ла Рош, где духи обладали способностью покрывать холст некой вязкой субстанцией,

---

<sup>228</sup> Цит. по Люфт А. Изучения психической энергии глаз // Психическая Энергия, научно-популярный альманах, N 2. М.: 2015. С. 287.

<sup>229</sup> Цит. по Фризо М. 1839-1840. Открытия фотографии. / Новая история фотографии. С. 282.

<sup>230</sup> Webster C. Dark Materials. The chemical wedding of photography and the esoteric. [Электронный ресурс] URL: [https://www.academia.edu/3152814/Dark\\_Materials\\_-\\_The\\_chemical\\_wedding\\_of\\_Photography\\_and\\_the\\_Occult?auto=download](https://www.academia.edu/3152814/Dark_Materials_-_The_chemical_wedding_of_Photography_and_the_Occult?auto=download).

Дата последнего обращения 25.05.2016. Р. 2.



фиксирующей изображение на своей поверхности, для чего было необходимо подержать его определенное время в темной комнате. Ф. Киттлер также ведет генеалогию идеи фотографического изображения, начиная с волшебного фонаря, используемого иезуитами, связывая ее с экспериментами алхимиков, «членов тайных союзов и шарлатанов»<sup>231</sup>. В конце логической цепочки он ставит тот факт, что диораму Дагерра приобрела одна из церквей для своих нужд.<sup>232</sup> Для Киттлера важной была мысль о пропагандистской функции развлекательных медиа, но в этом также выявляется заинтересованность религиозных, или шире – духовных, практик в научном опыте из области достоверной визуализации.

Спиритическая практика обрела популярность и стала частью массовой культуры в период кризиса, связанного как с множеством человеческих жертв в ходе внутринациональных конфликтов (Гражданской войны в США и революционных волнений Парижской коммуны), так и кризиса позитивизма в науке. Как пишет в своей работе М. Бредли Броуэр, при Третьей Французской республике, когда медиумизм ассоциировался с гипнозом, а следовательно и со спиритизмом, у научного и медицинского сообщества были все основания искать повода регулировать и запретить спиритические сеансы: республика с ее антирелигиозными настроениями была настроена против популярного явления, которое достаточно легко соотносилось с областью христианских чудес<sup>233</sup>. Фотография как ее часть быстро стала коммерческим явлением; многие снимки выполнялись в виде открыток и в стереоскопическом варианте, что укрепляло ее связь с областью развлечения и досуга. Возможно, эта «балаганная», а не искренне сентиментальная, отражающая поиск контакта с ушедшим близким человеком, сфера, в большей степени свидетельствует о свободном

---

<sup>231</sup> Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999г.. М., 2009. С. 132.

<sup>232</sup> Там же. С. 140.

<sup>233</sup> См. Brower M. Brady. Unruly spirits: the science of psychic phenomena in Modern France. University of Illinois press, 2010. P. 20-21.

циркулировании и значимости идей духовидения и доказуемости существования духов в западной культуре этого времени. Создаются фотографические свидетельства, призванные доказать ментальные способности медиума (например, «Мастер Херрод в трансе. Его духовное тело вышло наружу и проявляется за его спиной», , сделанный У. Мамлером, 1868; Рис. 28, Приложение 1) или реальность происходящего во время сеанса (например, снимки 1890-х годов с разных сеансов итальянского медиума Эвсапии Палладино, демонстрирующие левитацию стола и мандолины).

Фотография, используя двойную экспозицию, прозрачные позитивы и ретушь, была способна предоставить множество доказательств реальности бесконечной коммуникации живых и мира духов. В XIX веке широкое распространение получили изыскания Эммануэля Сведенборга, изложенные в труде «О небесах, о мире духов и об аде» (1758), где он много говорит о этом «месте среднем между небесами и адом – среднем состоянии человека по смерти его»<sup>234</sup>. Британский исследователь, биолог, географ и антрополог, доктор Альфред Рассел Уэллес опубликовал в 1891 году в журнале «The Arena» эссе «Существуют ли реальные привидения?» («Are there objective apparitions?»), где среди прочих пунктов доказательства указывал в качестве факта то, что иногда призраков удастся сфотографировать<sup>235</sup>. Для этого автора фотография является в достаточной мере авторитетным научным методом, который компетентен для подтверждения наличия в действительности того или иного явления.

Примечательно, что три сестры Фокс, создавшие канон сеанса с вызовом духов со ставшими классическими приемами: ответы с помощью стука, автоматическим письмом и прямой речью духа через медиума, – не смогли развеять веру в эту практику, даже после публичного саморазоблачения и демонстрации технологии создания «стука» Маргарет, одной из сестер, в

<sup>234</sup> Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде». Киев: Украина, 1993. С. 220.

<sup>235</sup> Carrington H. The physical phenomena of spiritualism. Fraudulent and genuine. Boston, 1907. P. 208.

1888 году в помещении Нью-Йоркской музыкальной академии.<sup>236</sup> Президент Первого спиритического общества Нью-Йорка Генри Артур Ньютон просто обвинил ее во лжи.

Сам феномен спиритической фотографии был актуальным и обсуждаемым вопросом, поскольку он оказывался на пересечении сразу нескольких активных дискурсов, касающихся природы духов, природы человеческого тела и технических возможностей фотографии как научного метода познания. В частности Элеонор Милдред Сидвиг, директор Ньюхэм колледжа в Кембридже, считавшаяся одной из самых образованных женщин своего времени, посвятила ему свое исследование «О фотографии духов» («On spirit photographs», 1891) как ответ на статью Уэллеса. Она обличает самых известных фотографов-спиритуалистов как мошенников; объектом ее исследования стали работы французского медиума Эдуарда Бюже, британца Эрварда Хадсона и американского фотографа Уильяма Мамлера, известного фотографией призрака президента Авраама Линкольна и его вдовы (начало 1870х годов).

Упоминаемый нами прежде в связи с этнографической фотографией Луи Фигье также в 1887 году публикует свои изыскание в этой сфере в популяризаторской книге «Тайны науки» («Les Mystères de la science»), где в частности негодует по поводу нежелания официальной науки пролить свет на такие факты как «вращающийся стол».<sup>237</sup> Издание «Физические явления спиритизма» («The physical phenomena of spiritualism»), раскрывающее все возможные технические и стратегические уловки фотографов появляется позже в 1907 году в США, его автор Херевард Каррингтон рассматривает весь комплекс явлений, связанных с этим феноменом<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> Keene M. L. The Psychic Mafia. New York, Prometheus book, 1997. P. 90.

<sup>237</sup> Brower M. Brady. Unruly spirits: the science of psychic phenomena in Modern France. P. 22.

<sup>238</sup> См. Carrington H. The physical phenomena of spiritualism. Fraudulent and genuine. P. 211-223.

Во всем множество снимков из области спиритической фотографии можно выделить одну значимую тенденцию: за редким исключением на фотокарточке в непосредственном соседстве предстают живой человек и дух или духи, которые отличаются размытостью форм, прозрачностью и/или фрагментарностью. Модель запечатлена в одной из стандартных поз, в то время как духу позволено парить, его облик может проступить на фоне тела клиента, хотя иногда его изображение дополняет классическую композицию группового портрета. Сам факт создания снимка призрака или ментальных излучений портретируемого свидетельствовал о том, что душа по сути своей также является материей, состоящей из неких частиц, хотя и совсем иного, более тонкого свойства, чем привычные нам материальные объекты.

Фотография отвечала двум моделям познания, свойственных обывателю: с одной стороны, она исполняла роль научной апологии бытия потусторонних сущностей, с другой – сама она, занимая пограничное положение между иллюзией и документом, выступала в качестве спиритического метода дознания у мира. Одновременно, в условиях, когда эмоции и чувства объяснялись движением нервных импульсов, токов и жидкостей в организме, то есть жизнь души интерпретировалась через биологию плоти, спиритическая фотография играла в культуре гармонизирующую функцию. Иконографически эти снимки строго разграничивали природу души и тела, объединяя их при этом свойством быть запечатленными. Посредством фотографии душа становилась доступной эмпирическому опыту как чистая репрезентация, неотягощенная физиологией.

Будучи фиктивной, эта визуализация тем не менее возвращала клиенту близкого человека либо в более или менее узнаваемом (иногда довольно ясно различимом) облике, то есть как известную ему личность, характер, данный в тех или иных знакомых внешних чертах, либо как некую световую эманацию, силуэт, которая достоверно с точки зрения современников сообщала факт посмертной причастности души покойного к жизни модели. Таким образом, человеку как объекту наблюдения возвращался, в

определенном роде, статус тайны, существа, которое невозможно объяснить лишь в пределах биологического дискурса. В случае наиболее «реалистических» снимков души можно говорить о том, что фотография репрезентировала личность, которая на этой территории становилась идентичной понятию души. О формировании и распространении подобного понимания человека в культуре, в том числе в науке, свидетельствовало выделение во второй половине XIX века психологии как отдельной отрасли психиатрии, новые подходы которой были заложены в экспериментах Жан-Мартена Шарко и Амбруаза Огюста Льебо, работавших с феноменами веры и внушения, то есть воздействия на тело посредством манипулирования сознанием.

Объединение мистического и научного метода познания реальности нашло свое отражение в фотографических опытах шведского писателя Августа Стриндберга. В своем эссе «Новые искусства! Или роль случая в художественном творчестве» (1894) он пишет о «естественном искусстве, где художник работает в том же изменчивом ключе, как и сама природа, без всякой определенной цели»<sup>239</sup>. В рамках реализации этой идеи он создает «селестограф» – метод, позволяющий вселенной самой явить себя, раскрыть свои тайны в изображениях, созданных без посредников. В основе лежал фотографический метод, но Стриндберг изготавливает простые камеры из сигарных коробок даже без линз, стремясь избежать малейшего искажения сообщения, которое посылает людям космос. Иногда он даже выкладывает покрытые светочувствительной эмульсией пластины просто на подоконник.

Результатом становились фотографии, напоминающие собой межзвездные туманности и сами звезды с ореолом свечения, которые однако скорее являлись следствием химических реакций и отражения света от мелких частиц пыли в воздухе (см. Рис. 29, Приложение 1). Он отправлял их

---

<sup>239</sup> Strindberg A. *Selected assays by August Strindberg* / selected and edited by M. Robinson. Cambridge University Press, 1996. P. 103.

известному астроному, сотруднику Парижской обсерватории, Камиллю Фламариону<sup>240</sup>, который не смотря на свой интерес к спиритуализму, не проявил к его снимкам никакого интереса. Эти фотографии обладали для автора одновременно и научной и эстетической ценностью, точнее их пример служил казусом, позволяющим ему не разделять эти две системы познания. Дуглас Фок отмечает, что для Стриндберга в 1890-е ключевой стала идея о «спиритуалистическом характере», которая «являет себя человеку в сложных для интерпретации знаках и символах»<sup>241</sup>.

Фотография позволяла преодолеть ситуацию понимания тела как однозначно интерпретируемого объекта, расширить горизонт его толкования. Это было возможно благодаря переносу репрезентации тела на матрицу фигуративного плоскостного искусства и созданию псевдодокументальных иллюзий, напрямую связывающих области науки и культа.

### **§3. Человек на фотографии как эстетический объект**

В тот момент, когда фотографическое создание изображения еще находилось на стадии эксперимента, на первый план выступали такие черты как точность и четкость изображения. Так, к примеру, некий Александр Коффман Росс из Огайо для своего первого дагерротипа в 1840 году избрал жанр портрета, объектом должна была предстать его супруга. У него не получилось правильно настроить фокус, поэтому на снимке четким оказалось не лицо жены, а чашка, попавшая в кадр, однако он с восторгом пишет: «...к моему огромному удовольствию я обнаружил, что чашка, находившаяся ближе всего к аппарату, вышла превосходно, на ней даже были видны маленькие цветочки»<sup>242</sup>. Сэмюэль Ф.Б. Морзе, который до официального

---

<sup>240</sup> К. Фламарион является автором книг «Неведомое» и «Смерть и ее тайна».

<sup>241</sup> Feuk D. The Celestographs of August Strindberg. [Электронный ресурс] URL: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/celesographs.php>. Дата последнего обращения 22.05.2016.

<sup>242</sup> Song Writers of Ohio: Alexander Coffman Ross. // Ohio Archaeological and Historical Publications. (Columbus) Vol. 14 (1905) page 66-69. Сайт американского общества дагерротипистов.

представления дагерротипа широкой общественности смог увидеть металлическую пластину со знаменитым «Видом бульвара дю Тампль в Париже», был также поражен высокой степенью детализации светописы: «Невозможно себе представить, сколь тщательно проработаны детали. <...> Так, пробегая взглядом улицу, замечаешь вдали афишу, на которой можно лишь предположить наличие букв или строк – слишком крохотных, чтобы разглядеть их невооруженным глазом. Если же направить на эту деталь лупу, каждая буква читается ясно и отчетливо...»<sup>243</sup>. Подобные реакции на фотографию отражали факт ее понимания, носящего по сути интуитивный характер, как документального свидетельства. Однако, в европейской культуре эта фотографическая точность оказывалась задействована в том числе как инструмент апологии нематериального и невыразимого, того, что вновь обращало изображение к культу.

Как только проходил первый восторг от самого факта точно отображенной реальности, в оценку фотографии входили понятия и категории, применимые прежде при суждении о произведениях живописи и графики, с которыми автоматически устанавливаются конкурентные отношения. Гершель в письме к Тальботу от 1839 года пишет о созданиях Дагерра, отмечая «изысканность тонов, «тонкость светотеневых переходов, чьи мягкость и естественность оставляют позади живопись»<sup>244</sup>. Изначально сама идея о признании фотографии искусством исходила от первых фотографов-практиков, которые экспериментировали, пытаясь изучить и расширить изобразительные возможности фотографии. Они работали с фотографией так, как если бы это был рисунок, эскиз, созданный несовершенной природой, над которым надо

---

[Электронный ресурс], URL: <http://daguerre.org/resource/texts/ross.html> (дата обращения: 14.08.2010).

<sup>243</sup> Цит. по Фризо М. 1839-1840. Открытия фотографии. / Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо. С. 28.

<sup>244</sup> Фризо М. 1839-1840. Открытия фотографии. / Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо. С. 27.

еще поработать, чтобы он стал полноценным произведением. Поэтому фотоизображения подвергались различной вторичной обработке, способы которой с развитием технических средств все больше усложнялись. Промежуточным звеном между фотографией и традиционными методами создания изображения были сделанные со снимков гравюры и перерисовки, которые помещались в газетах и журналах, где пока еще было технически невозможно публиковать фотоиллюстрации. Язык фотографии стремился утвердиться на равных с другими методами изображения действительности, доказать свою принадлежность к миру искусства. Но зритель и сам художник не были готовы к такому буквальному отображению, и оба нуждались в дополнительной обработке снимков, которая служила переводчиком между новым искусством и традиционным, между реальностью и привычкой «старого взгляда».

Хотя способность фотографа манипулировать создаваемым им фотообразом, свидетельствует как раз о весьма широком спектре интонаций и значений, которые мог сообщить снимок. Тот факт, что подход к восприятию первых фотографических изображений шел по модели оценки произведений плоскостных искусств предшествующих эпох, свидетельствует о существовании заблуждения в восприятии фотоизображения в момент перехода от искусства иллюзии к искусству симуляции, характерному для технических медиа<sup>245</sup>. Такая ситуация была возможна в результате того, что фотография уже обладала новым аппаратом технически создаваемого визуального послания, но еще не обрела такого необходимого машинного свойства как неограниченная воспроизводимость, которую выделяют Г. М. Маклюэн, Н. Луман и Ф. Киттлер. Каждая фотопластина начального периода истории фотографии, не обретя еще этой медийной сущности, уподоблялась по степени коммуникативности живописному или графическому

---

<sup>245</sup> Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. М.: Логос/Гнозис, 2009. С. 34.



произведению. Фотографы старались изъясняться фотографическим языком в рамках прежних жанровых канонов, сопрягая их с его способностью быть документальным: в первую очередь это были пейзаж, натюрморт и портрет, где композиция, антураж и атрибутика вторили живописным полотнам. Фотохудожниками фотография воспринималась как «процесс создания фотокартины по законам и в соответствии с жанровой структурой живописи»<sup>246</sup>.

Потребность в документальном или максимально приближенном к реальности изображении стала к середине XIX века устойчивой тенденцией, которая постепенно набирала силу. При этом вопрос о потребности в жизнеподобии изображения стоял не только перед живописью, но и перед художественной фотографией. Обе изобразительные практики находились в состоянии взаимного влияния. «Эволюция западной живописи заключается в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника»<sup>247</sup>. Одновременно, по мнению Дж. Бёржера ценность снимка закладывается фотографом, который совершает выбор, в какой момент зафиксировать объекты материального мира: «Фотография – свидетельство о выборе человека, осуществляемом в той или иной ситуации».<sup>248</sup> Именно категория времени, манипулировать которой позволяет фотография, станет также объектом пристального внимания импрессионистов.

Однако критик и апологет реализма в живописи Шампфлэри в 1857 году также оценивает работу художника, перерабатывающего этюды в мастерской, как недостоверные в результате упущенного момента: «Он идеализировал на свой собственный манер, и много людей восхищалось этой

---

<sup>246</sup> Пондопуло Т.К., Ростоцкая М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. С. 7.

<sup>247</sup> Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 191.

<sup>248</sup> Бёрджер Дж. О чем сообщает фотография // Фотография и ее преназначения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 19.

меланхоличной и ложной природой, которая не имела никакой значимости в глазах тех, кто посещал поля, знает, что трава, листья, деревья испытывают изменения, свойственные каждому часу дня, что атмосфера изменяет формы объектов....»<sup>249</sup>. Пейзаж, отражая эмоциональную реакцию от увиденного в душе художника, акцентировал личность своего создателя. Утверждение необходимости писать непосредственно с натуры, чтобы успеть поймать ускользающие состояния природы, уподобляет работу художника технике фотографирования: взгляд художника должен уметь выхватить из реальности сиюминутные явления и постараться тут же в точности перенести их на холст. Не совсем справедливо мнение о том, что художники переняли сам принцип создания изображения под открытым небом, поиск сюжета непосредственно вне помещения мастерской. Глава Барбизонской школы реалистического пейзажа, Пьер Этьен Теодор Руссо уже в конце 20-х годов XIX века делал многочисленные этюды в окрестностях Парижа и в лесу Фонтенбло. Здесь можно говорить скорее о созвучае принципов работы фотографов и живописцев. Изначально фотографы нуждались в ярком освещении, необходимом для большей четкости изображения. Электрическое освещение было использовано впервые только в 1861 году Гаспар-Феликсом Турнашоном (Феликс Надар) для съемок в парижских катакомбах, поэтому работа со светом могла быть возможна только с помощью направленных зеркалом солнечных лучей. А живопись находила в пейзаже неиссякаемое многообразие зрительных форм, правдивое изображение которых, как казалось, приближает человека к познанию истины о мире.

Джон Констебль читает в 1835 году в Хэмстедском литературно-научном обществе лекцию по истории пейзажа, в рамках которой говорит об отделении пейзажа от исторической живописи как самостоятельного и

---

<sup>249</sup> Цит. по Яворская Н. Романтизм и реализм во Франции в XIX веке. М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1938. С. 159.

«приносящего наибольшее удовлетворение, искусства, которому лучше всего удалось добиться своих целей». <sup>250</sup> Свет, который в фотографии является главной действующей силой, для живописи, с точки зрения Теодора Руссо, имеет совершенно аналогично значение: «...свет, претворенный в произведении искусства, – это всеобщая жизнь, это весь мир... В нем отличительная черта искусства» <sup>251</sup>.

Представление о правдობодобии в живописи прерафаэлитов было во многом сформировано благодаря столкновению художников с предметной полнотой, наполняющей пространство фотоснимков. «Братство прерафаэлитов» возникает в 1848 году, в него вошли Уильям Хант, Данте Габриэль Россетти и Джон Миллес и др., что по времени практически совпало с изобретением мокроколлодионного фотографического процесса. Стремление к высокой степени детализации в работах художников этого направления во многом обязано четкости объектов, находившихся в фокусе на фотографиях. Джон Рескин, оказавший влияние на прерафаэлитов, утверждал, что «невозможно подражать чему бы то ни было действительно великому» и можно изобразить кошку, но не океан <sup>252</sup>. Результатом становилась чрезмерная насыщенность живописного полотна тщательно выписанными материальными объектами.

Неестественное изображение, где все предметы видны с одинаковой четкостью, встречало негативную оценку публики. Один из главных представителей направления и идеолог прерафаэлитов Уильям Моррис писал в ответ на критику, что «она <публика – А.Ю.> хотела сказать: ”Картины прерафаэлитов не похожи на картины”»: и они действительно не

---

<sup>250</sup> Цит. по Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов, в 7 т. Первая половина XIX века. Т. IV. / под.ред. И.Л. Маца, Н.В. Яворской. М.: Искусство, 1967. С. 338.

<sup>251</sup> Цит. по Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов, в 7 т. Первая половина XIX века. Т. IV. С. 209.

<sup>252</sup> Рескин Д. Современные художники. Общие принципы и правда в искусстве. С. 56.

были похожи на картины, ибо, как вы вероятно догадываетесь, были похожи на природу».<sup>253</sup>

Влияние фотографии на школы прерафаэлитов и импрессионистов, столь различных в своих эстетических концепциях, было равным по силе, однако, основывалось на разном понимании принципа жизнеподобия изображения. Однако, это вписывается в процесс общую канву процессов, происходивших в изобразительном искусстве XIX века. Так Н.В. Яворская подчеркивает, что «реализм вообще является почвой, на которой в дальнейшем развился импрессионизм».<sup>254</sup> Для импрессионистов это воплотилось в обретении новых композиционных ракурсов (вид на улицу сверху, обрезанные в пространстве живописного полотна предметы и фигуры, точно случайно оказавшиеся в кадре) и то стремление запечатлеть мимолетное мгновение, о котором я уже писала выше. Здесь достаточно вспомнить знаменитую картину Эдгара Дега «Голубые танцовщицы» (1897), которая напоминает фотографию в значении выключенного из последовательности кадра кинохроники.

Популяризация фотопортрета в 50-60-е годы вывела в визуальное пространство большое разнообразие социальных типов. Эта же тенденция наблюдалась и в живописи, с той разницей, что деятельность художников строилась не просто на преумножении архива изображений, но основанием для их творчества было представление о возможности выразить типическое через индивидуальное. «Вейтель» (1848), «Собирательницы колосьев» (1852), «Человек с мотыгой» (1863) барбизонца Жана-Франсуа Милле, вызвавшие скандал «Купальщицы» (1853) Курбэ были документальными сюжетами из народной жизни, попыткой изображения действительности без прикрас.

А. Хаммонд отмечает, что и представители Барбизонской школы оказали большое влияние на ряд фотографов, среди которых был Питер Генри

---

<sup>253</sup> Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. С. 390.

<sup>254</sup> Яворска Н. Романтизм и реализм во Франции в XIX веке. С. 30.

Эмерсон, основавший в 1885 году лондонский Фотографический клуб (Camera club of London). Под влиянием Милле и Камиля Коро<sup>255</sup>, Эмерсон создает цикл постановочных сцен крестьянского труда и собирает альбом «Жизнь и ландшафты Норфолкских озер» (1886).

Фотография не только «воспользовалась накопленным богатством, адаптируя и приспособляя методы к своим возможностям и потребностям»<sup>256</sup> изобразительности, но и повлияла на живописную манеру. Взаимодействие художников с фотографией выразилось и в их тесном контакте в результате использования при работе академических фотографий в жанре ню и фотографировании самих картин (чтобы, к примеру, просто показать их близким, живущим на расстоянии).

В начале своего существования фотография воспринималась как «сырой материал»<sup>257</sup> и требовала ретуши, составления из нескольких «слайдов» сложных панно (Оскар Рейландер), т.е. подведения фотографического языка под традиционные коды, то довольно скоро фотография выработала устойчивые принципы, созвучные с современными ей процессами в живописи, которая теперь могла также исходить из фотографического опыта.

Одним из главных проблемных объектов изображения в новой живописи и в фотографии было человеческое тело. Распространение академической фотографии в рамках Academy Study, которая существовала и в форме дагерротипа, широкое распространение получила только с изобретением мокроколлодионного процесса. Еще дагерротипы были известны как «полезное учебное пособие для студентов: «для тех, кто не мог себе позволить свою собственную модель или для любителей, у которых не было время на работу с моделью в частном ателье»<sup>258</sup>. После того, как

---

<sup>255</sup> Хаммонд А. Натурализм и символизм // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо. С. 294.

<sup>256</sup> Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 2010. С. 87.

<sup>257</sup> Михалкович В. И. Фотография: обретение речи. // Фотография: проблемы поэтики. / Сост. В.Т. Стигнеев. С. 141.

<sup>258</sup> Grant B. Romer. Die erotische Daguerreotypie. S. 10

фотоизображение стали переносить на бумагу, издатели начали выпускать альбомы с фотографиями обнаженной натуры, содержащие набор востребованных среди художников поз, которые также издавались в виде листов с расположенными на нем маленькими фотографиями формата карточек-визиток.

Таким образом, в области художественной практики одна из линий соприкосновения живописи с фотографией тела, связанная с использованием фотоматериалов вместо настоящей натуры, выдает отношение к нему как к материалу.<sup>259</sup> Здесь мы также обнаруживаем внимание к физической оболочке со всеми ее нюансами внешних проявлений, как в медицине или криминалистике. Ведь основными моментами, на которых концентрировалось внимание художников была специфика пластики человека, фактура тела, его пропорции и взаимодействие с другими материальными объектами (в случае если модель держала какой-то атрибут в руках или была облачена в ткань). Искусство исследовало физический мир, правда, с целью достоверного построения на его основе мира идеалистического. Такой подход был характерен для направлений в живописи, предшествующих реалистическому, его же исповедовали первые фотохудожники XIX века. Фотограф Генри Робинсон писал в 1869 году: для фотографа «непреложный долг избегать низкого, примитивного, безобразного, стремиться облагородить объект, остерегаясь нелепых форм и корректируя лишнее художественной выразительности»<sup>260</sup>. Расцвет пикториальной фотографии в конце XIX века, и одновременно разочарование уже упоминавшегося выше Эмерсона в присутствии в фотографии

---

<sup>259</sup> Практика создания живописного или графического изображения по фотографии существует по сей день и получила свое продолжение в компьютерной графике, что сравнимо по буквальности использования исходного снимка с опытами композитной фотографии XIX века.

<sup>260</sup> Johnson W.S., Rice M., Williams C. A history of photography. From 1839 to the present. Taschen, Koeln, 2005. P. 357-358.

«возможностей, присущих подлинному искусству»<sup>261</sup>, говорит об устойчивости представления о необходимости вмешательства в фотоизображение непосредственно руки художника для того, чтобы сделать его истинным произведением искусства.

В попытке скопировать действительность художник вступал в соперничество с природой, способной отобразить себя на снимке самостоятельно благодаря известным химическим реакциям. Только мир перенесенный на холст посредством красок и движений художника как катализатора преобразовывался в произведение искусства. Не случайно и то, что Прудон усматривал неразрывную связь между творческой манерой Густава Курбе и положительной философией Огюста Конта и метафизикой Вашеро<sup>262</sup>. Познание новых черт мира, явленных с помощью фотографии, и внутренняя потребность живописи в новом взгляде вынуждали художников создавать в своих работах новый, по их мнению более достоверный образ действительности. Моделирующая функция искусства призывала к пересмотру и перевоссозданию современной реальности, которая тем временем уже была репрезентирована в фотографии.

Вероятно самый известный эпизод, иллюстрирующий подобный пересмотр практики изображения мира в традиционном искусстве посредством фотографии, связан с именем Эдварда Майбриджа. Здесь мы подразумеваем растянувшийся на несколько лет эксперимент с хронофотографией, который должен был дать подлинную визуализированную характеристику лошадиного галопа. В результате на одном из последовательных снимков мы обнаруживаем доказательство того, что лошадь действительно опирается всей тяжестью своего тела на переднее копыто, однако, делает полного отрыва всех четырех ног, как это изображено, к

---

<sup>261</sup> Хаммонд А. Натурализм и символизм. С. 294.

<sup>262</sup> Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников. / Пер. с фр., сост. Н. Н. Калитиной. С. 161.

примеру, на картине Теодора Жерико «Скачки в Эпсоме» (1821), не происходит. Фотография выступила критиком таких авторитетов из мира искусства как Рафаэль, Орас Верне и Жерико. Снимки, сделанные Майбриджем попали в Европу и вызвали большой резонанс. Поскольку до этого момента изображение лошади, застывшей в галопе, было известно только по рукотворным произведениям изобразительного искусства, первые оценки исходили из представлений о прекрасном. И работы Майбриджа, по всей видимости, признавались безобразными. Это потребовало комментария от французского физиолога Этьен-Жюля Маре, который сам проводил опыты по хронофотографии: «Разве истина, когда мы ее видим впервые, всегда радует наш глаз? Мы часто задавали себе этот вопрос, рассматривая моментальные снимки скачущих лошадей. Положение ног лошади при беге, установленное Мэйбриджем, часто казалось неправдоподобным, и художники, посмеявшиеся впервые его воспроизвести, удивили, а не очаровали публику. Но постепенно все привыкли к этим ходившим по рукам картинкам. Научились видеть в природе то, чего раньше не замечали. Теперь все, наоборот, удивлялись, как неверно раньше изображали лошадь в движении»<sup>263</sup>. Те, кто все-таки сомневался в реальности такой лошадиной пластики, убеждались в правоте фотографа после просмотра этих изображений, пропущенных через зоопраксиноскоп. То есть зрители больше доверяли изображению, немного дерганному, но все-таки повторяющему привычную картину бега лошади, которую они привыкли видеть в повседневности.

Разрозненная последовательность снимков, представляющих фазы движение, которые человеческий глаз не способен вычленить самостоятельно, казалась многим из присутствующих при демонстрации снимков в доме художника Эрнеста Месонье неправдоподобной.

---

<sup>263</sup> Цит. по Садуль Ж. Изобретение кино. 1832-1897: пионеры кино. // Всеобщая история кино Т.1 М.: Искусство, 1958. С. 45.



Фотографии казалась достоверной, когда на ней был представлен объект, чья статика была естественной для глаза. Но динамическое явление, остановленное во времени фотокамерой, представителям артистической среды казалось сомнительным, вероятно, именно в силу нарушенной гармонии тела лошади на ряде снимков (ведь некоторые взятые в отдельности фазы нарушают вырастающее из художественного опыта представление о пропорциях и соотнесенности частей тела, а также не отвечают законам композиции). Поэтому требовалась проверка движущимся образом, в котором пластика движения была помещена на приближенную к привычной временную шкалу. При этом вопрос о художественности изображения оказывался уже не таким значимым. Если фотография открывала зрителю факты несовершенства реальности, то кинематограф, вновь собирая застывшие фрагменты в единую ленту последовательностей, позволял им оставаться незамеченными.

К концу XIX века, когда в самой науке произошла переоценка принципов позитивизма, его понимания видимого и она стала проявлять интерес к тонким материям, о чем мы уже говорили чуть раньше, сместилось и представление о достоверности в живописи, и как следствие представление о художественном в фотографии.

Взаимодействие фотографии и традиционного изобразительного искусства в области чувственных форм в самом конце XIX века и первых двух десятилетий XX привело к эстетизации тела, в том числе и обнаженного, в рамках фотографических направлений, следующих формотворческой тенденции <sup>264</sup>, заложенной мастерами композитной фотографии, пикториализма, а затем и авангарда в фотографии. Переосмысление в живописи фотографической документальности подарило фотографию приемами, позволяющими расширить спектр вопросов о бытии мира и

---

<sup>264</sup> См. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. С. 35

увеличить персональный набор инструментов автора для его интерпретации. Для фотохудожников-пикториалистов образцом стилового подражания служила живопись импрессионистов и произведения прерафаэлитов: свои фотографические картины они строили на игре полутонов, штриховке и экспериментах с растворами, что наделяло тело специфической фактурой, создавало эффект «блюра» и буквально впечатывало его в псевдо-холст, – то есть происходил максимально возможный уход от документальности.

Такой подход использовала, к примеру, в своей работе Джулия Маргарет Камерон. Именно ее творчество характеризует переломный момент осмысления видимого мира и человеческого тела посредством фотографии. Майк Уивер подчеркивает, что для Камерон «религиозное искусство еще отнюдь не перестало существовать, а фотография может помочь ему достичь нового расцвета: все, что для этого необходимо – найти в человеческом сердце нужные струны»<sup>265</sup>. Композиция кадра, ракурсы и пластика моделей (в том числе взгляд моделей не так часто оказывается устремленным прямо в объектив), смягчение фактуры с помощью последующей обработкой на снимках Камерон не скрывают своей обращенности к живописным традициям, в том числе наследию эпохи Возрождения (см. Рис. 30, Приложение 1).

Точно так же как натурщики служили прототипами персонажей античных и библейских мифологических комплексов, передавая им свои внешние черты, на ее фотографиях они преображались, утрачивая связь со своей персональной идентичностью, трансмутируя в задуманный автором образ (см. Рис. 31, Приложение 1). В своих работах, как в выбранных ею темах, так и в самой технике, заключалось утверждение о том, что человеческое тело, в его непосредственной репрезентации, может служить выражением области возвышенного. Можно говорить о том, что такие фотохудожники как

---

<sup>265</sup> Уивер М. Художественные притязания. Территория изящных искусств // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо. С. 192.

Камерон, Капитан Джордж Банкхарт, Генри Робинсон и, конечно, Густав Рейландер пытались преодолеть (и считали это возможным) описанный Вальтером Беньямином разрыв фотографии, как технического образа, с функцией культа<sup>266</sup>. Причем, если Беньямин считает подпись необходимым атрибутом снимка, который способствует его преодолению сиюминутности<sup>267</sup>, то Камерон добивается этого, помещая в основание структуры снимка считываемую зрителем матрицу визуальных образов из религиозных сюжетов. Банкхарт, запечатлевая на снимках старинные постройки и пейзажи, делает акцент на культе памяти, о котором уже говорилось ранее. Человек в его работах присутствует далеко не на каждой фотографии, и, его появление является строго продуманным. Читающая среди руин молодая женщина в современном платье позволяет сделать дополнительный акцент на и без этого более «тяжелой», согласно Р. Арнхейму<sup>268</sup>, левой части фотографии, она позволяет дать большую глубину пейзажу. Ее присутствие заявляет тему взаимоотношения временных пластов, т.е. по сути задает сюжет. Одновременно фигура модели является генетически связующим звеном между этой фотографией и буколической живописью, для которой было характерно изображение фигур в пышном природном антураже («Замок Гудрич. Среди руин», ок. 1870 г.; см. рис. 32, Приложение 1). Таким образом, человеческая фигура здесь оказывается структурирующим фотографическое произведение элементом, как с формальной, так и с содержательной точки зрения.

Опыты Густава Рейландера и Генри П. Робинсона<sup>269</sup> в композитной фотографии в самой своей основе содержат задачу изложить идею посредством гармоничного расположения фигур и фрагментов фона,

---

<sup>266</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. /Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. М.: РГГУ, 2012. С. 205.

<sup>267</sup> Беньямин В. Автор как производитель. /Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. М.: РГГУ, 2012. С. 145.

<sup>268</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: прогресс, 1974. С. 43.

<sup>269</sup> Генри П. Робинсон в 1890-х годах основал британское общество пикториалистов «Linked Ring».

подобранных в соответствии с принципами перспективы и выбранным освещением, что в целом соответствует задачам живописца. В своей книге Робинсон пишет о существовании некоторого предела возможностей фотографии, обусловленном характеристиками оптики и химикатов, и о том, что не все приемы, доступные живописцам, открыты этой современной технике. Однако, ее возможности очень велики в том, что касается изображения и композиции фигур<sup>270</sup>. Перекодированная по воле автора реальность предлагала зрителю фантастическую ситуацию, изложенную со всем правдоподобием, в чем можно усмотреть диалог с областью литературы данного периода.

Конфликт восприятия произведений фотохудожников современниками заключался в том, что зрителю в своей массе даже во второй половине XIX века все еще не было присуще доверие к фотографии как источнику чистой эстетической интенции. Кроме того, существует момент, связанный с различной коннотацией категории времени в живописи и фотографии. Екатерина Сальникова отмечает, что «Материя живописного произведения обладает конечным присутствием не просто «здесь и сейчас», но «только здесь» и «только сейчас» (И в этом традиционное изобразительное искусство сродни театру, зрелищу)». <sup>271</sup> Фотография же моментально преобразует объект на снимке в артефакт прошлого, что отмечают в своих исследованиях Сьюзан Сонтаг и Вальтер Беньямин (об этом мы уже говорили прежде в связи с фотопортретом), поэтому составная фотография, даже при соблюдении всех маркеров традиционного плоскостного изображения прочитывалась иначе, чем живописное. Хотя Ролан Барт говорит о родстве фотографии и театра в целом: «Фотография соприкасается с искусством не

---

<sup>270</sup> См. Robinson H. P. Pictorial effect in photography. Bring hints on composition and chiaro-oscuro for photographers. Philadelphia, 1881. P. 2.

<sup>271</sup> Сальникова Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 43.

посредством живописи, а посредством Театра»<sup>272</sup>, – с точки зрения творимого действия такое значение она в большей степени имела для позирующей модели и для фотографа, нежели для зрителя, поскольку модель позирует в настоящем времени, а зритель неизбежно имеет дело уже с запечатленным фрагментом прошлого.

Преодолению описанного эффекта способствовала обработка снимков, настроенная на разрыв материала фотографии с реальной действительностью, когда формальные приемы вступали в прямое противоречие с понятием документальности. Следует отметить, что, рассматривая фотографию XIX века, не приходится говорить о восприятии в качестве художественного произведения непосредственно документальных снимков ни их авторами, ни зрителями, что стало доступно современному взгляду. Хотя оценка первых фотографических опытов и происходила с использованием терминологического аппарата, применяемого к образцам традиционного плоскостного искусства. Тела моделей, становясь визуальными образами, обрастали тем слоем художественности, которая восстанавливала утраченную было в фотографии дистанцию между зрителем и изображенной фигурой как идеальным объектом. Человек на фотографии становился не типажом, а образом, открытым для свободного толкования, иллюстрирующим творческий замысел автора.

Тело лишается своей соотнесенности с конкретной личностью и ее характеристиками в пользу содержания, вкладываемого в него художником, благодаря чему получает практически бесконечную проекцию как в будущее так и в прошлое. Они утрачивали свою «документальность», к которой напротив стремился в своей работе Густав Курбе, за что они и подвергались критике. Как писал З. Кракауэр: «...орды фоторемесленников стремились удовлетворить вкусы *juste-milieu*, враждебных реализму, неизменных

---

<sup>272</sup> Барт Р. *Camera lucida*. С. 50

поклонников романтической живописи и академического реализма Жана Энгра и его школы»<sup>273</sup>. При этом существует целый ряд снимков, сделанных разными фотографами с участием разных моделей, композиционно повторяющих картину Д. Энгра «Источник»<sup>274</sup>.

В 50-е годы еще было сложно распознать, сделан ли снимок исключительно для использования его художником вместо живой модели или его назначение носило порнографический характер, в силу того, что в академической фотографии все еще использовали условные декорации, а эротическая фотография применяла классическую пластику. Сами снимки обнаженной натуры существовали на грани академического и непристойного (известным историческим фактом является то, что живые натурщики в Академии изящных искусств были запрещены вплоть до конца XIX века). Поскольку в фотографиях преобладало сочетание черных и белых форм, они получали больше сходства с графическим изображением, а не с живописью. Чем совершенней становилась техника, тем сильнее возрастала графическая составляющая таких фотографий. Благодаря большей четкости и лучшей постановке освещения, в качестве которого постепенно стали использовать электричество, резче становился контраст, а сокращение времени выдержки позволило запечатлеть более сложные положения тела. Ценность тела как материала художественной практики была в полной мере осмысленна в опытах фотографов 1920-30 годов, находившихся в русле авангардного искусства. Так же, как в живописи и в графике того периода, в фотографии происходила специфическая дегуманизация тела<sup>275</sup>: ему придавались неестественные положения и необычные ракурсы, оно подвергалось

---

<sup>273</sup> Там же. С. 28

<sup>274</sup> Стоит отметить, что этот мотив с некоторым опозданием проявился и в русской фотографии жанра ню: Николай Свищов-Паола в 1920-е годы создает свою «Обнаженную» с кувшином.

<sup>275</sup> В понимании Х. Ортега-и-Гассета: цель художника – «дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее». – Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства/ Эстетика. Философия культуры / Вступ. Ст. Г.М. Фридендера; Сост. В.Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. С. 234.

принудительной фрагментации, подстраивалось под жесткие геометрические формы, острые углы которых чужды его природе, или, напротив, сопоставлялось с бытовыми объектами, вторящими очертаниям человека (с надувным матрасом, к примеру). Казалось, тело разрушено: оно разбито границами кадра на фрагменты, превращено в вереницу разрозненных форм и фактур, иногда не сразу ясно, какая часть изображена на снимке. Образ тела становится лишь соотношением темных и светлых частей.

Личность модели полностью стерта, однако при этом значимостью и эстетической самооценностью наделяется каждый отдельный фрагмент тела. Подобный эффект в фотографии обладал большей силой в процессе переосмысления реальности: «если ракурсы, смещения, искаженная фотография поражают нас неожиданностью именно потому, что это фотография, то для изобразительного искусства как такового, например, графики, они представляют обычные и даже традиционные средства»<sup>276</sup>. То есть в этот момент истории фотографического отображения тела личность модели растворяется в художественном образе, на снимках вся значимость человеческого существа переносится в область эстетики. Поскольку в рамках этой практики создавались фотографии, в которых были задействованы в качестве моделей известные актрисы, чьи лица были представлены на снимках, то можно говорить о том, что традиция фрагментирования тела стала одним из вариантов его эстетизации. Фотография отвечала потребности сфокусировать и без того чуткое к видимым формам действительности внимание на том или ином объекте для его подробного изучения: «фотографии сами не могут ничего объяснить, но неутомимо призывают к дедукции, спекуляции, работе воображения»<sup>277</sup>.

---

<sup>276</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 307

<sup>277</sup> Сонтаг С. О фотографии. С. 38.

Фотография была тесно связана с процессом познания мира в художественных практиках XIX века. Она служила исходным материалом и примером для подражания, вступая в диалог с живописью, она помогала формированию нового художественного видения, и сама стремилась стать истинным произведением искусства, опираясь на опыт традиционного искусства. В этом сложном взаимовлиянии рождалось представление о возможности эстетизации непубличного образа человека на фотографии. Фотохудожники, в том числе, преобразовывали тенденцию к типизации человека на снимке в возможность моделирования с помощью фигуры реального человека фантастических и символических образов.

#### **§4. Трансформация жанра ню в фотографии**

Запечатленный на снимке объект представлял собой предмет в некотором контексте, прочтение которого зависело от места и обстоятельств экспонирования фотографии. То есть индивидуальное восприятие могло радикально менять смысловое наполнение снимка, подчиняя своим интересам и эмоциям. Одним из примеров этого могут служить фотографии ню: находясь за пределами представлений о пристойности, иконографически равноценные снимки могли служить художнику заменой натурщицы, а сластолюбцу – одной из карточек в его коллекции. В результате под видом фотоальбомов академического ню нередко выпускались собрания изображений сексуального назначения (см. Рис. 35, Приложение 1).

С одной стороны, фотография обнаженной человеческой природы обращала тело модели в безвольный объект наблюдения и желания, погружала его в систему товарных отношений – все это можно найти в традиционной критике порнографии. Но нельзя при этом забывать и о теле, которое находится по другую сторону снимка – теле смотрящего, которое преображалось под действием фотографии. Как отмечает А.А. Деникин, выстраивая свою концепцию «телесного восприятия» визуальных образов, «взаимодействие между произведением и зрителем может рассматриваться как взаимное



энактивирование трех «телесностей»: тела зрителя, «тела» произведения и тела автора, выраженного через образы произведения». <sup>278</sup> Существование фотоизображения как системы взаимодействия тел со своим набором реакций, обусловленных не в последнюю очередь социокультурной спецификой окружающей действительности, особенно важно учитывать при разговоре о фотографии данного направления. Модель на снимке лишь отражала реальность существования тела общества.

Эротическая фотография XIX века создавалась исключительно как объект досуга или развлечения, что отличало ее от существовавших в истории прежде изображений сексуального содержания. Помимо получения удовольствия как такого, она несла на себе функцию освобождения плоти, пробуждения внутренней сексуальности, присущей субъекту от природы, о которой существовал столь обширный дискурс, но которой было отведено так мало места в визуальном поле официальной культуры.

Политический и религиозный мотивы контролирования репрезентации сексуальности являлись частью общей политики секса в Европе и США и выливались в то, что «в капиталистическом обществе конца XIX века государственная регуляция сексуальной репрезентации оправдывалась религиозными идеями о священности брака и проводилась для укрепления определенных форм семейной жизни» <sup>279</sup>. Основную роль в существовании фотоизображений сексуальной тематики в этот период играли Франция, которая производила практически всю подобную продукцию, и Англия, где властные стратегии как ни в одной другой стране провоцировали граждан к потреблению подобных фотоизображений. «Париж в одиночку мог

---

<sup>278</sup> Деникин А.А. Цифровая фотография и современное искусство: учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. М.: Нестор-История, 2016. С. 120.

<sup>279</sup> МакНейер Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желаний. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Аст Москва, 2008. С. 111

производить все многообразие толкований эроса с помощью камеры»<sup>280</sup>. Во Франции основной мерой пресечения чрезмерной сексуализации населения посредством фотографии был закон о печати, «на основании которого ни одна гравюра не может быть пущена в продажу без предварительного разрешения со стороны правительства...»<sup>281</sup> и который стали применять в том числе и к фотопродукции. В Англии борьба с фривольными изображениями и текстами была лишь частью большой политики, в рамках которой государство стремилось подчинить себе тело нации: «...вокруг и по поводу секса – настоящий дискурсивный взрыв»<sup>282</sup>, как характеризовал Мишель Фуко период с XVII по XIX век. То есть эти изображения находились вне официальной культуры.

Фотографии этого рода были предназначены прежде всего для мужского взгляда, а, согласно Ричарду Сеннету, мужчинам XIX века было свойственно «понимание имморальности как пространства свободы...»<sup>283</sup>. В отличие от начала столетия, когда используемый в одежде муслим подчеркивал формы тела и его пластику (его даже мочили, чтобы движения были нагляднее), одежда 1840-х годов была по выражению Сеннета «защитной»<sup>284</sup>, а в 1890-х, обретя привлекательность, она, тем не менее, не стала более открытой, так, например, женские «наряды для тела теперь включали новый, сексуальный слой»<sup>285</sup>, который был представлен нижней юбкой из шуршащей ткани. Таким образом, жизнь тела в целом, и сексуальность в частности, была облачена в еще одну оболочку, сквозь которую она могла проявить себя в

---

<sup>280</sup> Grant B. Romer. Die erotische Daguerreotypie. Weingarten: Kunstverlag Weingarten GmbH, 1989. S. 14

<sup>281</sup> Бархатова Е. В. Русская светопись: первый век фотоискусства, 1839 – 1914. СПб.: Альянс: Лики России, 2009. С. 125-126

<sup>282</sup> Фуко М. П. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Т. I. М.: Магистериум, 1996. С. 112

<sup>283</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. / Перев. с англ. О. Исаевой, Е. Рудницкой, Вл. Софронова, К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2002. С. 32.

<sup>284</sup> Там же. С. 211.

<sup>285</sup> Там же.

публичном пространстве только на уровне слуха, или в рамках существовавшего словесного дискурса, но не зрения. Любопытно, что даже для своих экспериментов по изучению природы движения Эдвард Майбридж снимал обнаженную женщину, занятую традиционными женскими делами: она заботится о ребенке, несет воду для приготовления пищи или уборки (см. Рис. 33, Приложение 1), – а модель мужчины представляет элементарные или спортивные движения. Не смотря на то, что главной целью было наблюдение за пластикой тела, а не за его чувственными аспектами, он вскрывает ту же самую сферу, что и порнографические изображения. Это в свою очередь свидетельствует о повсеместности интереса, в том числе научного, к физической реальности, связанной с женщиной, скрытой под множеством покровов и скованной предписаниями этикета и морали.

Само понятие порнографии, в близком к современному смыслу этого слова, не случайно было введено в употребление именно в этот исторический период, когда сексуальные практики получали названия и классификации в рамках медицинского и религиозного дискурсов. «Христианское пастырство установило в качестве фундаментального долга задачу пропускать все, что имеет отношение к сексу, через бесконечную мельницу речи»<sup>286</sup>. В статье «Порнография» энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона издания 1898 года говорится об определении порнографии, данном литературными критиками, где ее цель обозначена как «возбуждение любопытства к скабрзности»<sup>287</sup>.

Фотоизображения сексуального характера создавали для каждого субъекта возможность формирования собственного интимного визуального поля, направленного на активизацию сексуальности. В то время, как общество, словами М. Фуко, «... порвав с традициями *ars erotica*, снабдило себя некой

---

<sup>286</sup> Там же. С. 115

<sup>287</sup> Энциклопедический словарь. Т. XXIV<sup>A</sup> (48). СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1898. С. 576.

scientia sexualis. Точнее говоря, оно преследовало задачу производить истинные дискурсы о сексе...»<sup>288</sup> и делало это в рамках медицины секса.

Выстраивание отношений с сексуальным образом происходит через тело самого смотрящего, он одновременно получает удовлетворение от приближения к обладанию объектом и от самопознания, которое неизбежно при взаимодействии с собственным телом и его самоактуализации. В своей статье о ню в фотографии начала XX века А. Плущер-Сарно отмечает, что «созерцая некую «другую телесность», он <зритель – А. Ю. > обретает обновленный образ «собственного тела». Ню создает сам горизонт восприятия «телесности»<sup>289</sup>. Реальность собственного тела, осознавалась зрителем посредством фотоснимка, то есть пространства «виртуальной» действительности. При этом, правда, нужно учитывать степень документальности, которой обладала фотография в представлении современников: для них модели на снимках были не отстраненными образами, а реальными женщинами, которых от смотрящего отделяет лишь определенный период времени и некоторое расстояние, что не мешает им принадлежать той же действительности. Подобно тому, как для древнего человека «первые высеченные фигурки были не знаками тел, но сами чувственные тела – сама женщина, животное, птица»<sup>290</sup>. Таким образом, крупица жизненной силы тела закладывалась фотографом в сделанный им снимок; она активизировалась благодаря сексуальному возбуждению, которое возникло у субъекта при разглядывании изображения. Михаил Эпштейн в своей работе выявляет различие между понятиями тело и плоть, предполагая, что последняя в полной мере проявляется во время сексуального акта: «Плоть, в отличие от тела, бесконечна, она не имеет

---

<sup>288</sup> Фуко М. П. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Т. I. С. 168

<sup>289</sup> Плущер-Сарно А. Пустота воображаемого: Метафизика эротической фотографии 1920-х гг. [Электронный ресурс] URL: <http://plucer.livejournal.com/67548.html>. Дата последнего обращения: 20.12.2015

<sup>290</sup> Савчук В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2005. С. 132

внешности, поскольку воспринимается только как совокупность прилеганий к собственному телу, как его неотъемлемая, непрерывная, нескончаемая среда. Даже когда плоть не прикасается ко мне, она воспринимается как горячая, влажная, дышащая, пахнувшая. Плоть – это явление безграничности в ограниченности тела, это как бы пространственный аналог той остановки времени и бесконечности повтора, которая происходит в соитии. Плотью, в отличие от тела, нельзя владеть – с ней можно лишь сливаться, становиться ее частью»<sup>291</sup>. Сконцентрированная в образе на фотографии она разжимается как пружина и объединяет эфемерное тело модели и тело зрителя, приобщая последнего к жизни собственной физической реальности. И этот новый разворачивающийся образ тела разительно отличается от того, с которым мужчина сталкивался в повседневности. В процессе восприятия художественного произведения, и любого созданного человеком пластического, словесного или кинематографического образа, «понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он <зритель или читатель – А.Ю.> относится к нему, как к подлинному событию»<sup>292</sup>. В случае с сексуальным образом ощущение подлинности этого виртуального взаимодействия возникало также через абсолютно реальные физические реакции тела субъекта. В этой практике взаимодействия со снимком заметна разница по сравнению с медицинской и этнографической фотографией, где напротив устанавливалась дистанция между смотрящим и объектом на снимке.

В момент наблюдения, рассматривания фотографии, между объектом и субъектом происходит то самое «приключение», о котором пишет Ролан Барт. Хотя он и отказывает порнографической фотографии в наличии *punctum*'а, а значит и самой возможности приключения, называя ее унарной

---

<sup>291</sup> Эпштейн М. Поэтика близости // Звезда. 2003. № 1. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/1/epsht.html>. Дата последнего обращения: 17.07.2010

<sup>292</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 296

и находя ее слишком прямолинейной<sup>293</sup>. Однако, трактовка понятия *punctum*’а Еленой Петровской, как раз вскрывает эту «химию» фотографии сексуального содержания: «Происходит переворачивание отношений в том плане, что мы оказываемся объектом атаки, нападения или выпада со стороны фотографии»<sup>294</sup>. Пережив этот опыт, тело наблюдателя на некоторое время преобразуется, и в итоге «наблюдатель фотографии всегда наслаждается собственной телесностью»<sup>295</sup>. Определение, которое дал фотографии Б. Ньюхолл, как «зеркала, наделенного памятью»<sup>296</sup> в данном случае имеет двойное толкование: с одной стороны на снимке запечатлена реальная женщина, с другой – ее изображение подобно зеркалу принимает на себя внутреннюю сексуальность субъекта и тут же возвращает ее ему подобно отражению. В этот момент он покидает пространство культуры, которая делает его предметом своего наблюдения, и где он сам вынужден делать вид, что у него вовсе нет тела согласно руководству по правилам вежливости «Обычай света» (1889): «культурный человек – это тот, кто может забыть сам и дать забыть окружающим, что у него есть тело»<sup>297</sup>. Его ожившее в дали от посторонних глаз тело вырывалось за пределы существования объектом наблюдения, ограниченного чужим взглядом, и само становилось наблюдателем.

В то же время законодательно наказывалось производство, продажа и демонстрация порнографических изображений, а «обладание порнографией никогда не считалось в Англии нарушением закона»<sup>298</sup>. В этом, с одной стороны, можно усмотреть уважительное отношение к частному

---

<sup>293</sup> См. Барт Р. *Camera lucida*. С. 34

<sup>294</sup> Петровская Е. В. *Теория образа*. М.: Издательский центр РГГУ, 2010. С. 179

<sup>295</sup> Плущер-Сарно А. Пустота воображаемого: Метафизика эротической фотографии 1920-х гг.

<sup>296</sup> Цит. по Кракауэр З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. С. 27

<sup>297</sup> Цит. по Мюшембле Р. *Оргазм или любовные утехы на Западе. История наслаждения с XVI века до наших дней*. / Пер. с фр. О. Смолицкой. М.: НЛЮ, 2009. С. 267.

<sup>298</sup> Хайд Х. *Монтгомери. История порнографии*. / Пер. с англ. М. Жарницкого. М.: Крон\_Пресс, 1997. С. 19

пространству граждан, но с другой стороны, можно предположить, что субъект, хранящий порнографическую продукцию, автоматически подпадал под юрисдикцию медицины и он должен был либо сам обратиться к докторам за помощью, либо на подобный «изъясн» должны были обратить внимание домочадцы и проследить, чтобы член их семьи прошел необходимое лечение. Эту проблему позволившего себе физиологическую свободу субъекта пытались распознать на стыке церковной и медицинской областей по внешним признакам<sup>299</sup>.

Противоречивое положение раннего эротического фотоизображения заключалась в том, что, будучи отнесенным властными структурами по жанровой принадлежности к явлением низовой культуры, сам по себе этот дагерротип был дорог и быть его владельцем мог человек только весьма состоятельный. Согласно данным, приводимым Грантом Б. Ромером, цена на дагерротипический портрет составляла 5 франков, в тоже время цены на академическое ню, выполненное в этой технике, составляло от 6 до 78 франков, фотоизображение легкой эротики стоило 36 франков. Для сравнения автор приводит заработную плату среднестатистического рабочего, который получал в неделю всего 5 франков<sup>300</sup>. Из этого следует, что первые фотографии сексуального содержания были предметом роскоши (см. Рис. 34, Приложение 1). Хранить в уединении своего кабинета подобную ценность мог либо крупный собственник, либо представитель укрепляющей свое экономическое положение буржуазии.

Таким образом, дагерротип сексуального содержания обеспечивал свободу тела немногих, при этом они продолжали пользоваться большим спросом и в период с 1840 по 1860-е годы, когда во Франции было отпечатано около 5000

---

<sup>299</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002. С. 193

<sup>300</sup> См. Grant B. Romer. Die erotische Daguerreotypie. S. 16

эротических дагерротипов и фотографий<sup>301</sup>. Брайан МакНейр приводит высказывание исследователя Уильяма Юинга о том, что «эротические фотографии стали феноменом массового рынка не раньше 1850-х с внедрением позитивно-негативного процесса, позволяющего делать неограниченное количество копий любого формата»<sup>302</sup>. Фотографии в формате визитки и изобретение мокроколлодионного процесса сделали фотографию ну поистине массовой. Карточки-визитки создали свободу тела для многих. Они были гораздо дешевле, а изобретение камер с несколькими объективами, позволяло создавать сразу несколько снимков, что выводило фотографию на уровень тиражной продукции.

В силу особых отношений дагерротипии и жанра портрета, о которых уже говорилось ранее, в фотографии сексуального содержания возникало внутреннее противоречие: моделями для снимков служили женщины из низших сословий (служанки, танцовщицы, проститутки, торговки и проч.) и они оказывались запечатленными в визуальном поле наравне с почтенными гражданами, заказывавших фотографа свои портреты. Эти женщины не имели никого веса в обществе, их имена оставались неизвестны, их индивидуальные черты намеренно стирались, чтобы уступить место игровым «маскам» – все это, казалось бы, должно было парадоксальным образом обезличивать такой портрет.

При этом на многих изображениях соблюдается одна из вариаций сложившегося к середине 50-х годов канона фотографического портретирования, когда человек снят крупным планом сидящим в кресле и смотрящим в камеру, так что формально жанровые черты были сохранены. Главным действующим лицом этих снимков становилась сексуальность, воплощенная в образе, которым фотограф наделял свою модель.

---

<sup>301</sup> См. 1000 Nudes. A history of erotic photography from 1839-1939. Uwe Scheid Collection. Koeln, 2005. S. 49

<sup>302</sup> Цит. по МакНейер Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желаний. С. 85



Модель на этих фотоснимках, как правило, обнажает грудь, и либо высоко задирает подол, но чаще, репрезентируя свое тело, модель находится в позе максимального раскрытия и обращенности к субъекту: отведенные за голову руки, разведенные колени — ее задача добиться наибольшего эмпатического эффекта. Фотографу при выстраивании подобного функционального изображения было необходимо создать образ, наделенный такими характеристиками, которые смогут пробудить преследуемую в повседневности сексуальность воспринимающего субъекта. Такая форма подачи тела объясняется и техническими особенностями создания снимка, который требовал длительной выдержки, а значит положение модели должно было быть достаточно устойчивым для создания качественной фотографии. А кроме того, поза, которую модель могла занять в кресле, давала возможность выстраивания сильной чувственной интенции, исходящей от изображения.

В то же время, сексуальными становились те мотивы, которые в официальной культуре облагались большим запретом. Сюжеты фотографий рождались из взаимодействия существующих представлений о запретных областях и иконографических образцов предшествующих эпох. Образцы самых откровенных репрезентаций отражали традиции, сложившиеся в современной и более ранней галантной гравюре (к примеру, Ф. Галле, У. Хогарт<sup>303</sup>, Ф. Ропс), немецких гравюр XVII века, живописи эпохи Возрождения.

Для Брайана МакНейера отправной точкой для создания различных сюжетов в этой области является «признание эротических фантазий и сексуальных желаний зрителя и последующий их возврат ему или ей в форме сценариев, воспроизводимых в одном или более вариантах репрезентации —

---

<sup>303</sup> «Впервые гравюры Хогарта стали доступны широкой публике только в 40- годах XIX в.» в журнале «Живописное обозрение», несмотря на то, что они были созданы художником гораздо ранее. См. Шестаков В.П. Гиллрей и другие... Золотой век английской карикатуры. М.: Рос. гос. ун-т, 2004. С. 58

печатном слове, фотографии, подвижном изображении»<sup>304</sup>. «Даже в 1890-е гг. Женщина не могла одна пойти в кафе в Париже или, например, в уважаемый лондонский ресторан без того, чтобы вокруг этого не возникли какие-то толки. Иногда ее могли и не впустить...»<sup>305</sup>, – этот исторический факт стал, к примеру, причиной наполненности чувственным содержанием снимков моделей без малейшего признака обнажения, о которых было сказано выше: женщина по-прежнему, также как и в нравоучительных трактатах Средних веков, делалась сексуальным объектом в силу своей недоступности.

Хайд Х. Монтгомери в своем исследовании приводит размышление Эллиса Хэвлока о непристойности, которая оказывается «близко по смыслу к слову «неясность»: он предположил, что это слово – видоизмененное латинское слово «видимость» и дословно означает «вне поля зрения», т.е. то, что, как правило, не наблюдается»<sup>306</sup>. Не зависимо от того, верна ли эта теория происхождения слова, в ней в полной мере отражен смысл самого представления о непристойном и соответственно порнографическом, распространенного в XIX веке.

В своей массе на этих снимках модель являет собой образ женщины, которая находится в одиночестве и не предполагает о наличии наблюдателя. Они могут быть полностью одеты, молиться, читать или просто застыть, задумавшись над книгой, но также можно увидеть спущенные с плеч платья, обнажающие грудь, или высоко забранные юбки, мешающие работе – женщина представлена так, словно она увлечена своим занятием и не обращает на эти нюансы внимания (см. Рис. 35, Приложение 1). Как пишет О. О. Савельева, со второй половины XIX века «черные чулки стали расцениваться не просто как эротичный женский аксессуар, а как своего рода

---

<sup>304</sup> МакНейер Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желания. С. 88

<sup>305</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. С. 245

<sup>306</sup> Хайд Х. Монтгомери. История порнографии. С. 6

«символ греха»<sup>307</sup>. Исследователь связывает это с ростом популярности танца канкан, обязательным элементом которого были выделяющиеся на белом фоне пышных юбок ноги в черных чулках. На фотографиях сексуального характера мы действительно встречаем модели в чулках этого цвета, однако на снимках, воссоздающих эпизоды из будничной жизни женщины, чулки будут светлые или полосатые, что подчеркивает обыденность представленной ситуации. И здесь роль основной интенсификации сексуальности образа отводится мотиву подглядывания. Среди более поздних изображений существует анонимный снимок, созданный около 1920 года: обнаженная женщина стоит спиной к зрителю в ванной с мочалкой в поднятых к голове руках, – его обрамляет каше в форме замочной скважины, этот прием позднее часто использовался и в раннем кинематографе.

Одной из особенностей ранней фотографии, обращенной напрямую к внутренней сексуальности зрителя, является преобладание женской телесности: активный сексуальный импульс почти всегда полностью заложен в персонаже-женщине, половой акт между мужчиной и женщиной представлен очень редко, гораздо чаще репрезентируются гомосексуальные отношения между женщинами (см. Рис. 37, Приложение 1). Последнее не является свидетельством необычайной распространенности гомосексуальных женщин, напротив, по свидетельству Брайана МакНейра «закон (и сама королева Виктория, как широко известно) не признавал их существования»<sup>308</sup>. Сознательное вытеснение такого рода сексуальности из реальности официальной культуры, создание ограничений для широкого распространения знания о ней, по всей видимости, переносило ее в область фантастического. Как правило, участие в снимке более одной женщине использовалось фотографом для создания более насыщенной, чрезмерной

---

<sup>307</sup> Савельева О.О. Чулок со стрелкой, каблук высокий... (Женщина в чулках как социокультурный феномен). // Человек. 2015. № 5. С. 70.

<sup>308</sup> МакНейер Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желания. С. 68

сексуальной интенции. Композиционно это выразалось следующими вариациями: модели могли просто сидеть рядом друг с другом (в фас по отношению к зрителю), одна из моделей могла стоять спиной, а другая лицом (как вариант сюжета с зеркалом). Одновременно существовала чисто техническая причина развития подобного мотива: найти моделей-мужчин было гораздо сложнее. Поэтому партнерами моделей-женщин на снимках часто являются сами фотографы или их друзья. «...фотограф имеет власть над зрителем фотографии, он программирует их поведение, а аппарат имеет власть над фотографом, он программирует жесты фотографа»<sup>309</sup>. В следствие этого фигура фотографа сливается с объективом, взгляд фотографа в момент съемки совпадает с глазами зрителя, однако в случае, когда фотограф сам исполнял роль мужского персонажа для снимка, он сам также становился объектом. Тем самым фотограф и сам попадает во власть взгляда зрителя, а на этот шаг решался далеко не всякий.

Одновременно с этим врач Уильям Эктон в 1857 году пишет книгу «Функции и расстройства репродуктивных органов в детстве, юности, в зрелом возрасте и на склоне лет, изученные с точки зрения психологии, социальных и нравственных отношений»<sup>310</sup>, в которой нормальным женщинам практически отказывается в наличии сексуальных чувств: сексуальные отношения для них лишь неизбежная необходимость, на которую они идут, движимые желанием материнства<sup>311</sup>. Такое медицинское обоснование христианской морали возвращает к древней установке на восприятие женщины исключительно как объекта в рамках сексуальных отношений, что делает логичным репрезентацию женского тела с целью пробуждения мужской сексуальности, которая в свою очередь

---

<sup>309</sup> Флюссер В. За философию фотографии. С. 34

<sup>310</sup> Marcus S. The other Victorians: a study of sexuality and pornography in mind-nineteenth-century England. New Brunswick, New Jersey: Basic Books, 2009. P. 13

<sup>311</sup> См. Acton W. The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life: Considered in Their Physiological, Social, and Moral Relations. London, J.&A. Churchill, New Burlington street, 1875. P. 213

позиционируется как активное начало, хотя изначальный импульс исходит как раз от снимка.

Особое значение для фотографии сексуального характера в XIX веке имеет нагота. Модель либо представлена полостью обнаженной, либо одета в тонкую нижнюю сорочку: фотографы старались репрезентировать максимально свободное тело, которое было противопоставлено скрытой телесности повседневности. На этих женщинах довольно часто можно увидеть чулки, но практически никогда корсет: «...тело, противоестественно затянутое, лишается своей непосредственной выразительности. Уничтожив все следы животного естества, человек делается менее уязвим для любопытных глаз»<sup>312</sup>. Здесь можно также вспомнить явление зрелищной культуры, бурлеск, возникший ориентировочно в 1860-е годы и достигшее расцвета в 1890-е. Исполнительницы бурлеска, как правило, были в корсете, переходящем в короткие панталоны, а ноги их были полностью затянуты в чулки, за что современные им поборники морали презрительно называли их «падшие женщины в чулках» («loose women in tights»)<sup>313</sup>. Они также носили высокие перчатки. Таким образом не оставалось практически ни одного фрагмента обнаженного тела за исключением лица, однако, их внешний вид воспринимался как скандальный в силу того, что «их костюмы демонстрировали очертания ног и бедер»<sup>314</sup>, которые в повседневности скрывали многослойные юбки. Также и мастерам порнографической фотографии нужно было показать как раз доступность модели, она должна было раскрывать тайну тела, скрытую в повседневности. На известных нам фотоснимках также не нашла своего воплощения «мимолетная мода начала

---

<sup>312</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. С. 193

<sup>313</sup> Daily mail reporter. Burlesque beauties of the 1890s: Stunning vintage photos of 'loose women in tights' who perfected the art of the tease. // Mail Online. 15.03.2012. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2114487/Photos-reveal-scandalous-burlesque-dancers-1890s.html> Дата обращения 26.05.2016.

<sup>314</sup> Там же.

1890-х годов – прокалывание женских сосков с тем, чтобы вставлять в них золотые булавки с драгоценными камнями»<sup>315</sup>. Отсутствие каждого обязательного для эпохи предмета одежды на женщине – символ освобождения ее тела. «Тело есть площадка социальных нормативов, которые конституируют человека как субъект: на нем, определенное скажем, *в нем* мы видим культурные правила, определенные жесты, позы, наполненность взгляда и ожидаемую реакцию Другого»<sup>316</sup>.

Эротическое направление фотографии позволяло себе репрезентировать жизнь человеческого тела, используя метафоры, и оставаться при этом прикованной к реальности через материальность смотрящего. Примером может служить раскрашенный дагерротип из коллекции Увэ Шайд, на котором изображена женщина, пристально смотрящая в бинокль на зрителя. Исследователь Грант Б. Ромер отмечает, что ничто кроме одного оголенного плеча не говорит нам о чувственной составляющей этого снимка. Однако, «две круглые линзы, что также подчеркивают изогнутые блики, напоминают не только о больших глазах, но и о полной груди»<sup>317</sup>. Сама фотокамера, также как и монокль, была наделена маскулинностью, она являлась атрибутом мужского взгляда. О распространенности подобного понимания свидетельствует карикатура, выполненная Эдмоном де Бомон в 1859 году для журнала «Le Charivari»: на двух купающихся девушек из-за камыша направлен объектив, подпись гласит: «... О, Кларисса, ты только посмотри на эту большую машину. Можно подумать, что за нами наблюдает чей-то глаз»<sup>318</sup>. Смысл, который вложил художник в свою литографию, в рамках теории Маршалла Маклюэна о том, что «технология фотографии является

---

<sup>315</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. С. 210

<sup>316</sup> Савчук В. Философия фотографии. С. 124-125

<sup>317</sup> Там же. С. 18-19

<sup>318</sup> Цит. по Grant B. Romer. Die erotische Daguerreotypie. S. 13

внешним продолжением нашего существа...»<sup>319</sup>, заключается в фаллическом толковании фотоаппарата. Можно предположить, что магазины оптики были окутаны «чисто маскулинной атмосферой», в которой клиентам было просто задавать вопросы об «оптическо-художественных новинках»<sup>320</sup>. Собственно рассматриваемый здесь визуальный материал предназначался для мужского взгляда.

На основании всего сказанного выше можно сделать вывод, что фотография эротического жанра противостояла общей тенденции XIX века сдерживания жизни тела. Вступая во взаимодействие с подобными снимками обыватель обретал опыт восприятия собственного тела и рефлексии о собственном теле; в обычной ситуации познание тело отводилось Другому, тому, кто представлял целый институт (медицинский, религиозный или педагогический). Фотография этого направления позволяла субъекту пережить опыт виртуальной реальности, который возникал благодаря взаимодействию образов из наследия визуальной культуры и набора физиологических реакций со стороны биологии пола человека.

В процессе фиксации физическая оболочка человека становилась материалом, который, застывая на поверхности снимка, превращался в законченный образ. Фотография дробила личность на статичные визуальные представления, которые соответствовали кратким или более длительным состояниям человека (возраст, социальное положение, эмоция). Вырванный из шкалы времени и неподлежащий изменению в пространстве человек превращался в визуализацию, собранную из этих параметров и в большей или меньшей степени соответствующую его личности. Этими колебаниями безусловно управлял фотограф, используя композиционные приемы или последующую обработку фотоснимка, манипулируя освещением или

---

<sup>319</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: КАНОН-Пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003. С. 218

<sup>320</sup> Grant B. Romer. Die erotische Daguerreotypie. S. 14

помещающая модель в тот или иной антураж. И степень влияния фотографа на характер создаваемого образа возрастала по мере совершенствования технических возможностей фотографии, позволяя все больше исключать случайности. Однако, до конца XIX века еще очень малая часть снимков являла репрезентацию частного образа. Даже фотографии в жанре ню представляли собой реконструкцию, собранную из маркеров, которые составляли информационное послание о сексуальном объекте.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фотография была для XIX века знаковым медиа-средством, которое отвечало потребности в точной и быстрой фиксации и передаче информации. Поэтому именно она смогла в полной мере отразить тенденции восприятия человеческого тела в культуре, свойственные этому историческому периоду.

Фотография активно участвовала в социальной жизни тела второй половины XIX века. Она предъявила обществу новый визуальный образ тела, неперекодированный на язык изобразительного искусства. Широкая практика использования снимков показала, насколько разнообразна может быть интерпретация тела в зависимости от цели создания фотографии и/или области, в которой происходит его истолкование. Обратным действием фотографии становилась ее способность моделировать реальность не только на своей поверхности, но и в действительности. Распространение моды на создание фотопортретов позволило обратиться к использованию «отредактированного» публичного образа практически всем слоям населения. Это свойство фотографических изображений в настоящее время определяет основное содержание социальных сетей. Такая демократизация парадного портрета подчеркивала тенденцию разделения частной и публичной жизни, происходившей во второй половине XIX века в европейской культуре. Жанр портрета в фотографии также воплощал собой



важность роли публичного образа человека в социальной жизни общества и закреплял существовавшие нормы.

Тело, заключенное в фотографическую форму становилось объектом коммуникации, как в повседневном общении, так и, в более широком смысле, в сфере обращения информации. Фотография оказалась включена в систему формирования представления о человеческом теле, в рамках которой она оказывает сильное влияние на установку физиологических норм, на основании эстетических аспектов. Такое положение фотографии остается актуальным и в настоящее время, не смотря на то, что фотография уже не считается полностью объективным источником сведений: 1) позиция фотографа признается активной по отношению к камере; 2) известно о повсеместном применении ретуши в СМИ и рекламных произведениях. Спустя почти век после возникновения фотографии сохраняется мнение, или точнее вера, о полном соответствии снимков действительности, базирующееся на их невероятном правдоподобии.

Широкое использование фотографии в научной среде обеспечило не только распространение знания, но и внесло этический элемент в медицинскую область, где фотография частично заменила собой непосредственную демонстрацию тела больного. При этом, однако, утверждалась объективация тела, сведенного до абстракции, обозначенной названием одного из заболеваний.

Одновременно, этнографические снимки не ограничивались узкоспециальным толкованием, но становились продолжением зрелищной практики, попадая в область досуга. Фотография закрепляла подчиненное положение представителя колониальных народов по отношению к европейцу, определяя их роли в паре наблюдатель/объект. Споры о действиях фотографа, работающего в жанре документалистики, ведутся до сих пор. В их основе лежит тот же этический аспект, актуализирующийся в момент, когда фотограф направляет свой объектив на другого человека. Последним известным эпизодом, вызвавшим дискуссию среди судей премии

World Press Photo, стал кадр с убийством российского посла в Турции в 2016 году.

Но фотография также способствовала переоценке человеческого тела, что стало возможным в результате его секуляризации. Фотохудожники возвышали реальное неидеализированное тело, наделяя его эстетической ценностью произведения искусства. Спиритическая фотография давала достаточно материалистическую трактовку взаимоотношений души и тела, представляя душу в виде узнаваемого физического облика умершего: разница обнаруживалась только в специфике частиц, из которых они состоят. Фотография эротизированного тела, говорила смотрящему о присущей ему самому сексуальности как одной из составляющих его приватной жизни.

Таким образом, анализ фотографий второй половины XIX века, на которых запечатлен человек, позволяет зафиксировать тот период, когда в европейской культуре визуальное медиа стало влиять на социальные нормы поведения и формировать представление о человеческом теле и человеке в целом.

**БИБЛИОГРАФИЯ****Литература:**

1. Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство. 1980. 436 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392с.
3. Барт Р. Camera lucida. / Пер. С фр. М. Рыклин. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
4. Бархатова Е. В. Русская светопись: первый век фотоискусства, 1839 – 1914. СПб.: Альянс: Лики России, 2009. 400 с.
5. Батай Ж. История эротизма. М.: Логос / Европейские издания, 2007. 198с.
6. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: Рос. Гос. Гуманит. ун-т, 1995. 448 с.
7. Бахтин М. М. Творчество Фр. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.
8. Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 144 с.
9. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 241 с.
10. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сборник статей / Составление и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. М.: РГГУ, 2012. 288 с.
11. Бёрджер Дж. Фотография и ее преназначения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 240 с.
12. Бодлер Ш.-П. Об искусстве. / Пер. с фр. В. В. Левица. М.: Искусство, 1986. 421 с.

13. Бурдьё П., Болтански Л., Кагель Р., Шамборедов Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Праксис, 2014. 456 с.
14. Вартанов А. С. От фото до видео. М.: Искусство, 1996. 220 с.
15. Васильева Е. Характер и маска в фотографии // С.-Пб.: Вестник Санкт-петербургского университета. Искусствоведение, серия 15, выпуск 4, 2012. С. 175 – 186.
16. Вересаев В. Записки врача. Собрание сочинений: в 5 т. Т.1. М.: Правда, 1961. С. 244-423.
17. Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. 144 с.
18. Гавришина О.В. «О двух типах документальности в фотографии // Вестник РГГУ. № 15. 2010. М.: РГГУ, 2010. С. 39-44.
19. Герман М.Ю. Уильям Хогарт и его время. Ленинград: Искусство, 1977. 226 с.
20. Даларен Ж. Глазами церкви. // История женщин на Западе: в 5 т. Т. II: Молчание Средних веков/ под общ. Ред. Ж. Дюби и М. Перро. / Пер. с фр. Под общ. Ред. Р. А. Гимадеева. СПб.: Алетейя, 2009. С. 24 – 51.
21. Дарвин Ч. Выражение душевных волнений. Перев. М. Филиппова. С.-Пб.: Типография А. Пороховщикова, 1896. 224 с.
22. Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: пародия в литературе и искусстве IX – XII вв. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. 288 с.
23. Деникин А.А. Цифровая фотография и современное искусство: учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. М.: Нестор-История, 2016. 224 с.
24. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. 659 с.
25. Диккенс Ч. Большие надежды./Пер. с англ. М. Лорие. М.: Худож.лит., 1987. 384 с.

26. Дукельская Л. А. Английская бытовая карикатура второй половины XVIII века. Ленинград – М.: Советский художник, 1966. 140 с.
27. Земпер Г. Практическая эстетика / Пер. В. Г. Калиша. М.: Искусство, 1970. 320 с.
28. Золя Э. Тереза Ракен // Собр соч.: В 20 т. – М.: Гос. Издат. Художественная литература, 1960. - Т. I. 616 с.
29. Калмар И. Дэвидсон. Кальян в гареме: курение и восточное искусство // Smoke: всемирная история курения/ под. Ред/ Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь; пер. с англ. А. Валиахметовой, А. Летучего, И. Машковой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 293- 306 с.
30. Кареев Н.И. Великая французская революция. М.: ГПИБ, 2003. 485 с.
31. Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. М.: Логос/Гнозис, 2009. 271 с.
32. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокращенный перев. с англ. Д.Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974. 387 с.
33. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ad Marginem, 2014. 304 с.
34. Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. 248 с.
35. Кривцун О. А. Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. М: Индрик, 2011. 560 с.
36. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
37. Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников / Пер. с фр., сост. Н. Н. Калитиной. М.: Искусство, 1970. 271 с.
38. Ламетри Ж. О. Человек-машина / Сочинения. М.: Академия наук СССР Институт философии, изд-во «Мысль», 1983. 509 с.
39. Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в Средние века / Перев. с фр. Е. Лебедевой. М.: Текст, 2008. 189 с.

40. Лопе де Вега. Валенсианские безумцы / Перев. с исп. яз. И. Золотаревского и М. Абезгауз. Собрание сочинений. Т. 5: Собрание сочинений в 6 т. М.: Искусство, 1964. С. 39-57.
41. Лопе де Вега. Мученик совести / Перев. с исп. яз. А.А. Смирнова. Лопе де Вега. Новеллы. М.: Издательство «Наука», 1969. 311 с.
42. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). СПб: Искусство - СПб, 2005. 702 с.
43. Луман Н. Реальность масс-медиа / Пер. с нем. А. Антоновского. М.: Праксис, 2005. 253 с.
44. Люфт А. Изучения психической энергии глаз // Психическая Энергия, научно-популярный альманах, N 2. М.: 2015. С.190-346.
45. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: КАНОН-Пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003. 464 с.
46. МакНейер Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желаний. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Аст Москва, 2008. 445 с.
47. Маль. Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. 552 с.
48. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов, в 7 т. Первая половина XIX века. Т. IV. / под.ред. И.Л. Маца, Н.В. Яворской. М.: Искусство, 1967. 622 с.
49. Митчелл Д. Женщины и изображения курения в XIX веке // Smoke: всемирная история курения. С.389-402.
50. Михалкович В. И. Фотография: обретение речи // Фотография: проблемы поэтики. / Сост. В.Т. Стигнеев. М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 126-165.
51. Михалкович В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 2010. 275 с.

52. Мондзен М.-Ж. История одного призрака // Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: НЛЮ, Инст-т философии РАН, 2011. С.156-180.
53. Монтомери Хайд Х.. История порнографии / Пер. с англ. М. Жарницкого. М.: Крон-Пресс, 1997. 238 с.
54. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / Пер. и сост. А. А. Аникст. М.: Искусство, 1973. 512 с.
55. Мюшембле Р. Оргазм или любовные утехы Запада. История наслаждения с XVI века до наших дней. М.: НЛЮ, 2009. 512 с.
56. Некрасова Е.А. Очерки по истории английской карикатуры конца XVIII и начала XIX веков. Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1935. 67 с.
57. Никонова С. Б. Парадигматический параллелизм естественно-научного и эстетического подходов к осмыслению природы в Новое время // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. № 2. С. 77-85.
58. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства/ Эстетика. Философия культуры / Вступ. Ст. Г.М. Фридендера; Сост. В.Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. 588 с.
59. Петровская Е. В. Теория образа. М.: Издательский центр РГГУ, 2010. 142 с.
60. Пондопуло Т. К., Ростоцкая М. А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М.: ВГИК, 1997. 251 с.
61. Правила светского этикета для мужчин. С.-Пб. 5 Типография Императорских С.-Пб. Театров (Э. Гоппе), 1873. 85 с.
62. Рескин Д. Современные художники. Общие принципы и правда в искусстве / Пер. со 2-го англ. изд-я П. С. Когана. М.: Искусство, 1901. 229с.
63. Розенбах П. Психиатрические заведения // Энциклопедический словарь. Т. XXV<sup>a</sup>. С.-Пб.: Типография И.А. Ефрона, 1898. 675-677 с.

64. Савельева О.О. Чулок со стрелкой, каблук высокий... (Женщина в чулках как социокультурный феномен) // Человек. 2015. № 5. С. 61-74.
65. Савчук В. В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2005. 253 с.
66. Садуль Ж. Изобретение кино. 1832-1897: пионеры кино // Всеобщая история кино Т.1 М.: Искусство, 1958. 610 с.
67. Сальникова Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 575 с.
68. Сань Ж. Портреты на любой вкус. Фотоателье // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С.107 - 130.
69. Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде». Киев: Издательство «Украина», 1993. 336 с.
70. Сеннет Р. Падение публичного человека / Перев. с англ. О. Исаевой, Е. Рудницкой, Вл. Софронова, К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2002. 424 с.
71. Сонтаг С. О фотографии / Перев. с англ. В. Голышева. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 272 с.
72. Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: НЛО, Инст-т философии РАН, 2011. 194 с.
73. Томассе К. Природа женщины // История женщин на Западе: в 5 т. Т. II: Молчание Средних веков / под общ. ред. Ж. Дюби и М. Перро. / Пер. с фр. под общ. ред. Р. А. Гимадеева. СПб.: Алетейя, 2009. С. 51 – 78.
74. Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 146 с.
75. Фризо М. Всевидящий глаз. Очертания незримого // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С. 273 – 291.
76. Фризо М. Дело о теле // Новая история фотографии /Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С. 259 – 271.



77. Фризо М. 1839-1840. Открытия фотографии // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С. 23 – 31.
78. Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб.: Наука, 2005. 344 с.
79. Фуко М. П. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум, Изд. Дом: Касталь, 1996. 446 с.
80. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. 573 с.
81. Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе/ю / Перевод с французского Т. Н. Титовой и О. И. Хомы. М.: Рефл-бук, 1998. 288 с.
82. Фуко М. Ненормальные. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974 – 1975 учебном году. СПб.: Наука, 2004. 432 с.
83. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Перев. с нидерл. Д.В. Сильверстова. С.-Пб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 765 с.
84. Хаммонд А. Натурализм и символизм // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С. 292-309.
85. Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики Н. А. Хренов. М.: Наука, 1981. 304 с.
86. Шестаков В.П. Гиллрей и другие... Золотой век английской карикатуры. М.: Рос. гос. ун-т, 2004. 142 с.
87. Штарль Т. Новый мир образов. Использование дагеротипии / Новая история фотографии./Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С. 33–58.
88. Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Том 2. Изменения в обществе. Проект теории цивилизации. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 382 с.

89. Элиас Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии. Социология и история. М.: Языки славянской культуры, 2002. 366 с.
90. Энциклопедический словарь. Т. XXIV<sup>A</sup> (48). СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1898.
91. Яворская Н.В. Пейзаж Барбизонской школы. М.: Искусство, 1962. 348 с.
92. Яворская Н. Романтизм и реализм во Франции в XIX веке. М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1938. 208 с.
93. Acton W. The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life: Considered in Their Physiological, Social, and Moral Relations. London, J.&A. Churchill, New Burlington street, 1875. 268 P.
94. Álvarez M. F. The Dramatisation of Death in the Second Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting // Faces of death: visualising history / edited by Andrea Petö and Klaartje Schrijvers. - Pisa: Plus-Pisa university press, 2009. P. 163-187.
95. Arthur T. S. Advice to young men to their duties and conduct in life. Boston, 1849. 189 p.
96. Brockbank W. Old Anatomical Theatres and What took Place Therein // Medical History. 1968. Vol. 12. P. 371-384.
97. Brower M. Brady. Unruly spirits: the science of psychic phenomena in Modern France. University of Illinois press, 2010. 232 p.
98. Burgess N. G. The Photographic Manual: A Practical Treatise Containing the Cartes de Visite Process, and the method of taking stereoscopic pictures, including the albumen process, the dry collodion process.. New York: D. Appleton&Co.; London: Little Britain, 1862. 286 p.
99. Carrington H. The physical phenomena of spiritualism. Fraudulent and genuine. Boston, 1907. 431 p.
100. Corbey R. Ethnographic showcases, 1870-1930. Cultural Anthropology, Vol. 8, №36 1993. P. 338-369.

101. Cummins B. Faces of the North. The ethnographic photography of John Honigmann. Natural Heritage/Natural History Inc. Toronto, 2004. 149 p.
102. Edwards E. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. Visual studies, Vol. 17, № 1, 2002. P. 67-75.
103. Figuiet L. The human race. London, Chapman & Hall 1872. 598 p.
104. Habits of good society: a handbook of etiquette for ladies and gentlemen. London, J. Hogg & sons, 1859. 390 p.
105. Johnson W.S., Rice M., Williams C. A history of photography. From 1839 to the present. Taschen, Koeln, 2005. 766 p.
106. Jordanova L. Sexual vision. Images of gender in science and medicine between 18 and 20 century. The University of Wisconsin Press, 1989. 208 p.
107. Keene M. L. The Psychic Mafia. New York, Prometheus book, 1997. 183 p.
108. Lachapelle S. Conjuring science. Palgrave Macmillan, New York, 2015. 201 p.
109. Marcus S. The other Victorians: a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth-century England. New Brunswick, New Jersey: Basic Books, 2009. 292 p.
110. Nadar F. When I was a photographer. MIT Press, USA, 2015. 274 p.
111. Robinson H. P. Pictorial effect in photography. Bring hints on composition and chiaro-oscuro for photographers. Philadelphia, 1881. 209 p.
112. Romer Grant B.. Die erotische Daguerreotypie. Weingarten: Kunstverlag Weingarten GmbH, 1989. 112 s.
113. Smiles S. Self-help. With illustrations of character and conduct. Ticknor and Fields, Boston, 1859. 432 p.
114. Strindberg A. Selected essays by August Strindberg / selected and edited by M. Robinson. Cambridge University Press, 1996. 300 p.

115. Tiersten L. Marianne in the Market: Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France. University of California Press, Ltd. London, England, 2001. 334 p.
116. Underhill G.F. Hunting and Practical Hints for Hunting Men. London, Bliss, Sands, 1897. 204 p.
117. Zeldin T. A history of French passions 1848-1945. Intellect, taste and anxiety. Oxford, Clarendon Press, 1993. 1216 p.
118. 1000 Nudes. A history of erotic photography from 1839-1939. Uwe Scheid Collection. Koeln, 2005. 576 p.

### **Электронный ресурс:**

119. Куренной В. Порнография и отчуждение от мира. Голая видимость // Частный корреспондент. Электронный ресурс, URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=5662>) Дата доступа 24.10.2016
120. Плущер-Сарно А. Пустота воображаемого: Метафизика эротической фотографии 1920-х гг. Электронный ресурс, URL: <http://plucer.livejournal.com/67548.html> Дата доступа: 20.12.2015
121. Сальникова Е.В. Анатомический театр в контексте истории носителей визуальной информации. // Человек и культура. №1. 2012. С. 65-101. [Электронный ресурс], URL: [http://e-notabene.ru/ca/article\\_193.html](http://e-notabene.ru/ca/article_193.html). Дата доступа: 21.05.2016.
122. Хорошилова О. Откуда у Чайковского вата в ухе? // Журнал «Арзамас». Электронный ресурс, URL: <http://arzamas.academy/mag/185-chaikovsky> Дата доступа: 26.01.2016
123. Эпштейн М. Поэтика близости. // Звезда. 2003. № 1. Электронный ресурс, URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/1/epsht.html>. Дата доступа: 17.07.2010
124. Brighton Photographers. Syssex Photohistory Электронный ресурс, URL: [http://www.photohistory-sussex.co.uk/BTNphotogrs\\_Ba.htm](http://www.photohistory-sussex.co.uk/BTNphotogrs_Ba.htm). Дата доступа 25.12.2016.

125. Burlesque beauties of the 1890s: Stunning vintage photos of 'loose women in tights' who perfected the art of the tease. Mail Online. 15.03.2012. Электронный ресурс, URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2114487/Photos-reveal-scandalous-burlesque-dancers-1890s.html> Дата доступа: 21.10.2016
126. Cabinet of Art and medicine (bibliographical resource). Электронный ресурс, URL: <http://www.artandmedicine.com/biblio/authors/Gillingham2.html> Дата доступа: 18.10.2015
127. Chaney S. Fat and Well: Force-Feeding and Emotion in the Nineteenth-Century Asylum. // The History of emotions blog. Электронный ресурс, URL: <https://emotionsblog.history.qmul.ac.uk/author/sarah-chaney/> Дата доступа: 26.10.2015
128. Cornelius Conway Felton with His Hat and Coat /The Metropolitan museum of art. Электронный ресурс, URL: <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/282046?rpp=30&pg=1&ft=photographs&when=A.D.+1800-1900&pos=14> Дата доступа 25.12.2015.
129. DeMain B. Ten Days in a Madhouse: The Woman Who Got Herself Committed. Mental Floss. Электронный ресурс, URL: <http://mentalfloss.com/article/29734/ten-days-madhouse-woman-who-got-herself-committed> Дата доступа 10.04.2015
130. Feuk D. The Celestographs of August Strindberg. Электронный ресурс, URL: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/celesographs.php> Дата доступа: 26.03.2016
131. Hughes K. The middle classes: etiquette and upward mobility. Электронный ресурс, URL: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-middle-classes-etiquette-and-upward-mobility#authorBlock1> Дата доступа: 4.03.2016
132. Jean-Martin Charcot's Visual Psychology // Graphic arts. Электронный ресурс, URL:

[https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/07/visual\\_psychology\\_and\\_jean-mar.html](https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/07/visual_psychology_and_jean-mar.html) Дата доступа 26.10.2015

133. Public Faces: Photography As Social Media In The 19th Century. International Center of Photography. Электронный ресурс, URL: <http://www.icp.org/perspective/public-faces-photography-as-social-media-in-the-19th-century>. Дата доступа 08.12.2015

134. Robinson M. Why Didn't People Smile in Old Portraits? // The Atlantic, 20.09.2013/ перев. с англ. яз. А. Павперова. Электронный ресурс, URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/8089> Дата доступа 12.03.2015

135. Song Writers of Ohio: Alexander Coffman Ross. // Ohio Archaeological and Historical Publications. (Columbus) Vol. 14 (1905) page 66-69. Электронный ресурс, URL: <http://daguerre.org/resource/texts/ross.html> Дата доступа 14.08.2010

136. Vizenor G. Edward Curtis: Pictorialist and Ethnographic Adventurist. Электронный ресурс, URL: <http://memory.loc.gov/ammem/award98/ienhtml/essay3.html> Дата доступа 30.07.2016

137. Warren D. James Gillingham. Surgical Mechanist & Manufacturer of Artificial Limbs. Cabinet of Art and medicine (bibliographical resource). Электронный ресурс, URL: <http://www.artandmedicine.com/biblio/authors/Gillingham2.html> Дата доступа 18.10.2015

138. Webster C. Dark Materials. The chemical wedding of photography and the esoteric. Электронный ресурс, URL: [https://www.academia.edu/3152814/Dark\\_Materials -  
The\\_chemical\\_wedding\\_of\\_Photography\\_and\\_the\\_Occult?auto=download](https://www.academia.edu/3152814/Dark_Materials_-_The_chemical_wedding_of_Photography_and_the_Occult?auto=download) Дата доступа 25.05.2016.

## Приложение 1 (иллюстрации)



Рис. 1

Составной портрет. Фрэнсис Гэлтон, 1883 г.

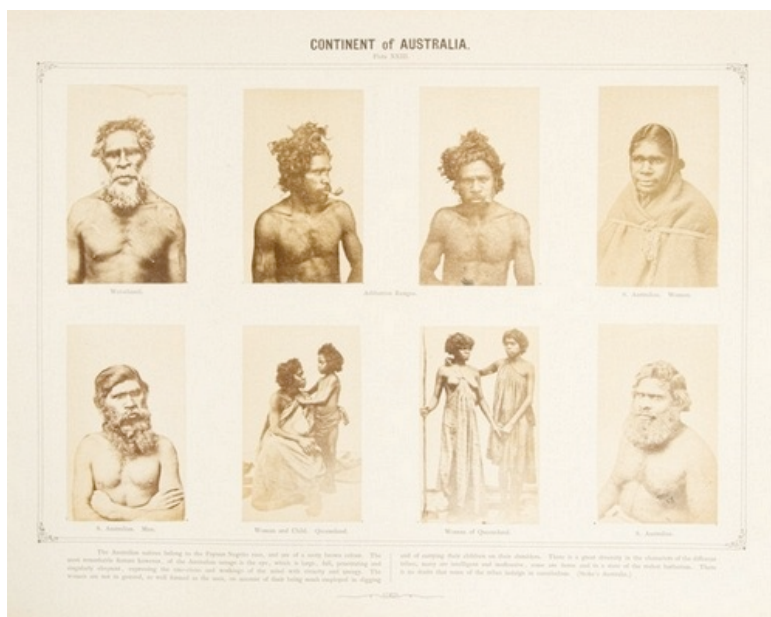


Рис. 2

Континент Австралия, Карл и Фридрих Дамман, «Этнографическая галерея человеческих рас», 1875 г.



Рис. 3

Дж. Т. Фернейхоу (приписывается), Crewes & Van Laun (приписывается),  
 Ф.Х. Грос (приписывается) и неизвестные фотографы





Рис. 4

Зулу. Молодой воин в боевом одеянии и накидке из звериной шкуры. Вооружен топориком и копьем. Грей Бразерс (Gray Brothers; Diamond Fields), ок. 1870х г.



Рис. 5

Индейцы с Огненной Земли с их импресарио на выставке в Париже, 1889 г.

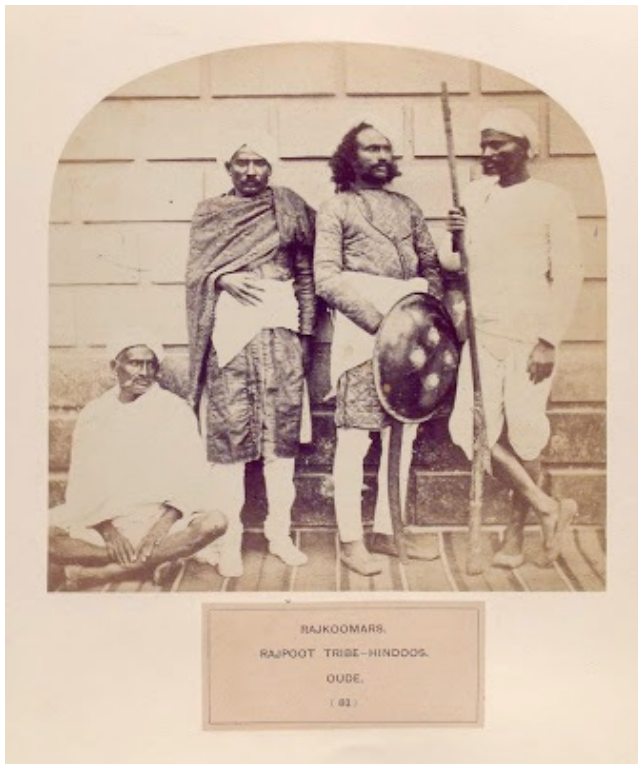


Рис. 6

Страница из альбома «Жители Индии: серии фотографических иллюстраций с описанием рас и племен Индостана», Вотсон и Кайе 1868-1875гг.



Рис. 7

Неизвестный автор, Африка, ок.1870 г., альбуминная печать.



Рис. 8

Красный плоский лишай, «Фотографические иллюстрации кожных заболеваний», Г. Дж. Фокс, 1879 г.



Planche III.

ATTAQUE HYSTÉRO-ÉPILEPTIQUE  
ARC DE CERCLE



Planche II.

ATTAQUE HYSTÉRO-ÉPILEPTIQUE  
TÉTANISME

Рис. 9

«Фотографическая иконография Сальпетриера» (1876-1880гг.), Дезире-Маглуар Бурнвиль, Поль Реньяр



Рис. 10

Августина (приступ истерики),  
«Фотографическая иконография Сальпетриера» (1876-1880гг.),  
Дезире-Маглуар Бурнвиль, Поль Реньяр

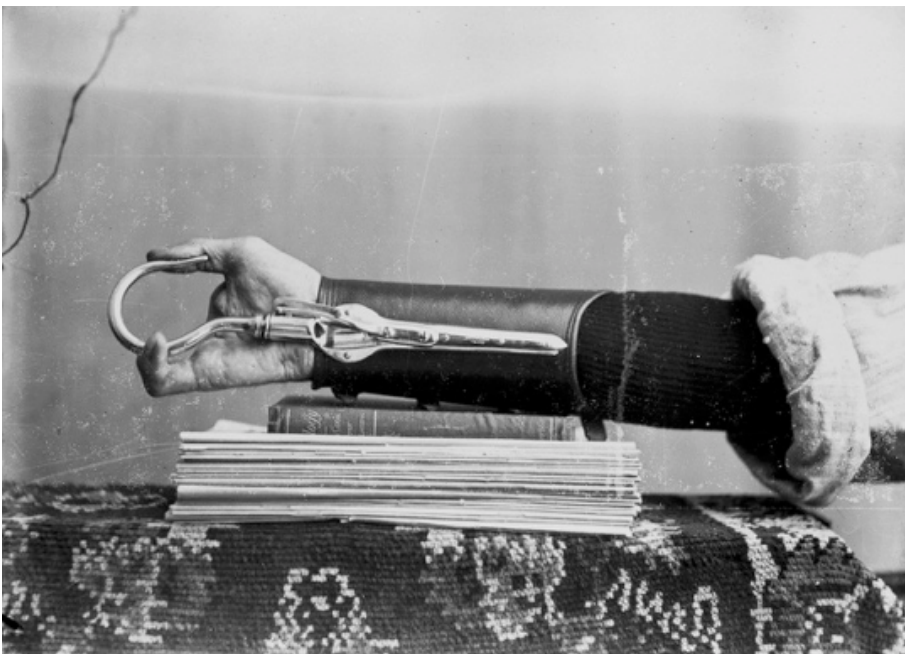


Рис. 11

Протез руки, Дж. Джиллингем, 1890-1910гг.

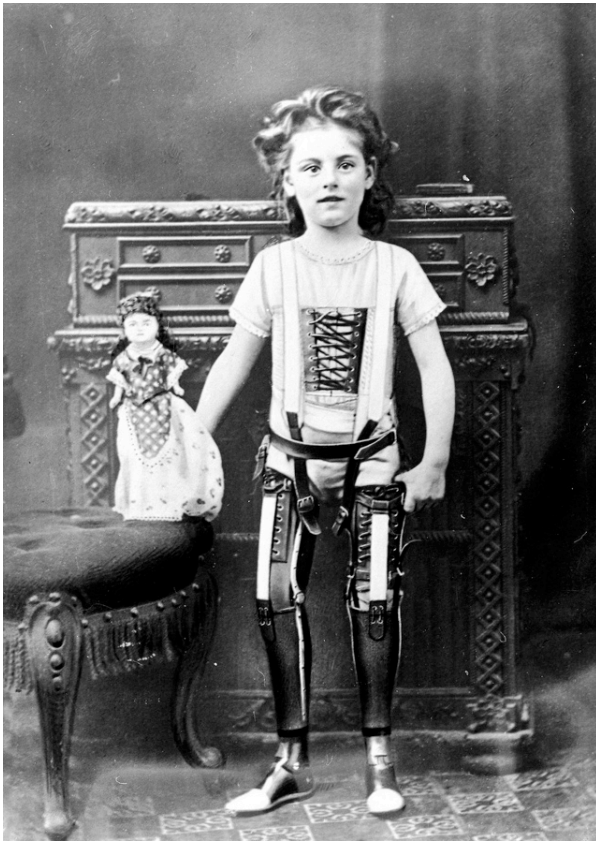


Рис. 12

Девочка с протезами обеих ног, Дж. Джиллингем, 1898 г.



Рис. 13

Студентки в классе анатомии, Швеция

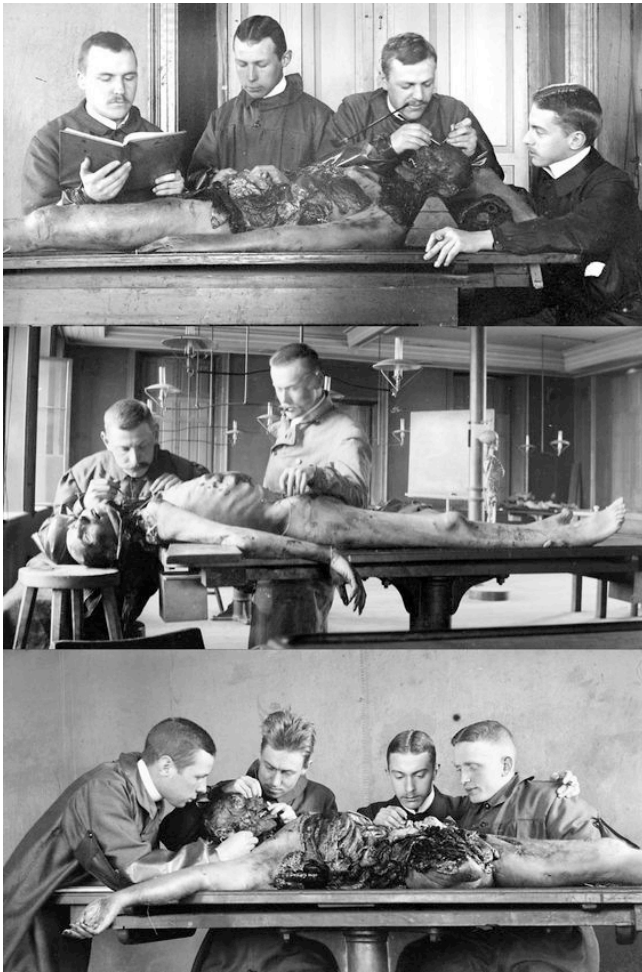


Рис. 14

Студенты-медики позируют на вскрытии, Упсала, 1900



Рис. 15

«Анатомия сердца», Энрике Симоне, 1890 г.



Рис. 16

«Лице и вскрытие прекрасной жительницы Франкфурта», Г. Хассельхорст, 1864 г.



Рис.17

Танцовщица в костюме, Поль  
Поль Надар, ок. 1890 г.



Рис.18

Томас Фредерик Робсон, актер.  
Камиль Сильви, ок. 1859 г.



Рис. 19

М-ль Дельна, м-ль Бонфуа и монсиньор Ла Фарж, м-ль Джейн Хардинг, Поль Надар, ок. 1860 г.



Рис. 20

Дюк де Коимб (?), А.-А. Эжен Дездери, альбуминовая печать, около 1860 г.





Рис. 21

Уильям Генри Уилер. Безголовый портрет, ок. 1875



Рис. 22

Две женщины и мужчина в бутафорской лодке, ферротипия, неизвестный фотограф, американская коллекция, ок. 1875 г.



Рис. 23

Портретные карточки, работы Алари и Гейзера (Алжир), Сейвета (Сент-Мари-о-Мин), Диздери (Париж), 1860-е г.



Рис. 24

Корнелиус Фелтон, Джон А. Уиппл, дагерротип, начало 1850х г.



Рис. 25

П. И. Чайковский, Фотоателье Анаклета Пазетти, 1890 г.



Рис. 26

Посмертный портрет, фотоателье W.A. Brown&Son, (Англия)

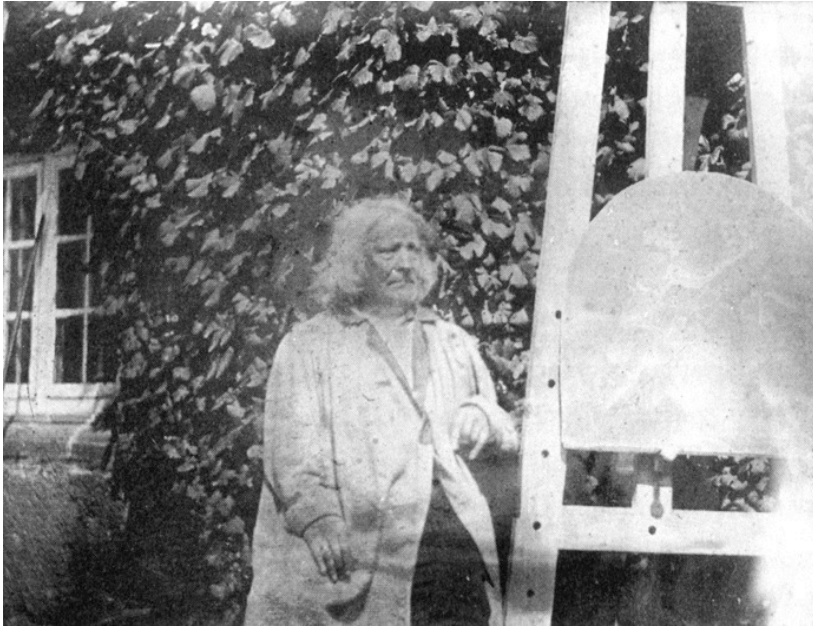


Рис. 27

Бертель Торвальдсен, А. К. Т. Небур (A. C. T. Neubourg), дагерротип, 1840 г.



Рис. 28

Мастер Херрод в трансе. Его духовное тело вышло наружу и проявляется за его спиной, Уильям Мамлер, 1868 г.

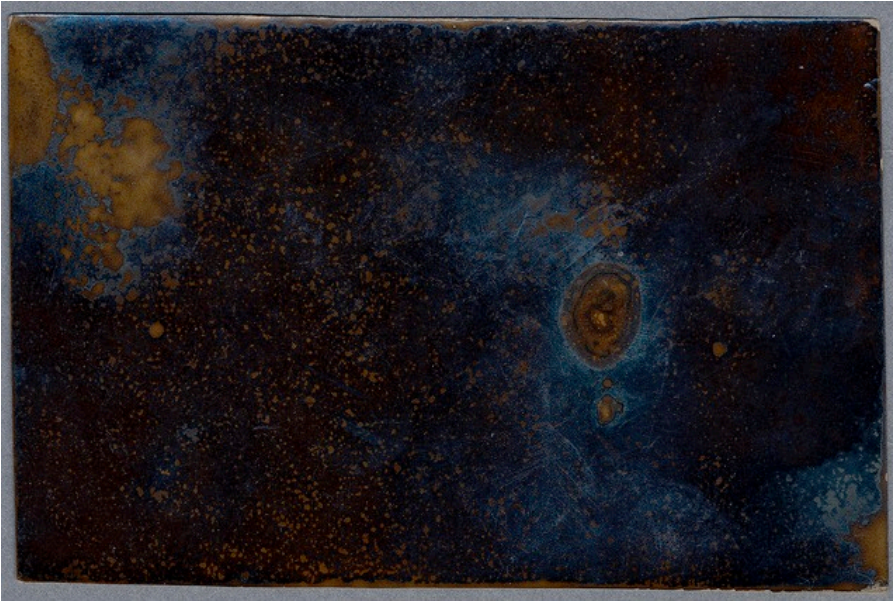


Рис. 29

«Celestograph XIII», Август Стриндберг, 1893-1894 гг.



Рис. 30

«Покой». Джулия Маргарет Камерон, альбуминовая печать, 1865 г.



Рис. 31

«Просперо» (поэт Генри Тейлор). Дж. Маргарет Камерон, альбуминовая печать, 1865 г.



Рис. 32

«Замок Гудрич. Среди руин», К. Банкхарт, альбуминовая печать, ок.1870 г.

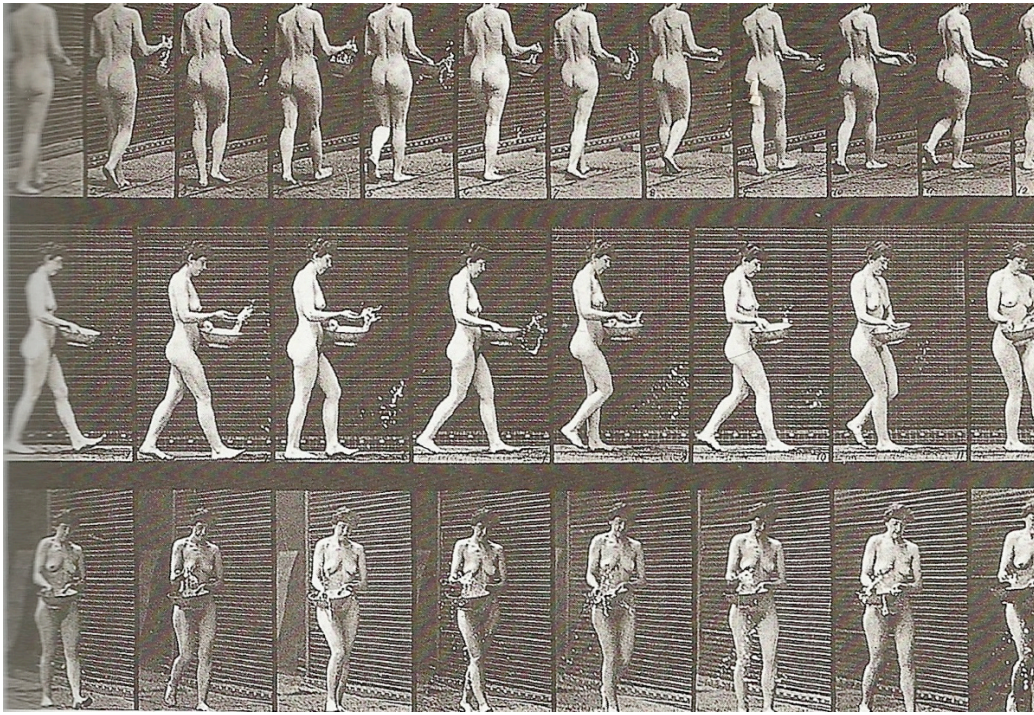


Рис. 33

«Движение животных: Электрофотографические исследования последовательных фаз движения животных» (пластина 43), Эдвар Майбридж, 1887 г.



Рис. 34

Неизвестный автор, дагерротип, ок. 1855 г.



Рис. 35

Неизвестный автор, ок. 1860 г.



Рис. 36

Этюды с моделями для художников, ок. 1885 г.





Рис. 37

Неизвестный автор, ок.1885 г.