

А.Л. ЮРГЕНЕВА

ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ТЕЛО КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ФОТОГРАФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Александра Львовна Юргенева,

Государственный институт искусствознания,
отдел теории искусства, соискатель

e-mail: Ivovushka@yandex.ru

Козицкий пер., д. 5, Москва, 125000, Россия

В статье исследуется взаимосвязь изобретения фотографии и существующих в европейской культуре XIX в. телесных практик. Фотография рассматривается как средство самопознания: различные фотографические жанры способствовали выстраиванию тех или иных отношений зрителя с собственным телом. Сущность фотографии как медиа отражала противоречивые процессы в культуре, где она представляла универсальным инструментом для изучения мира материи и мира духа.

Ключевые слова: фотография, медицина, фотопортрет, культура XIX в., дагеротип, визуальная культура, телесность, этнография, анатомия.

Для цитирования: Юргенева А.Л. Человеческое тело как объект исследования европейской фотографии второй половины XIX века // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 100–111.

Европейскую культуру второй половины XIX века характеризует особое восприятие тела, возникшее в условиях, когда интенсивное расширение научного знания о материальном мире происходило в среде укреплявшего свои позиции среднего класса. В повседневности телесные жесты были сдерживаемы нормами этикета и христианской морали, в то же время общество и институты, утверждающие реализацию «верных» пластических практик, сами были источниками постоянного акцентирования внимания на жизни тела. Медицина раскрывала все новые тайны физиологии, но она же пыталась выработать инстру-

менты подавления биологической составляющей человеческого существа. В этом культурном контексте универсальная способность фотографии фиксировать действительность оказывалась значимой как для частной жизни обывателя, так и на уровне целых областей научного знания. Различные жанры и области ее применения отражали весь спектр форм существования тела: одни укрепляли и поддерживали представления о теле как биологическом футляре души, другие — утверждали значимость индивидуального личностного начала. Можно сказать, что природа фотографии в полной мере воплощала собой маятниковый характер отношения современников к физической реальности в целом, и в особенности к человеческому телу.

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. Максимальным раскрытием идеи этих поисков можно считать чудесное обнаружение с помощью фотографии невидимого невооруженным глазом изображения Христа на Туринской плащанице. 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 лик» [1, с. 164]. 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 1930–1940-е гг. во Франции шести томов «Курса позитивной философии» О. Конта: истина, если она существует, может быть найдена и постигнута человеческим разумом. Эта тенденция вылилась в постоянное допытывание у видимого мира о его правде. Р. Сеннет, анализируя

культуру повседневности того времени, оценивает внимание общества к внешнему облику, манере поведения, жестам, издаваемым звукам как желание «прочитать» личность и определить в ней возможные нарушения, которые представляют опасность для окружающих, т. е. для установленной системы отношений. «Единственный способ как-то защитить себя в условиях подобной культуры — заковать себя в непроницаемую броню» [2, с. 186]. Так и происходило. И хотя «тело является первостепенным ярчайшим симптомом всего того, что пока еще скрыто — как в каждом конкретном индивидууме, так и в “теле” общества» [3, с. 259], весь визуальный ряд, со всем множеством деталей, в который погружен субъект, также мог быть источником сведений о его индивидуальных характеристиках. Внешний вид предметов, окружавших человека, настолько сильно ассоциировался с его телом, что на детали интерьера переносилось представление о нагоде, а это приводило в свою очередь к моде на чехлы для драпировки ножек мебели (см. подробнее: [2, с. 186]) как свидетельства абсолютной моральной устойчивости личности их владельца. Эта бытовая деталь говорит о том, насколько тесно связанными между собой представлялись явления материального мира и, одновременно, насколько неслучайными казались эти связи. Подобное представление находило подтверждение в способности фотографии запечатлевать все попадающие в область кадра объекты: каждая деталь играла роль в формировании характера, смысла и атмосферы изображения.

В этих условиях фотография, рождение которой официально состоялось 19 августа 1839 г. во Французской академии наук, заняла совершенно особенное место в культуре и в ее отношении с телом. Изначально она возникла в лоне науки, которая предполагала широкое применение фотографической техники в своих нуждах. Фотография была результатом одного из экспериментов, которые 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 свойств документальное отражение реальности. Важен тот факт, что она оказалась способной восполнить тот «недостаток адекватных невербальных средств передачи информации» [4, с. 127], в которых так нуждалась наука. Открытие фотографии позволило привнести аспект максимальной объективности в метод научного наблюдения и описания. М. Фризо отмечает, что фотография, по крайней мере в рамках становления этнографии как науки, «являлась научным методом сама по себе» [3, с. 167].

В научной сфере этого периода можно выделить еще одну область, для которой на данном эта-

пе 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 была для психиатрии того времени одной из основных функций, которая в будущем должна была помочь выработать свой собственный инструментарий для борьбы с душевными расстройствами. Можно сказать, что в этой медицинской отрасли вопрос о «борьбе текстоцентричной науки против находящейся во власти образов идеологии» [5, с. 10], обращенный Флюссером к Новому времени, решался в пользу визуальной составляющей. Недаром созданная Ж.-М. Шарко фотолаборатория в лечебнице Сальпетриер, где он руководил отделением больных истерией, была, по свидетельству М. Фризо, «одной из наиболее оснащенных мастерских эпохи» [3, с. 262]. 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 столько в силу официально установленного диагноза, но в результате неспособности контролировать свои эмоции и свое тело. Они утрачивали личностную составляющую, поскольку нарушалась механика общепринятого поведения. Р. 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» [2, с. 168]. Что же говорить об экстремальном эмоциональном проявлении, обнаруживающем себя в припадках различной природы? Исключение из общества больного, по крайней мере до его возможного выздоровления, было самоценным и полностью удовлетворяло защитным функциям социальной системы. Закон 1838 г., 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. В то же время этот закон утвердил неспособность человека на самостоятельное обращение за помощью: больной оказывается лишенным прав, так же как и преступник, его образ абстрагируется, личность сводится до диагноза, так же как до приговора. Репортаж американской журналистки Н. Блай, ставший отдельной книгой («Десять дней в доме сумасшедших»), был сделан уже в конце 1880-х гг. из

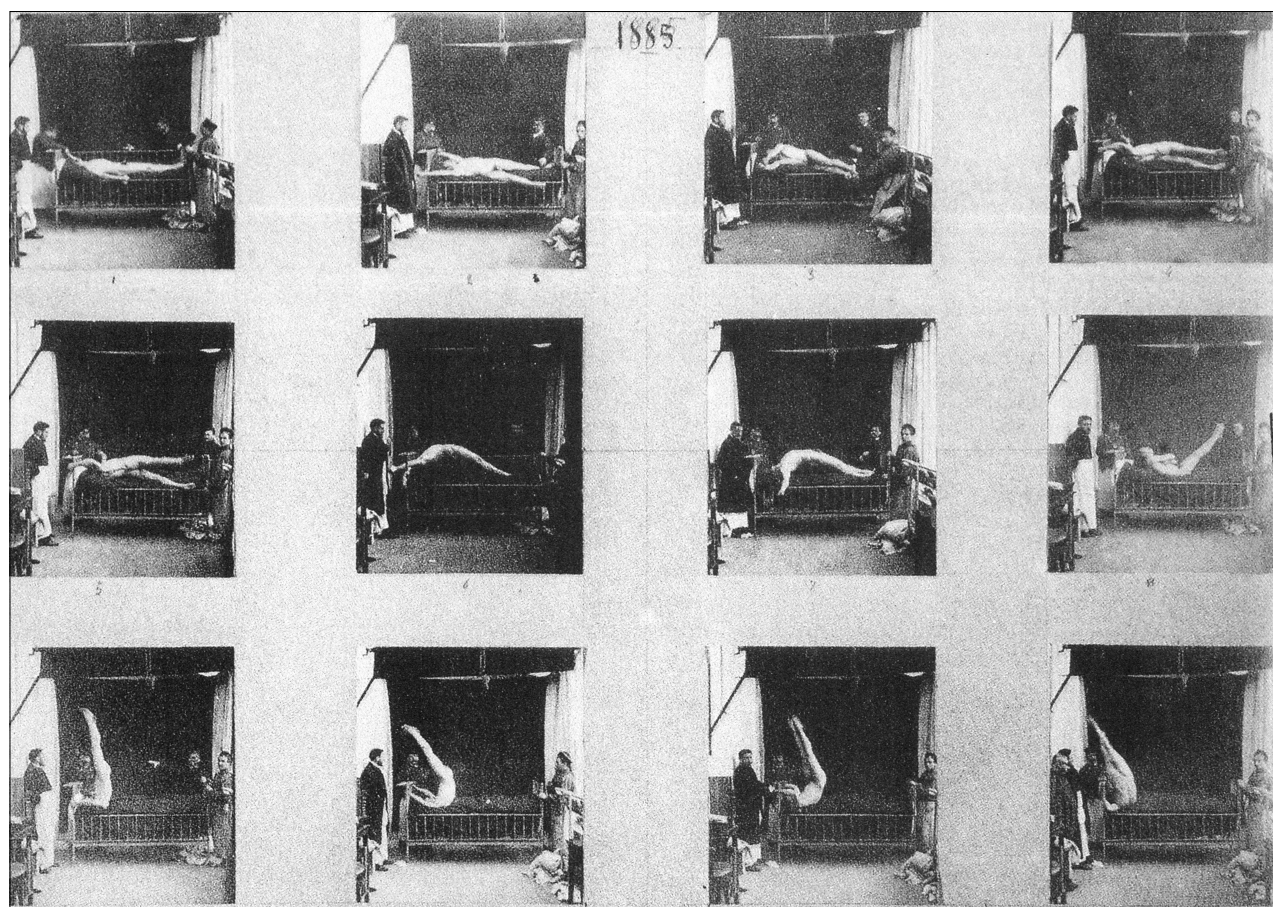


Рис. 1. Приступ истерии у мужчин. Лаборатория Сальпетриера, Альбер Лонд (1885)

лечебницы «Октагон» на острове Рузвельта. Он свидетельствует 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...» (цит. по: [6]; перевод наш. — А.Ю.). Кроме всего прочего, журналист отмечает ограничение движения тела как один из методов борьбы с душевным недугом: сдерживание телесной оболочки является символом контроля над болезнью. Силу общественного резонанса, который вызвала эта книга, можно объяснить не только обнаруженным несоот-

ветствием между устаревшей концепцией лечения и новыми подходами, но и шоком, который испытали обыватели перед самим безумием (и подобным «лечением безумия» как неотъемлемым свойством самого заболевания). Безумие, от которого прежде они были избавлены, с этого момента вторглось в их реальность и стало его частью.

Одновременно, особое значение приобрели оптические приборы, которые помимо своих прямых функций имели также значение инструмента социальной манипуляции и саморепрезентации: «...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 монокла сводил всех других до уровня подданных оптической медиатехнологии» (цит. по: [7, с. 152]). Иными словами, 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. Структура, не предполагавшая реального исцеле-

ния, 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 истерических припадков, позволяла зафиксировать их последовательность (рис. 1). 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. Н. Сосна, анализируя текст Р. 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» [8, с. 50]. В данном случае этот принцип может быть понят шире, здесь речь идет уже не о конкретном ученом, но об изменениях, привносимых фотографией в научный мир в целом. 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.

Подобным образом функционировала и этнографическая фотография. Путешественники отправлялись в колонии, вооруженные фотографической техникой, и снимали не только встречавшиеся им на пути достопримечательности, но и местных жителей, которые так разительно отличались от европейцев. На этих снимках аборигены представляли либо совершенно нагими, т. е. так, как они ходят в привычной для них повседневности, либо в традиционных праздничных нарядах и украшениях: их тела отмечены минимальными, с точки зрения европейца, признаками культуры. Снимок мог быть выполнен в соответствии с канонами жанра портрета и представлять индивидуальный или групповой его вариант. Отличительной чертой этого направления фотографии было создание двух вариантов снимка модели (сидящей или стоящей): делались сним-

ки в фас и профиль, — это как раз и наделяло его признаками, помещавшими этот жанр в поле научного взгляда (рис. 2). Такая наглядная репрезентация пропорций и линий давала документальное основание для наделяния местных жителей статусом одного из неевропейских типов. Свободное тело, лишенное тех форм, которые ему придавали предметы европейского гардероба XIX в., выступало объектом наблюдения цивилизованного человека. Этнографическая фотография оказывалась аккумулятором признаков «дикаря» и, одновременно, позволяла перенести ту жизнь тела, которая подавлялась в обществе, на собранные в ней образы и тем самым совершить отказ от них. Можно предположить, что этот фотографический жанр давал визуальную модель, на которую могли опереться и утвердить свою позицию властные структуры.

Культура, стремившаяся к глубинному познанию мира через визуальные формы, создавала необъятную по своему масштабу фотографическую энциклопедию явлений. В различных сферах создаются гигантские фотоархивы, призванные выявить точные законы природы, социального и биологического функционирования человека. В криминалистике, по схожим с методами психиатрии принципам, в последние три десятилетия XIX в. создаются картотеки преступников, где личное дело каждого помимо подробного описания содержит фотокарточку (сначала только в фас, затем в двух вариантах — в фас и профиль). В течение примерно десяти лет картотека полицейской префектуры Парижского округа, по свидетельству А. Бертильона, который и изобрел антропометрический метод опознания, содержала 90 тыс. фотографий [3, с. 264]. Примечательно, что отец Бертильона являлся вице-президентом Антропологического общества Парижа, поэтому



Рис. 2. Индианка племени ботокудо, дагерротип (1844)

связь между антропологией и криминалистическим опознанием в прямом смысле слова носит генеалогические черты. Принцип каталога в свою очередь напрямую ведет к попыткам типизации, а следовательно, к обобщенным понятиям, таким как: Дикарь, Болезнь, Преступник. Фотография позволила визуализировать подобное обобщение, явить его истинный облик в открытом Ф. Гэлтоном составном портрете. Фризо видит причину реализации этого открытия в потребности «справиться с избытком предоставляемой данными информации» и потребности упорядочить и сгруппировать тот объем визуальной информации, который накопился в различных сферах, прибегающих к помощи фотографии. Подобный снимок являлся полной противоположностью портрету, поскольку основывался на стирании всех индивидуальных черт и выявлении устойчивых признаков заболевания, фамильного рода или расы. Этот «портрет» позволяет отобразить себя телу целого сообщества или открыть облик недуга, замаскированного за личностными нюансами больного. Черты болезни или склонности к преступлению, при всей их привязанности к телесности (в ее естественно-научном понимании), до возникновения фотографии в их физическом воплощении являлись симптомами или приметами, они описывались большей частью словесно и были связаны с процессом наблюдения постоянно изменяющегося тела, угадывания фаз и свойств. Это были разрозненные фрагменты, которые требовали определенной дополнительной работы для выстраивания из них целостного образа. Теперь на фотоснимке, созданном путем серии наложений, отклонения от нормы общественного поведения (а значит, и нормы внешнего облика) обретали свое «лицо»: Безумие, Мошенничество или Убийство проходили путь от понятия к телесной форме, — документальность фотографии утверждала их физическую реальность. Невероятным образом фотография позволяла увидеть абстракцию, того Другого, который мог позволить себе пренебречь законами культуры. Эта визуализация могла стать для науки в некотором роде искуплением того факта, что ей приходится «взять на себя заботу обо всем этом низовом дискурсе» [9, с. 164].

М. Фризо предполагает, что открытие В. Рентгеном нового типа излучения и создание им радиографических изображений стало толчком для возникновения идеи фотографического отображения души и дальнейшей популяризации спиритической фотографии (опыты А. Роша). В этих попытках проникновения все глубже и глубже, срывания одной за другой завесы видимого мира, видится раздражение от сознания того, что окружающая реальность постоянно скрывает нечто от человеческих глаз. Опыты И. 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-одофлюидный ток, прохождение которого фиксирует пластинка» (цит. по: [3, с. 282]). Фотография оказалась воплощением представления о возможности влиять на человеческую душу (человеческое поведение) путем воздействия на его тело. Душа, приспособленная с помощью фотографического (т. е. научного) метода к специфике человеческого зрения, также становилась объектом изучения и присвоения наблюдателем. Ч. 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 исследуемый им вопрос очень темен, но его изучение является крайне необходимым. Эта книга — попытка предоставить обществу наглядное объяснение связи души и тела. Он рассматривает основные эмоциональные состояния — страх, стыд, влюбленность, радость и прочие, — так же, 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, передавался от одного предка человека другому, пока они не стали повторяться бессознательно, в том числе и в реакциях самого организма, характеризующихся приливами крови к разным органам и прохождению по нервным клеткам «нервной силы» [10, с. 20]. В своей работе Дарвин дает 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» [10, с. 221]. Физиология эмоций, раскрывая тайну движений души, должна была заставить отрешиться от них, передав их в ведение процессов, происходящих с телом.



Рис. 3. Студенты первого курса медицинского факультета, Пенсильванский университет (1890)

Вокруг тела как предмета наблюдения в XIX в. вырастает целый институт. 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 г. (две трети от стоимости входного билета приходилось на еду [11, с. 377]), превращались в специальное узкоспециализированное пространство, находящееся в единой системе врачебной практики и медицинского образования. Автобиографическое сочинение В. 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...» [12, с. 266]. Страх за целостность тела близкого человека, основанный на христианском догмате о всеобщем воскрешении, когда душе вновь понадобится ее земное тело, был сильнее желания продления его жизни. Р. Мюшембле высказывает точку зрения о том,

что медицина практически стала в конце XIX в. новой религией [13, с. 263]. 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» (цит. по: [12, с. 270]). 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 [12, с. 269]. В примечаниях к изданию Ю. Бабушкин приводит фрагмент одного из требований берлинских рабочих во время стачки 1893 г.: «...больным

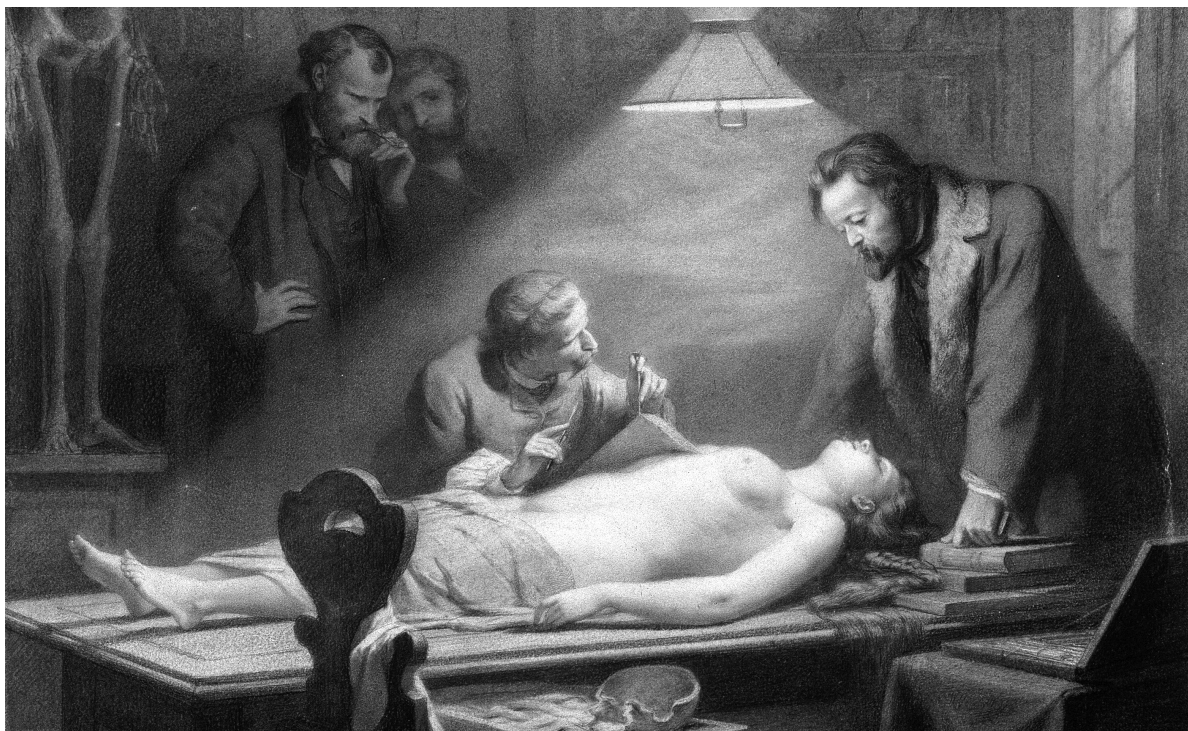


Рис. 4. Лице и вскрытие прекрасной жительницы Франкфурта. Генрих Хассельхорст (1864)

должна быть предоставлена полная свобода соглашаться или не соглашаться на пользование ими для целей преподавания» [12, с. 476]. 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.

К концу XIX в. научная и медицинская сферы, несмотря на положение о сдерживании телесных проявлений, сделали тело публичным не только в рамках дискурса, но и непосредственно с позиций тактильного и визуального воздействия. То есть в случае, когда тело наделялось статусом объекта, оно выходило из-под покровов правил этикета и одновременно лишалось права на интимность своего существования, с этого момента оно становилось общественным достоянием.

Фотографии анатомов за работой, в их жутком повседневном окружении, являлись одной из вариаций все тех же этнографических снимков (рис. 3). 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 информационного голода науки. Однако в работах живописцев, которые обращались к этой тематике, усматривается оцен-

ка этого противоречия и драматическое восприятие опредмечивания тела. Они резко отличаются от работ предшественников, которые могли представлять собой также как и в фотографии просто групповые портреты анатомов за работой, какие были созданы, к примеру, Я. ван Эйком, Рембрандтом, П. ван Миревельтом или К. Тростом. Работы художников XIX в. оказываются на пересечении нескольких традиций, в них встречаются: старый сюжет о корыстных врачах (который 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 в. 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 либо просто смотрит на него, либо проводит вскрытие.

Примеры такой структуры можно встретить на известной картине испанского художника Э. Симоне «Анатомия сердца» (или «У нее было сердце?», 1890), где пожилой анатом поднимает к свету извлеченное сердце девушки, распростертой на столе, или в работе немца Г. Хассельхорста «Лице и вскрытие прекрасной жительницы Франкфурта» (рис. 4), или в работе австрийца Г. фон Макса «Анатом» (1869), где анатом, приподняв покрыва-

ло, 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. М.Ф. Альварес 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 рассечения органических оболочек женского тела...» [14, с. 171] (перевод наш. — А.Ю.). Тело женщины предстает неспособным к сопротивлению объектом, прекрасным сосудом, скрывающим тайны бытия, в нем сливаются воедино Пандора и ящик. 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 библейский сюжетов; а с другой — на идущее из средневековья представление Отцов церкви о том, что женщина в большей степени связана с природными силами, чем мужчина.

Ф.К. Канто, относящийся к более позднему поколению художников, в 1900 г. 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 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.

Однако фотография не только выражала тенденцию к опредмечиванию человеческого тела, она в то же время позволяла ее преодолеть. В начале фотографической эпохи дагеротипический 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 дагеротипии к мокроколлодионному процессу и серебряно-желатиновой печати. 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 свидетельство-

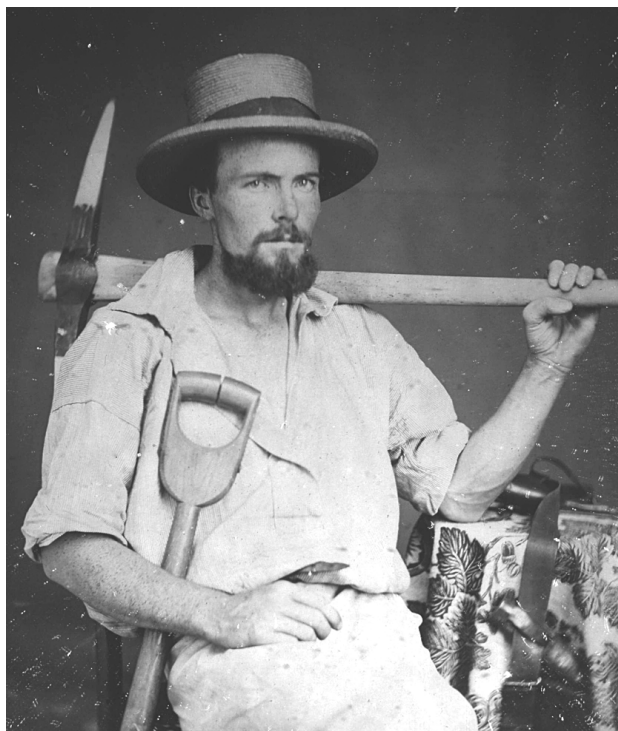


Рис. 5. Томас Дрю (ок. 1850—1855)

вали о существовании конкретного человека как личности, члена социума, которого отличают неповторимые индивидуальные черты (рис. 5). Мода на свадебный портрет жениха и невесты, которую задала королева Виктория, началась с самого 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, которая творила свою историю в «реальном времени» и которой было необходимо 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» [15, с. 42]. 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, он обладает спектром некоторых обязанностей и его существование приносит определенный результат для общества. Мода на фотографию, потребность зафиксировать существование всех членов семьи и культура траура, также введенная королевой Викторией,

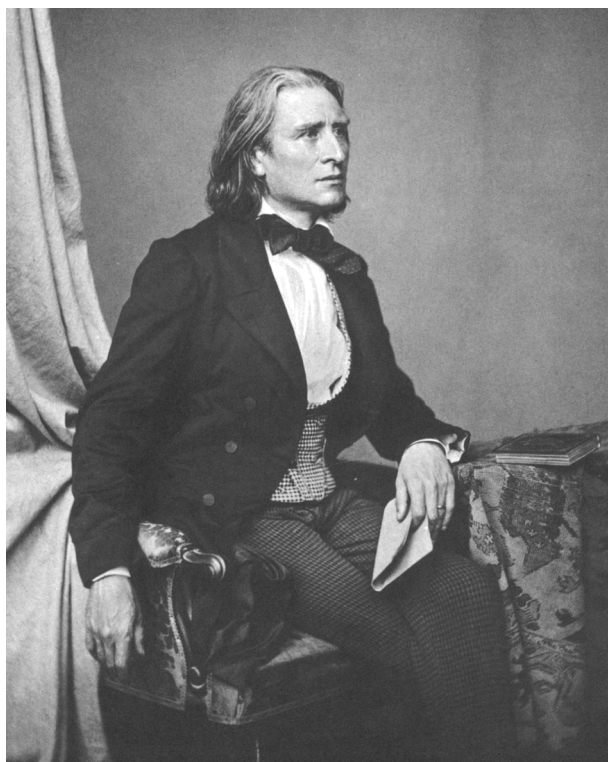


Рис. 6. Ференц Лист, венгерский композитор (1858)

спровоцировали возникновение в Великобритании отдельного направления, родственного жанру посмертного портрета и посмертной маски. Родственники приглашали фотографов для того, чтобы запечатлеть родных в последние мгновения их жизни или уже покойными, но явленными в образе живых. Этот особый жанр гармонизировал факт существования в культуре фотографий и живописных работ на материале анатомических театров и моргов. Здесь мертвое тело все еще 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).

Фотографический портрет живого человека позволял предвосхитить и направить тот пристальный взгляд, под надзором которого человек находился в повседневности (рис. 6). Статичность образа давала возможность избежать «ошибок», которые могли быть допущены в реальности и стать причиной неверного истолкования личности, представленной телом. 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 возвра-

щается в привычную для субъекта среду. Круг персон, представленных на портретах, стремительно расширяется, включая в себя все новые социальные типы. Однако эта близкая к этнографической фотографии разновидность портрета не замещала собой снимок с продуманным образом, но существовала параллельно.

Еще одним жанром, который позволял телу противостоять опредмечиванию, была эротическая фотография. С одной стороны, она напротив 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.

Чувственная фотография XIX в. создавалась исключительно как объект досуга или развлечения, что отличало ее от существовавших в истории прежде изображений сексуального содержания. Помимо получения удовольствия как такового, 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. Фотографии этого рода были предназначены прежде всего для мужского взгляда, а согласно Р. Сеннету мужчинам XIX в. было свойственно «понимание имморальности как пространства свободы...» [2, с. 32]. 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 гг. была, по выражению Сеннета, «защитной» [2, с. 211], а в 1890-х гг., обретя привлекательность, она, тем не менее, не стала более открытой, так, например, женские «наряды для тела теперь включали новый, сексуальный слой» [2, с. 211], 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 публичном пространстве только на уровне слуха, или в рамках существовавшего словесного дискурса, но не зрения.

Чувственные фотоизображения создавали возможность для каждого субъекта в формировании собственного интимного визуального поля, направленного на активизацию сексуальности. Иными словами, унитарность и грубая функциональность порнографии, в которой ее обвиняют на протяжении всего ее существования, была, и, по всей видимости, остается заложенным в нее механизмом личностной защиты. Выстраивание отношений с сексуальным образом происходит через тело самого смотрящего, он одновременно полу-

часть 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 в. А. Плущер-Сарно отмечает, что «созерцающая некую “другую телесность”, он (зритель. — А.Ю.) обретает обновленный образ “собственного тела”. Ню создает сам горизонт восприятия “телесности”» [16]. Реальность собственного тела осознавалась зрителем посредством фотоснимка, т. е. 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 определенный период времени и некоторое расстояние, что не мешает им принадлежать той же действительности. Таким образом, крупница жизненной силы тела закладывалась фотографом в сделанный им чувственный снимок; она активизировалась благодаря сексуальному возбуждению, которое возникало у субъекта при разглядывании изображения. 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 этот момент он покидает пространство культуры, которая делает его предметом своего наблюдения, где он сам вынужден делать вид, что у него вовсе нет тела согласно руководству по правилам вежливости «Обычаи света» (1889): «...культурный человек — это тот, кто может забыть сам и дать забыть окружающим, что у него есть тело» (цит. по: [13, с. 267]). Его ожившее вдали от посторонних глаз тело вырывалось за пределы существования объекта наблюдения, ограниченного чужим взглядом, и само становилось наблюдателем.

Фотография в качестве медиа была на службе у субъекта, который пытался сохранить свободу своего тела. М. Фуко в своем исследовании выделяет сексуальный аспект из возможных проявлений жизни тела, фактически делая его главным проявлением телесной витальности. Институты, утверждавшие нормы артикуляции тела в обществе и ведущие контроль над их соблюдением, лежат в основе описываемой им системы отношений власти и человека. По его наблюдениям, «на протяжении XIX в. секс кажется вписанным в два весьма различных регистра знания: биологии размножения, которая непрерывно развивалась в соответствии с общей научной нормативностью, и медицины секса, которая подчинялась совершенно иным правилам формирования» [9, с. 152]. Можно предположить, что не только сексуальная

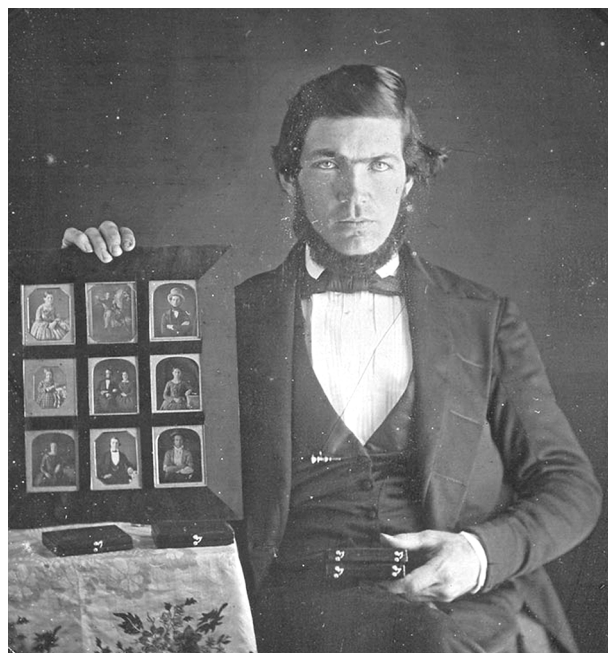


Рис. 7. Дагеротипист (1845)

жизнь, но и все прочие аспекты существования обывателя находились под подобным перекрестным взглядом: человек изучался как биологический вид, а его заболевания все еще во многом рассматривались в качестве социальных маркеров. Обыватель искал возможности избавиться от навязанной ему роли объекта изучения и постоянного назначения ему инструкций для физического существования. Само приобретение фотоснимков сексуального содержания в некоторой степени можно рассматривать как акт утверждения демократического права каждого на свободу своего тела. Фотографический портрет, напротив, не шел вразрез с культурными установками, а предлагал использовать небольшую уловку, играя по существующим правилам: статика фотографии позволяла обойти категорию времени, взять паузу для ответа перед пытливым взглядом общества и предоставить ему выверенный концентрат собственной личности. Отчасти поэтому столь характерным и необходимым стало появление карточек-визиток, которые на небольшой поверхности были способны вместить всю идентичность субъекта, а если быть точнее, — те ее аспекты, которыми хотел бы быть представлен ее владелец. Это, по сути, коммерческое изобретение, поставленное на массовое производство А.А.Э. Дезде-ри, позволяло подготовить оппонента к встрече с владельцем карточки или оставить в памяти знакомых свой идеальный образ. Вероятно, эти направления фотографии были способны гармонизировать самовосприятие субъекта в условиях парадокса, где одни сферы культуры акцентиро-

вали внимание на физиологии тела, а другие, напротив, требовали забыть о его материальности; человек сводился к биологическому объекту, но одновременно был обязан всем своим существом воплощать и поддерживать сложившуюся систему ценностей. Фотография позволяла быть не только объектом наблюдения, но и наблюдателем, который посредством снимков познает окружающую реальность и самого себя (рис. 7). Этот вид медиа способствовал реализации подходов к изучению тела и формирования его официальной всесторонней репрезентации. Он же и наделял субъекта свободой, открывал ему приемы манипуляции. Другими посредством своего отображенного тела, открывал путь к своему телу и выстраивал телесную картину окружающего мира.

Список источников

1. Мондзен М.-Ж. История одного призрака // Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. Москва : НЛО ; Ин-т философии РАН, 2011. С. 156–180.
2. Сеннет Р. Падение публичного человека / пер. с англ. О. Исаевой, Е. Рудницкой, Вл. Софронова, К. Чухрукидзе. Москва : Логос, 2002. 424 с.
3. Фризо М. Новая история фотографии. Санкт-Петербург : Machina ; А.Г. Наследников, 2008. 337 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. Москва, 2003. 464 с.
5. Флюссер В. За философию фотографии /пер. с нем. Г. Хайдаровой. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 146 с.
6. DeMain B. TenDays in a Madhouse : The Woman Who Got Herself Committed [Электронный ресурс]// Mental Floss. 02.05.2011. URL: <http://mentalfloss.com/article/29734/ten-days-madhouse-woman-who-got-herself-committed> (дата обращения: 03.08.2015).
7. Кимтлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. Москва : Логос/Гнозис, 2009. 272 с.
8. Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. Москва : НЛО ; Ин-т философии РАН, 2011. 212 с.
9. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Москва : Магистериум, 1996. Т. I. 448 с.
10. Дарвин Ч. Выражение душевных волнений / пер. М. Филиппова. Санкт-Петербург : Типография А. Пороховщикова, 1896. 224 с.
11. Brockbank W. Old Anatomical Theatres and What took Place Therein // Medical History. 1968. Vol. 12. P. 371–384.
12. Вересаев В. Собрание сочинений : в 5 т. Москва : Правда, 1961. Т. 1. 479 с.
13. Мюшембле Р. Оргазм или любовные утехы на Западе. История наслаждения с XVI века до наших дней / пер. с фр. О. Смолицкой. Москва : НЛО, 2009. 512 с.
14. 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 Petö and Klaartje Schrijvers. Pisa : Plus-Pisa university press, 2009. 238 p.
15. Штарль Т. Новый мир образов. Использование дагеротипии // Новая история фотографии. Санкт-Петербург : Machina ; А.Г. Наследников, 2008. С. 33–58.
16. Плущер-Сарно А. Пустота воображаемого: Метафизика эротической фотографии 1920-х гг. [Электронный ресурс]. URL: <http://plucher.livejournal.com/67548.html> (дата обращения: 19.07.2014).

A.L. YURGENEVA

HUMAN BODY AS AN OBJECT OF STUDY OF THE EUROPEAN PHOTOGRAPHY OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

The article explores the interrelation between the invention of photography and the bodily practices in use in the European culture of the 19th century. Photography is considered as an instrument of self-discovery: different photographic genres provide certain links between the viewer and his or her body. The essence of photography as a medium reflects some contradictory processes in the culture where it became a universal tool for exploring the worlds of both matter and spirit.

Key words: photography, medicine, photographic portrait, culture of the 19th century, daguerreotype, visual culture, physicality, ethnography, anatomy.

Citation: Yurgeneva A.L. Human Body as an Object of Study of the European Photography of the Second Half of the 19th Century, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 100–111.

About author

Aleksandra Lvovna Yurgeneva,

State Institute of Art Studies,
Candidate of the Department of Media Arts
e-mail: lvovushka@yandex.ru
Kozitsky lane, 5, Moscow, 125000, Russia

References

1. Mondzain M.-J. Istorija odnogo prizraka [The Ghost story], Sosna N. *Fotografia I obraz: vizualnoe, neprozrachnoe, prizrachnoe* [Photography and image: the visual, the opaque, ghostly]. Moscow, NLO Publ., Institute of philosophy RAC, 2011, pp. 156–180.
2. Sennett R. *Padenie publichnogo cheloveka* [The fall of public man]. Moscow, Logos Publ., 2002, 424 p.
3. Frizot M. (ed.) *Novaya istoria fotografii* [The new history of photography]. St-Petersburg, Machina Publ., A.G. Naslednikov, 2008, 337 p.
4. McLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rashireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Moscow, Kanon-Press-Z, 2003, 464 p.
5. Flusser V. *Za filosofiyu fotografii* [Towards a philosophy of photography]. St. Petersburg, Publ. of Sankt-Peterburg University, 2008, 146 p.
6. DeMain B. Ten Days in a Madhouse: The Woman Who Got Herself Committed, *Mental Floss*, 2011, May 2. Available at: <http://mentalfloss.com/article/29734/ten-days-madhouse-woman-who-got-herself-committed> (accessed 03.08.2015).
7. Kittler A. F. *Opticheskie media. Berlinskie lectii 1999* [Optical Media. The Berlin lectures 1999]. Moscow, Logos/Gnosis Publ., 2009, 272 p.
8. Sosna N. *Fotografia I obraz: vizualnoe, neprozrachnoe, prizrachnoe* [Photography and image: the visual, the opaque, ghostly]. Moscow, NLO Publ., Institute of philosophy RAC, 2011, 212 p.
9. Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti* [The will to truth: beyond knowledge, power and sexuality]. Moscow, Magisterium Publ., 1996, vol. 1, 448 p.
10. Darwin Ch. *Vyrazhenie dushevnykh volneniy* [The Expression of the Emotions]. St. Peterburg, Tipography by A. Porokhovschikova, 1896, 224 p.
11. Brockbank W. Old Anatomical Theatres and What took Place Therein, *Medical History*, 1968, vol. 12, pp. 371–384.
12. Veresaev V. *Zapiski vracha* [Notes of a doctor]: collected works in 5 vol. Moscow, Pravda Publ., 1961, vol. 1, 479 p.
13. Muchembled R. *Orgazm ili ljubovnye utekhi na Zapade. Istoriya naslazhdeniya s XVI veka do naschikh dney* [The history of orgasm and the West: a history of pleasure from the sixteenth century to the present]. Moscow, NLO Publ., 2009, 512 p.
14. 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*, ed. by Andrea Petö and Klaartje Schrijvers. Pisa: Plus-Pisa university press, 2009, 238 p.
15. Starl T. Novyj mir obrazov. Ispolzovanie dagerrotipii [A new world of pictures : The use and spread of the daguerreotype process], *Novaya istoria fotografii* [The new history of photography]. St-Petersburg, Machina Publ., A.G. Naslednikov, 2008, pp. 33–58.
16. Plucer-Sarno A. *Pustota voobrazhaemogo: metafizika eroticheskoy fotografii 1920 g.* [The emptiness of the imaginary: the Metaphysics of erotic photography of the 1920s]. Available at: <http://plucer.livejournal.com/67548.html> (accessed 19.07.2014).