

БОЖЬИ КУКЛЫ: ОТ ФОТО POST MORTEM К РЕБОРНУ

© 2015

Т.Ю. Чернявская

Какое это утешение — иметь под рукой образ тех, кого нет с нами. Разумеется, мы можем представить себе этот образ мысленно, но он не будет реален, как если бы мы видели его своими собственными глазами.

*Флора А. Виндайер, письмо преподающему
Джону Бломфильду, ноябрь 1870*

Души у кукол безусловно нет. В этом они сходны с человеком.

Джордж Бернард Шоу



ОТКУДА И КУДА



**Чернявская
Юлия
Виссарионовна** —
доцент кафедры
культурологии Бело-
русского государст-
венного университе-
та культуры и ис-
кусств. Постоянный
автор журнала.
E-mail: yvch@of.by

Англия: чужое утраченное

В последние годы одной из популярнейших эпох в общественном сознании становится викторианство. Викторианская эпоха видится образцом Золотого века, когда женщина была женщиной, мужчина — мужчиной, дети — детьми, а Шерлок Холмс — Шерлоком Холмсом. Свидетельств тому тьма: фильмы и телесериалы “на английские темы”; любовь к Джейн Остин и сестрам Бронте; изображения котиков, розочек и деток, густо населившие интернет; популярность квази-викторианских кукол; форумы счастливых домохозяек, и т.д. Эпоха приобретает женско-детское лицо. О мужчине известно одно: он в бизнесе. В этом видна тоска по утраченному: ведь чужое утраченное — это тоже стабилизирующая сила, и порой не меньшая, чем собственное.

В быту любовь к викторианству выражается в стремлении к глянцевой уютомности, к “красивости” и, с другой стороны, в моде на викторианские же — домашние, укрошенные — страхи: тема Франкенштейна в литературе и кино; публикации о Джеке-Потрошителе; модификации готического романа в “киноужастиках”; интерес к спиритизму; вампирские саги. К этому второму лику Англии — “ужасному” — относится и сегодняшняя мода на фотографии post mortem, воспринимаемые как Страшное, хоть и прирученное запросом на “готичность”. Некрофильский скелет в британском шкафу.



Фотографии *post mortem* появились вскоре после изобретения дагерротипа в 1839 году и стали популярны сперва в Англии, а очень скоро и в США. Чаще это изображения мертвых детей или молодых девушек — одних или в компании живых родственников. Зрелые люди представлены на них значительно реже, причем женские фото более распространены, чем мужские¹; фотографий стариков до 1870-х годов почти нет. Фото *post mortem* производят сильное впечатление уже вследствие самого

¹ Если речь не идет о знаменитых персонах: так, широко известны посмертные фото А. Линкольна, Людвига Баварского, Э.А. По и др.

² Можно предположить, что именно посмертные фото явились источником вдохновения для Ж. Кокто: в фильме «Орфей» Смерть (Мария Казарес) смотрит на Орфея нарисованными на веках глазами.

³ После изобретения более доступной амбротипии и распространения фото в паспорту (*Carte de visite*) искусство *post mortem* в каноническом варианте пошло на спад: фото стали более бытовыми. Как правило, мертвого фотографировали в гробу, в процессе погребальной церемонии. Эти фотографии более функциональны, безличны и отличаются гораздо меньшей изобретательностью, чем классические *post mortem*: их можно было рассылать родственникам, которые не смогли присутствовать на похоронах.

изобразительного канона. Мертвый ребенок показан, как живой — в кругу игрушек, в объятиях братиков и сестричек, с котиком, с собачкой, с любимой книжкой. Часто с открытыми глазами. Последнее достигалось либо с помощью определенных технологий, либо путем ретуширования, либо благодаря рисованию глаз на веках маленького покойника². Нередко ребенок сидит или даже стоит: для этого прибегали к помощи специальных штативов, какими в те годы поддерживали тяжелые манекены.

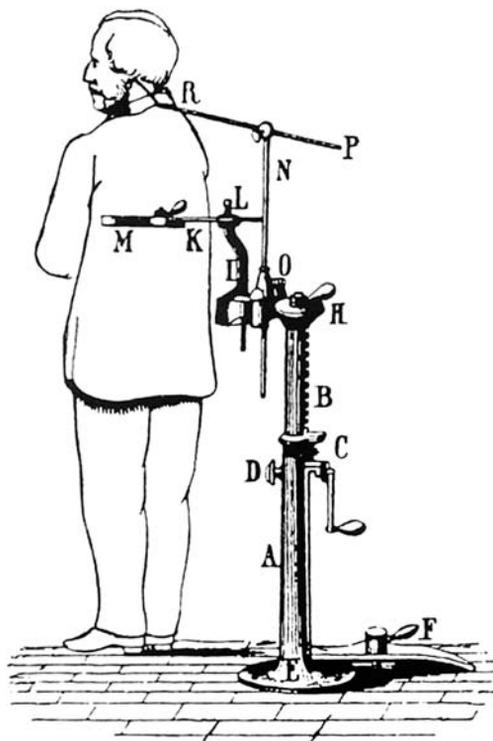
Дитя выглядит умиротворенным и счастливым, и если вокруг него родственники, то они чаще всего скрывают горе: скорее, на их лицах сочетание нежности и торжественности. Живой обнимает мертвого как живого. Часто не поймешь, кто из братиков или сестричек мертв: для этого нужна изрядная наблюдательность и/или знание канона. Более того, мертвый показан как идеально прекрасный живой.

Моду на *post mortem*, продержавшуюся в Англии до 1880-х годов, как правило, объясняют несколькими факторами:

- культурной предысторией увековечивания умерших (фаянсовые портреты, погребальные маски, восковые фигуры, надгробные статуи, трактаты *Ars Moriendi*, рисованные изображения умерших в позднем средневековье, посмертные гравюры XVII века и т.д.). В любом столетии человека снаряжали в вечность — будто письмо Богу, укладывали в конверт;

- траурным поветрием английской культуры, пришедшим из высших слоев: после смерти принца Альберта, мужа королевы Виктории (1861), в моду входят новые посмертные артефакты (например, сувениры с волосами (или из волос) покойных, украшения из траурного гагата и т.д.);

- высокой детской смертностью в сочетании с дороговизной фотографий, вследствие чего посмертное фото часто становилось единственным изображением ребенка за всю его жизнь³;



- материальной посильностью фотографии для среднего класса;
- техническими особенностями съемки дагерротипа (в частности, очень долгой выдержкой), вследствие чего неживая натура выигрывала перед живой по качеству изображения. Впрочем, это объяснение представляется надуманным: известно немало дагерротипов с живыми, в том числе детскими, моделями (иногда их тоже удерживали на месте с помощью штатива).

Но все это не объясняет главного: почему именно такой образ мертвого ребенка был востребован эпохой.



В таких объяснениях просматривается страсть к “ретроспективной телеологии” (по Л. Альтюссеру) — в желании заместить непонятные смыслы одной культуры смыслами другой, собственной. Фотографии викторианских мертвых воспринимаются нами как Страшное, потому что нарушается пропорция нашего понимания дихотомии “Мертвое — Живое”. И одновременно — приковывают взгляд, ибо совмещают обе стороны запроса современного “общества спектакля” (Ги Дебор): запрос на красоту и запрос на ужас.

Викторианская смерть

Викторианская эпоха — время, когда одновременно — и взаимозависимо — меняется отношение и к детям, и к смерти⁴. Не случайно в фотографиях живых детей того времени, например, кэрролловских “алис” (тот любил фотографировать детей), и в безымянных дагерротипах *post mortem* просматривается один канон ребенка, одни и те же требования к детству, каким оно должно быть: дитя грезит, дитя находится в блаженном неведении об ужасах жизни. Модели Кэрролла тоже нередко спят — и тогда уж становятся вовсе неотличимы от уснувших вечным сном.

Каждая эпоха приспособливает смерть к себе, и моделей такого приспособления не так уж много, хотя внутри каждой из них предпринимается множество сознательных и стихийных попыток адаптировать смерть к жизни. Фотография умерших — одна из таких попыток: она “показывает нам прежде неведомое и страшное — и тем самым делает его возможным и приемлемым” [8].

В то время изображение еще не перестало считаться аналогией души портретируемого: оттого смерть старается предстать не столько даже прекрасной, сколько прелестной — в духе этой женственной эпохи. При этом посмертная фотография демонстрирует причудливый сплав идеалов и мифологем. В ней прослеживаются мотивы романтиков, прерафаэлитов, но одновременно самим фактом фотографирования фото настаивает на высшем, достоверном реализме (тело, семья, комната). Объект не создан искусственно, он настоящий — и при этом помещен в искусственный контекст длимой жизни: отсюда детали убранства детской, живые братики и сестрички, песики и котята, попытки родителей скрыть свою скорбь. Вкупе можно определить это как лакировку смерти, создание видимости, что именно таким очарованием и обладала повседневная жизнь портретируемых. Если это и реализм, то диккенсова толка: будто бы лишь в смерти дитя становится таким, каким оно задумано Богом. Это особая, викторианская подлинность, вернее, то, что викторианцы вкладывали в понятие “подлинности”.

Это не ново: посмертные изображения прошлого тоже идеализированы: так, фаямский портрет изображает не столько

⁴ Разумеется, это касается лишь семей среднего класса: в семьях бедняков отношение и к смерти, и к детям остается архаичным.

реальность человека, сколько таимую в нем идеальность, очищенную от шелухи повседневности. Однако викторианство — эпоха повседневности, максимально сблизившей высокое и частное, мир и дом, быт и бытие нетленной души, сакральное и профанное, и посмертные фото выказывают это совмещение в наиболее исчерпывающей форме.

Когда центр культуры тяготел к патриархальности, концепция смерти была, в первую очередь, мужской *idée fixe*. Так, именно мужчины исторически были объектами большей части чудесных воскрешений в литературе и в живописи. Смерть и воспринималась как мужское дело. Женская и детская смерти случались гораздо чаще, но они были в порядке вещей. Лик мужской смерти — торжественность.

В XIX веке смерть приобретает детское или юное женское лицо, и смерть становится категорией изящного. “О, смерть всегда смешана с поэзией и любовью, ибо ведет к осуществлению того и другого” [Цит. по: 3, с. 344]. Это не фрагмент из романа: это реальный дневник Александрины де Ла Ферронэ. Временем прекрасных смертей назовет XIX век Филипп Арьес.

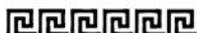
Этот взгляд настолько отличается от осознания смерти в предыдущую эпоху, что Ф. Арьес и его последователи считали новую концепцию смерти переворотом в мышлении европейского человека, началом индивидуального, глубоко интимного понимания Другого и самопонимания.

При поверхностном сопоставлении так и есть. Человек Нового Времени тщился победить смерть с помощью кропотливых изысканий. Вспомним рембрандтовский “Урок анатомии доктора Тульпа”, где члены гильдии хирургов напряженно вглядываются не столько в мертвое тело, сколько в толстый учебник, призванный дать им ответы на вопрос: куда уходит жизнь, и как замедлить, а то и вовсе предотвратить ее уход?

В XVII–XVIII веках смерть стала предметом научной любознательности и многими понималась как вызов рациональности, как зло, которое можно и нужно преодолеть. Идея правильной смерти, запечатленной на гравюрах “*Ars Moriendi*”, отступила и перед туманной надеждой на “излечение” от смерти, и перед реальным успехом в спасении потенциальных смертников, в том числе матерей и младенцев⁵, а более всего — перед самоценностью жизни, которую следовало проживать насыщено: “Всего ошибочнее мерить жизнь мерою смерти. Мысль о смерти вероломна: захваченные ею, мы забываем жить”, — рассуждал Вовенарг [6, с. 170]. В ту пору мир мертвых прочно отдалается от мира живых: мертвое тело “упаковывается” в гроб и выносится за черту обитания живущих — как вследствие гигиенически-профилактических побед, так и вследствие желания максимально разграничить миры Живого и Мертвого.

После всего этого поворот к “времени прекрасных смертей” кажется необъяснимым казусом культуры. Потому неко-

⁵ Уже с середины XVIII века широко применяется кесарево сечение.



торым исследователям, в том числе и самому Арьесу, он представляется своего рода чудом, навеянным “золотым сном” романтизма. Думается, корректнее говорить, что смерть становится более социально вариативной, как более социально вариативной становится культура. Отныне не существует большого стиля в искусстве — и так же не существует его в отношении к смерти.

При сохранении традиционной “прирученной”, по Арьесу, смерти в низких сословиях; при попытках ученых обуздать смерть (в том числе со второй половины XVIII века — и детскую смерть); при увядающем культивировании “античной” смерти в среде аристократии — в среднем классе распространился новый, литературоцентрический облик смерти. Ее субъектом становится самый прекрасный из умерших — ребенок либо юная девственница. Однако романтическое измерение смерти — не исторический казус, не отход от нововременной культурной парадигмы, а лишь его ответвление, а в чем-то и следствие. Оно было подготовлено, в частности, развитием медицины, обнаружением статистики погибающих новорожденных (XVIII век); попыткам научно регулировать рождаемость и т.д. Общество впервые массово ужасается смерти — и фотография (еще одно детище науки) пытается превозмочь ее ужас.

В этом — парадокс и противоречие, которые пыталась снять викторианская эпоха, в том числе и своим know-how — посмертным фото. Парадокс попытки удержать старое (которого, в сущности, не было) с помощью нового. Изображение мертвого ребенка — их фокусная точка.

Викторианское детство: между взрослой проекцией и детской фантазией

Культурный феномен детства рождается на грани взрослых ожиданий и доступности их воплощения для детей: возможности их принять или от них увернуться. Дети ухватывают тенденцию и проверяют посильность востребованных моделей поведения, ища в них допустимые лазейки и укромья. В разные эпохи лазейки и укромья различны. Для ребенка из английского среднего класса такая лазейка — мир детской, где он максимально отгорожен от взрослых.

На протяжении многих веков ребенок не выделялся из структуры взрослого мира, он постепенно и невидимо вписывался в него. “Ребенок — это карлик, но карлик, про которого известно, что он не останется таковым, кроме случаев колдовства. Напротив, не является ли карлик ребенком, который в силу проклятия не растет, а быстро превращается в сморщенного старика?” [2, с. 13–14].

Как особый период детство осознается в Европе лишь в Новое Время, но социальный запрос по отношению к нему разнится и в различных странах, и в различные периоды:

от идеи “карлика” — к идее “глины”⁶, из которой должно замесить нужного культуре индивидуума (в первую очередь, речь о мальчиках) и, наконец, к идее “живого ангела” — существа, перед которым взрослый неполноценен. Последняя — одна из основных тем викторианства.

Отправной точкой трансформации детства, произошедшей в XIX веке, является представление о греховности взрослых, понимаемое уже не в средневековом контексте недоброкачественной первородности, но в руссоистской идее греховности цивилизации, пятнающей врожденнодоброго человека. Лепту в новую концепцию детства внес и романтизм.

Именно в этот период возникает острый интерес к детству: к его незапятнанности и в то же время — пограничности, к опасностям, которые таит для него недобрый взрослый мир⁷. Ребенок беззащитен не только потому, что мал и зависим, но и потому, что неиспорченно мудр. Дети — особый народ в порочном мире. Психология туземца-народа-ребенка представляется в виде сплава доброты, доверчивости и невинности. Интерес к корням и интерес к детству объединяются литературной сказкой.

Ребенок — мечта эпохи

Цивилизованный мужчина запятнан деньгами, плотскими желаниями и компромиссами с собой (последний мотив станет одним из распространенных у Диккенса и, к исходу эпохи, у Голсуорси); женщина (изначально безгрешная) — мужским желанием и деторождением, дитя — ничем. Ребенок прекрасен, как женщина, только без сопутствующего ей греха. Отсюда и убранство ребенка: “Одежда, прикрывающая детские тела, символизировала их непохожесть на тело взрослого человека и непринадлежность к эпохе взрослых... Наряженное в костюм, который как бы вырван из эпохи, детское тело существует словно до начала времен, в период до приобретения какого бы то ни было опыта” [1, с. 109].

Вневременность связана с общественным запросом на ангела в лице ребенка. Вот наблюдение русского путешественника И. Головина: “Женщины Англии... одеваются просто, они веруют в Бога, они преданны мужу, любят детей, обязанность, это не вертопрашки, не ласточки. Отнимите женщин от Англии, и что в ней останется? Грубые мужчины, острови-

Т. Черняевская
Божьи куклы

⁶ Свидетельства этого — и расцвет романа воспитания, и выпуск назидательной детской литературы: так, с середины XVIII века до второго десятилетия XIX века в Англии было выпущено около 2400 наименований таких книг.

⁷ Недоброта мира под покровом благопристойности и благочинности — тема и готического викторианского романа, и детективных рассказов того периода.





тяне, не люди, а Англичане? О нет! останутся еще дети, эти преобразования жен, об которых папа говорил, что они не Англичане, а ангелы!..” [6, с. 32].

Аналогия “ребенок — ангел” в викторианском мире рюшей, драпировок, безделушек неизбежно трансформируется в аналогию “ребенок — кукла”. Отсюда, как представляется, и феномен “скрытой матери” на викторианских фотографиях, который пугает нашего современника лишь немногим менее *post mortem*. Впрочем, напрасно пугает: наличие спрятанной матери свидетельствует

именно о том, что дети живы, и их надо удерживать от излишних движений, способных испортить фотографию.

Мать стирает себя ради центрации на основном персонаже — на ребенке: образец самодовлеющего идеального детства, где изображение взрослого и “складка” реальности могут лишь помешать. Недаром прямые отсылки к взрослому миру у кэрролловской Алисы немногочисленны — схематичный образ сестры (уже вышедшей из детства — для этого она в сказке и существует) и чуть менее схематичный образ кошки. Эта традиция продолжится в сказочной литературе Англии и гораздо позже. Младенцы-близнецы в “Мэри Поппинс” едины с миром, пока бессловесны: они понимают язык природных явлений и животных — и забывают его, как только научаются взрослой речи. Взрослый взгляд, взрослый язык, неотвратимый будущий грех — рок детства. Детство надо удерживать, как птицу в золоченой клетке.

Круг ребенка — семья, няня и гувернантка. “Как все дети, я, конечно, всегда стремилась вовлечь в свою игру сначала маму, а потом кого-нибудь из слуг. Но в те времена, если в чью-то прямую обязанность не входило играть с детьми, тем приходилось играть самим (...). Думаю, это прекрасно. Я никогда не знала, что такое скука, унылое “мне нечего делать”, в отличие от многих женщин, всю жизнь страдающих от одиночества и не знающих, чем себя занять”, — вспоминает Агата Кристи [10].

Одиночество ребенка коррелирует с его защищенностью Домом, и не случайно именно в эти десятилетия появляется детская комната. Детская — особый культурный конструкт: ребенок замкнут в своей шкатулке: “Родители викторианской эпохи опасались, что невинная природа детей находится под смертельной угрозой. [Детская комната] удерживала ребенка внутри себя, изолировала его, пресекала контакты с посторонними людьми.

Прыгунки или детские качели, высокий стульчик и детская кроватка держали детей на одном месте, не позволяя вырваться и двинуться навстречу опасностям окружающего мира. Изолированная детская комната являлась убежищем” [9, с. 207–208]. В силу этого сочетания — убежища и ловушки — детская комната являлась и местом фантазий: недаром именно в детской Алиса входит в зеркало, в детскую Дарлингов влетает Питер Пэн и — пусть и гораздо позже — входит идеальная викторианская няня Мэри Поппинс.

Взрослому миру в то время свойственна аналогичная фантазия — великая викторианская иллюзия, что Дом (взрослая “детская”) может противостоять разрушительным тенденциям извне. Детская есть микрокосм Дома-макркосма. Отсюда и идея очищающей частной жизни, украшенной сообразно возможностям и вкусам повседневности — женским вкусам. Безусловно, в этом прослеживается влияние королевы Виктории, бабушки монаршей Европы. Часто пишут, что именно ей Англия того времени обязана поворотом к замкнутой целомудренной семейственности⁸, но это лишь надводная часть айсберга, под ней таятся и другие основания более обширного социокультурного толка, в том числе и демографические: как я уже упоминала, именно в XIX веке в среднем классе понемногу распространились средства контрацепции. Можно предположить, что дитя, ставшее объектом не только брачной рутины, но и, хоть в небольшой степени, — предметом выбора, ценимо более, чем “мал-мала-меньше”, посланные Богом и отнимаемые им же.

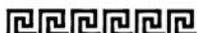
Добавим и социальные причины одомашнивания культуры: городская промышленная жизнь; крах и деревенских общин⁹, и городских артельных сообществ с неминуемым отчуждением человека (Э. Фромм); лавина научных открытий, побуждавшая покрепче держаться за единственный столп стабильности; и как итог — переход от патриархальной семьи к нуклеарной — “семье внутри семьи”, чему немало способствовала принятая в среднем классе разница в возрасте брачующихся.

Мужчина рационально правит своей империей, будь то фабрика или лавка. Муж — это капитал. Жена — это душа дома. Дитя — его дух. Из ребенка (особенно если речь о девочке) уже не лепят маленького взрослого так усиленно, как несколькими



⁸ Семейная целомудренность тогдашних англичан имела побочные следствия в виде домов терпимости, эпидемий венерических заболеваний и т.д. Викторианский джентльмен является одновременно и Джекилом, и Хайдом.

⁹ К концу века доля городского населения Британии стала 80% при том, что в середине число горожан было примерно равным числу сельских жителей.



десятилетиями раньше: считается, что безгрешная природа сама выберет правильный путь, а единственная функция родителей — поспособствовать ей в этом: «Сейчас я часто чувствую, что родители жаждут успеха своих детей исключительно ради собственного престижа. ВикторIANцы хладнокровнее смотрели на своих отпрысков и имели твердое мнение об их способностях. “А”, совершенно очевидно, будет красавицей, “В” — умницей, “С”, по-видимому, не суждено ослеплять ни красотой, ни умом. Лучше всего для “С” какое-нибудь порядочное ремесло. И так далее. Конечно, они ошибались иногда, но в целом такой принцип срабатывал. Сознание, что от вас не ждут того, к чему вы не способны, приносило огромное облегчение... (Конечно, <...> мальчики обязательно должны были получать настоящее образование)» [10].

Образование — инициация, изымающая ребенка из ранга ангела. Его суждено пройти, чтоб стать мужчиной. Не потому ли маленьких мальчиков одевали по-девчачьи: возможно, таким образом им пытались продлить детство, обманув гендер? Пожалуй, именно викторианство — единственный период в европейской культуре, когда личность мальчика и личность мужчины изначально антитетичны: тем сложнее переход от одного к другому. Взросление — вина, избежать которой никому не под силу.

Родители среднего класса любили дитя новой любовью — восхищаясь его безгрешностью, но не добавая ему внимания: ребенок в общественном понимании — ангел, но не личность (неудивительно: эти установки противоположны друг другу). Настоящая жизнь отца протекала вне дома, а матери, скорее, координировали деятельность нянь и гувернанток, если те были. Возможно, одна из функций посмертного фото — покаяние.

Интимность посмертной фотографии — двусторонняя реальность: с одной стороны, она представляет собой квинтэссенцию идеализированной прошлой жизни, с другой, включает мертвого не в вечную память, а в вечное бытие прекрасной (пусть и во многом воображаемой) семьи. Фото — памятник не только ребенку, но и укладу. Апология не только смерти, но и жизни, какой она должна помниться.

Викторианский ребенок: кукольный ангел

О ты, малыш по сущности природной,
Но духом всемогущий и свободный,
Зачем так жаждешь ты
Стать взрослым и расстаться безвозвратно
С тем, что в тебе сошлось так благодатно?
Ты не заметишь роковой черты —
И взвалишь сам себе яро на плечи,
Тяжелое, как будни человечьи!, —

писал Уильям Водсворт (*Перевод Г. Кружкова*).

Единственное состояние, в котором эта подлинность может сохраниться, став окончательной — безвременная кончина ребенка. Реакция на переход ребенка в потусторонний мир не столь однозначна, как в наше время. Викторианские родители ощущали эту смерть двояко: и как горе (для семьи и себя), и как благо (для ребенка).

Заметим: в викторианской литературе ребенок постоянно на грани: он то и дело переходит из мира дольного в мир горний и обратно, исчезает то в кроличьей норе, то в зеркале, то на острове Потерянных мальчишек, то в озере, становясь счастливым “водным ребенком”, как герой Чарлза Кингсли мальчик Том после смерти. Граница с другими мирами зыбка: ребенок — гость. Если он доживет до самостоятельности — станет всего лишь взрослым. Если не доживет — ангелом с фотографии, тем, кто, на современный взгляд, выглядит страшной куклой. Ангелом викторианского образца — века, когда религия уже во многом отошла в сферу приличий, наука уже пугала, а искусство плавно переходило в академическое и/или прерафаэлитское красиво. Мертвый ребенок становится любящим духом, охраняющим викторианский “кукольный дом”. Божьей куклой.

Метафора не нова: тезис о кукольности человека под властью божества разрабатывал еще Платон. “Представим себе, что мы, живые существа, — это чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью, ведь это нам неизвестно...” [11, с. 93]. Дитя — кукла кукол.

Принцесса Виктория в детстве была счастливой хозяйкой ста тридцати кукол. В соответствии с идеальным миром, модель которого она впоследствии попытается распространить на Британию, они сгруппированы по семействам: семья Тальони (названных так в честь любимой балерины), семья Арнольд и т.д. Десятилетняя Виктория сочинит книжку, назовет ее “Приключения Алисы Ласеллс” и преподнесет матери: “Моей дорогой Маме, мой первый опыт в сочинении, нежно и покорно надписанный ее нежной дочерью, Викторией”. Рукописную книжку усердная девочка украсит коллажами из собственно-рочно нарисованных бумажных кукол.

Дитя — и кукольник, и кукла. Кукольником ребенок является для своих фарфоровых, деревянных, бумажных подопечных, которых оживляет прикосновением (не случайно на многих фотографиях *postmortem* — осиротевшие, бездыханные игрушки) — и так же его самого оживляет Бог, или же фотоаппарат, являющийся новым божеством среди иных новых божеств. Мертвого ангела можно запечатлеть технически. Краткость мига, пока он еще здесь — и уже там.

Фотография, сохраняя момент, его похищает. С. Зонтаг, отмечала, что “фотографировать людей значит совершать над ними насилие, потому что через фотографию мы видим их такими, какими они никогда не увидят себя сами, мы получаем



о них такое знание, которого они не имеют. Фотография превращает людей в объекты, которыми можно обладать символически. <...> Фотографирование — сублимированное убийство — кроткое убийство, подстать печальным, испуганным временам” [8]. Таким образом, фотографирование неживого — убийство в убийстве, убийство в квадрате: запечатленный на ней ребенок никогда не сможет увидеть, каким он казался оттуда, с другой стороны объектива: он похищен дважды.

Отсюда — не упоминаемая, но осязаемая странность посмертных фотографий: объеди-

нение в акте фотографирования противонаправленных сил религии (образ почившего ангела) и науки (техники)¹⁰, отдаления и сближения, предельной субъективности и предельной объективности, во всяком случае, претензии на хроникальность и достоверность.

Разумеется, объективность мнима, т.к. фотография, созданная для того, чтоб запечатлеть реальность, меняет ее и усугубляет, создавая ее идеальный тип, удвоение реальности, в итоге которого рождается образ противоречивой квазиреальности. Правда искусства притворяется правдой жизни — и тем самым постулирует правду жизни (и смерти) в новом, возвышающем и обманывающем качестве. Фотография создает, тиражирует и навязывает “фигуративные данности” [7, с. 43]: в любой, даже посмертной фотографии того времени, прослеживаются и умыслы эпохи, и художественные предпочтения фотографа, и ролевые позиции портретируемых, и указания на статус и престижность тех или иных знаков. Тем самым фотография дает возможность “считать” с изображения не столько персонажей и ситуацию, сколько архетипы культуры, господствующие в данной страте общества: приятие смерти как Другого, но похожего на существующее; представление о рае как об улучшенном викторианском Доме; и дитя — связующее звено посюстороннего и потустороннего миров.

Посмертная фотография — квинтэссенция викторианства, каким оно хотело себе казаться: попытка свести воедино новую рациональность в лице техники и с трудом удерживаемую, а на деле безнадежно утраченную красоту прошлого в том виде, в каком его, впрочем, никогда и не было. Итогом подобных попыток всегда является кич. Это, если можно так выразиться,

¹⁰ В более лучезарном виде попытка примирения этих двух сил выражена во французских автоматах XVIII века: их создатели уверены, что красота техники не войдет в противостояние с красотой рокайля.

кич первого порядка. Однако кичевая составляющая посмертных фото не только в этом.

Еще А. Моль говорил, что универсальность и суггестивная сила кича — в его свойстве приспособлять неординарное к обыденной жизни. Почившее дитя: обреченная прелесть и объектив фотоаппарата, дитя в разрыве “здесь и там”, вечно-го и повседневного — мертвый ангел как норма квази-куртуазной эстетики, свойственной средним слоям общества. Можно говорить о своего рода “трансгрессивном киче”, который в фото *post mortem* и привлекает, и отталкивает наших современников¹¹.

На самом деле, таких казусов в любой культуре в стадии быстрой трансформации множество, но этот наиболее очевиден, ибо и религия, и техника здесь предстают преломленными сквозь вкусовую призму среднего класса: они существуют не столько сами по себе, сколько в парадигме возникающего массового вкуса. Это порождает кич второго порядка — идеальный по принципам “так принято”, “не хуже, чем у других”. Символ становится знаком. Возможность сделать такое фото — акт статусного закрепления социальных ролей. Такова общая судьба символических конструкторов, принятых и определенных социумом, и выступающих уже не в форме идеала, а в виде нормы.

Кич третьего порядка — консервация (чаще небывшего) идеального прошлого. В более безобидной сфере это произошло, например, и с прерафаэлитами, выступавшими против благопристойной академической традиции и, соответственно, эстетики викторианских буржуа. Тем не менее, именно буржуа приспособили прерафаэлитскую эстетику “погибающей красоты” к своим вкусам и запросам, что, кстати, отразилось и в *post mortem*. В этом сказался полуромантический-полудекадентский запрос переходного социума на возвышенное и страшное одновременно.

Дополнительное измерение трансгрессивный кич викторианцев получает в наши дни, когда фотографии *post mortem* тиражируются в интернете, обрастая банальными, насмешливыми и недобрыми комментариями. Напомню: в пору своего создания единственным местом хранения такой фотографии, существовавшей в единственном же экземпляре, был семейный альбом; в гостиных же новый тип чувствительности иллюстрировала безобидная копия “Острова мертвых” А. Бёклина.

Смерть, как все обостренные реальности человеческого бытия, либо предельно возносится, либо неудержимо оповседневнивается — и классические фото *post mortem* есть удивительный синтез двух этих тенденций.

Пришедшая на смену *post mortem* в конце XIX века манера открыто и все с меньшими эстетическими стараниями фотографировать мертвых в гробах в час погребальной процедуры — симптом плавного заката викторианских ценностей,

¹¹ В более широком смысле на трансгрессивный кич настроен весь сектор “ритуальных услуг”, так как кич легко вторгается во все сферы, предназначенные для массового “просмотра”, в том числе и в формы презентаций смерти. Кроме того, кич — хоть и на время — помогает осветить безутешное горе к процедуральной пышности.



и не случайно эта мода приходит в Англию из США, как прежде из Англии в Америку пришло каноническое фото *post mortem*.

Дитя неживое: сегодня

Итак, адаптация смерти посредством викторианского фото производится в русле совокупности представлений:

- Представление о науке, в обличье техники спускающейся со своего доселе недостижимого небосвода к человеку.
- Представление об искусстве в виде посмертного изображения, созданного по канону красоты среднего класса.
- Одомашненная викторианская религия.

Несмотря на то, что викторианский период далеко позади, адаптация смерти к жизни продолжается, и сегодня можно говорить о новых взаимодействиях техники, веры и эстетики в изображении неживого.

Наиболее показательны в этом смысле проекты, представляющие массовой аудитории соотношение нежизни и жизни:

- кочующая по странам инсталляция Г. фон Хагенса “Тайны тела. Вселенная внутри”, где нагие бескожие тела, покрытые пластиком, поданы в контексте жизни и движения;
- сайты, на которых представлены фотографии живых родителей с мертвыми младенцами и услуги по их фотографированию;
- широко распространившееся и крайне модное изделие — куклы-реборны (от англ. *geborn* — “возродившийся”).

Во всех трех типах репрезентации неживого по частям представляют то, что на фотографиях *post mortem* охватывалось целостной, хоть и противоречивой практикой. Но если в посмертных фото религиозная (мемориально-“ангельская”) и техническая (победа над смертью хотя бы в виде фото) идеи еще пытаются действовать воедино и освящать собою быт, используя для своего сочленения призраки искусства, то сегодня повседневность не претендует на то, чтобы быть чем-то помимо повседневности. Оповседневниваются и наука, и религия, и искусство.

Представляется обоснованным вопрос уже не только о современном вытеснении смерти, но и о моделях ее приспособления к массовому символическому универсуму, ее легитимации в общественном сознании. Еще П. Бергер и Т. Лукман говорили о двух основных механизмах поддержки легитимности символического универсума — о терапии и аннигиляции [4]. Вследствие первого смерть должна вводиться в русло жизни, вследствие второго — отвергаться как несуществующая. И если фото *post mortem* пытается использовать оба эти механизма одновременно, пусть и парадоксальным образом, то в век еще большей атомизации и людей, и знаний, и эмоций они оказались рассредоточены по разным анклавам массовой рефлексии

или — чаще — массового внерефлективногоприятия.

Так, упомянутая выше биоарт-выставка “Тайны тела” идет по пути науки и техники (пластичность), одновременно используя методологию современных “визуальных искусств”.

Мертвые играют живых, как дети в посмертных фото. Они поданы уже не просто в непристанных мертвым телам позах, а в контексте движения (играют в шахматы, в карты, резвятся с мячом, занимаются любовью).

Одно из условий старого доброго кича — красивость — резко нарушено. Зато усугублена “готичность” зрелища — в духе того, как невинный мистический роман ныне подается под рубрикой “ужасы”. И идеи политкорректности, научности, просветительства, постулируемыми презентаторами¹², нимало ее не вуалируют.

Если трансгрессивный кич *post mortem* целомудрен (и в подчеркнутой невинности объекта, и в факте бытования исключительно внутри семьи), то фон Хагенс отказывается в этом своим моделям — и тем, что они буквально лишены покровов, включая самый интимный — кожу; и тем, что созданы в расчете на массовую аудиторию; и тем, что из них вымыта религиозная составляющая (при сохранении доминант науки и искусства — вернее, того, что понимается под ними в обществе спектакля). Естественное превращено в искусственное — обратный знак тому, как искусственная куртуазность викторианских фото создавала видимость естественности.

«Кич с его функцией производного предмета, — писал Ж. Бодриар, — связан с особой “эстетической” или антиэстетической функцией. Эстетике красоты и оригинальности кич противопоставляет свою эстетику симуляции: повсюду он воспроизводит вещи большими или меньшими, чем образец, он имитирует материалы (имитация мрамора, пластмасса и т. д.), он подражает формам или комбинирует их неподходящим образом, он повторяет моду, не проживая ее» [5, с. 146]. Если можно имитировать пластиком мрамор, почему нельзя пластицизировать мертвое тело?

Это кардинально иной порядок трансгрессивного кича: know-how выставки — “оригинальность”, принцип — антиэстетизм. В этом случае мы можем говорить о нивелировании одной из установок кича — гламурности в пользу другой — хитроумной изобретательности. Если существует техно-кич, почему бы не быть тело-кичу?



¹² Так, снятие кожи с моделей объясняется выражением принципиального антирасизма: модели по большей части китайские.



Некоммерческий фотопроjekt “*Now I Lay Me Down To Sleep*”, на котором запечатлены родители с умирающими или мертворожденными младенцами, призван навечно (т.е., пока существует фото) ввести ребенка в круг жизни его близких. Эти фотографии свидетельствуют о том, что ребенок, пусть кратким пришельцем, но посетил эту землю. Они гиперреалистичны, крупноплановы и подчеркнута скромны: скупое черно-белое изображение, центрация на реальном младенце, на его родителях, на подробностях больничной палаты. Их принципы — кажимая безыскусность (указания на эту кажимость — наличие фотографа, тщательный выбор ракурса, поз, композиции, шелканье аппарата и т.д.), отказ от драпировок смерти: неприкрашенный, часто голенький ребенок, обнаженная грудь матери, которой не накормить младенца, печальные лица отца, братиков и сестричек.

Здесь задействован иной тип общественной чувствительности и по сравнению с викторианским, и по сравнению с современным: здесь нет ни викторианского приукрашивания, ни привычного нам стремления изгнать “*Memento mori*” из повседневности: известно, что с конца XIX века культурной доминантой смерти становится “забывчивость”: “Смерть больше не вносит в ритм общества паузу. Человек исчезает мгновенно. В городах все отныне происходит так, будто никто никогда не умирает” [3, с. 455].

Однако, судя по востребованности проекта “*Now I Lay Me Down To Sleep*”, культурная доминанта забывчивости идет на спад. Фотографии не приукрашивают смерть младенца в ангелически-кукольных тонах: они подчеркнута реалистичны. Пусть и иначе, но эти фото, как и дагерротипы викторианцев, навечно вводят ребенка в память семьи, и в этом смысле мы имеем дело с тем же опытом социальной терапии, с отказом от аннигиляции.

Однако соотношение науки, искусства и религии в таком фото — кардинально иное, нежели в викторианском. Наука воспринимается как бессильная, и техника — любимое детище науки — годится лишь на то, чтобы зафиксировать это бессилие. Искусство предельно и предумышленно стирает себя во имя реальности. Остается религия — но она являет себя во внеинституциональном качестве.

О трансгрессивном киче в момент заказа и создания фото говорить не приходится: скорее, преломляясь через массовое сознание, эти фотографии воспринимаются с позиций общественного запроса на облик смерти. Кичем скупые и отчетливые фотографии “*Now I Lay Me Down To Sleep*” становятся в тот момент, когда перестают быть принадлежностью только семьи, каковой были фото *post mortem* в викторианской Англии. “Смерть своя” (по Арьесу) невольно обретает составляющую кича в момент опубличивания фотографий в Интернете — в окружении баннеров, ссылок на новости, рекламы, реплик комментаторов.

Таким образом, в этих столь схожих обычаях разных времен задействованы две разные формы трансгрессивного кича: в исторически первой — преимущественно по принципу исполнения, в новой — по принципу тиражирования. Им соответствуют два типа социального запроса: запрос викторианской семьи и запрос современного общества, где не показанное массам просто не существует.



И, наконец, третий опыт современного соотношения жизни и не-жизни, в котором действует обратный викторианскому принцип: если ребенок может превратиться в куклу, то можно и куклу превратить в ребенка. Я говорю о “реборнах” — виниловых куклах, с изумительной подробностью моделирующих вид и вес реальных младенцев.

Реборн, возникший в США в 1990-х годах как коллекционная новинка, как дорогая игрушка, достаточно скоро расширил свои функции: не утратив привлекательности для коллекционеров, он используется в психотерапии для женщин, страдающих старческой деменцией, и т.п. Но существует и третий лик реборномании — мода, в том числе, и на переплетение вымышленного, “виртуального” (в широком смысле слова) с реальным: например, психологи говорят об опасности этого поветрия, для многих уже не просто моды, но и суррогатного опыта материнства. Однако нас более интересует механизм отношения к смерти, выраженный в реборне: одновременность претерапии и пре-аннигиляции. То, что никогда не было живо, не может умереть.

Реборн и модели викторианского фото пересекаются в практике общения с неживым, в использовании недвижимого, холодного квазитела, в попытке оживить неживое. Однако существуют и очевидные отличия: их больше, и именно они характеризуют некие “мемы” современной культуры — в противовес не только викторианству, но и XX веку.

На поверхности: если *post mortem* фото — попытка придать модели идеальную “последнюю” красоту, то реборн имитативно натуралистичен: он отражает жилки, покраснения, одутловатость щечек никогда не рожденного ребенка. На посмертных фото — дети как куклы (ангелы); принцип реборна обратный: куклы как дети. Это противоположный тип стирания различий между живым и неживым.

Младенец на посмертном фото есть дух в “кукольном” теле, послание, адресованное высшей истине, Богу (как в средневековых мистериях куколка-душа вылетала из головы умира-



ющего). В случае реборна мы сталкиваемся с отсутствием адресации к миру истины как таковому: в нынешней культуре мирно сосуществуют разные клипы совершенно противоположных истин — в том числе относительно смерти.

И, наконец: если фото *post mortem* — иллюстрация к семейному и общественному опыту переживания, меняющему человека и реальность, то реборн есть отображение на фиксации, консервации единственного и неподвижного опыта. Жизнь в отсутствие опыта тождественна отсутствию жизни.

Еще Лотман отмечал, что мертвенность куклы лишь увеличивается возможностью сопоставления с живым существом. На сегодняшний день ни холодное тельце, ни неподвижность ребенка-реборна более не пугают. Одна из возможных причин этого — любовь к Неживому, потребность в статусности, в престиже и в маленьком бесхлопотном счастье, которую удовлетворяют и иные неживые объекты любви: машины, тренажеры, фотоаппараты, интерьеры, одежда и т.д. С некой метафоричностью можно включить в этот список и виртуальные ипостаси реальных людей в социальных сетях: они не обременяют нас своим наличным существованием.

Реборн — то, к чему пришел постмодернизм в процессе пресловутого слияния элитарного с массовым: регуманизация того, что прежде было не без удовольствия дегуманизировано. Реборн — кич бессмертия в мире без негатива и без надежды на истину.

Литература

1. Албинсон Э.К., Игонне А. Одеть ребенка // Теория моды. 2008. № 8. С. 109.
2. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
3. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Издательская группа “Прогресс” — “Прогресс-Академия”, 1992. С. 344.
4. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995.
5. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. С. 146.
6. Вовенарг Л. де К. Размышления и максимы. Л.: Наука, 1988. С. 170.
7. Головин, И. Г. Десять лет в Англии. — Лейпциг: Издательство Вольфганга Гергарда, 1858. С. 32.
8. Делёз Ж. Живопись до живописи // Мир дизайна. 1998. № 3 (12).
9. Зонтаг С. О фотографии. М.: Ad Marginem, 2012. URL: <http://studio67.by/mag/for-bookworms-syuzen-zontag-o-fotografii-ch-1-v-platonovoj-peshhere/>.
10. Калверт К. Дети в доме: материальная культура раннего детства, 1600—1900. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 207—208.
11. Кристи А. Автобиография. <http://www.e-reading.club/bookreader.php/109082/Kristi-Avtobiografiya.html>.
12. Платон. Законы // Платон. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1994. С. 93.