

ПОСМЕРТНЫЕ ФОТОГРАФИИ XIX ВЕКА: К ВОПРОСУ О МЕТОДАХ ИЗУЧЕНИЯ И ПОНИМАНИЯ

**Вероника
Никифорова**

УДК: 76.03.

Ключевые слова:
история фотографии, смерть,
Викторианская эпоха,
фотографии post-mortem.

Аннотация

Автор статьи предлагает возможные способы изучения и интерпретации посмертных викторианских фотографий, основываясь на теориях Сьюзен Зонтаг, Розалинд Краусс и Ролана Барта. Особое внимание уделяется истории восприятия и производства посмертных фотографий в Викторианскую эпоху и проблемам ее изучения в наши дни. В результате выявляются основные трудности изучения посмертных фотографий и предлагается оптика восприятия этого непростого объекта исследования.

Postmortem photography in the 19th Century: The Question of Research Methods and Understanding

*Veronika
Nikiforova*

*Keywords:
history of photography,
death, Victorian era,
postmortem photography.*

Abstract

In this paper, the author aims to highlight possible ways of studying and interpreting postmortem Victorian photographs, referring to the theories of Susan Sontag, Rosalind Krauss, and Roland Barthes. Particular attention is paid to the history of perception and production of postmortem photographs in the Victorian era, and to the problems of studying them today. As a result, the main difficulties of studying posthumous photographs are revealed, and a new research perspective of the perception of this difficult subject is proposed.

В 1840-х годах новая технология фотографии нашла коммерческое и практическое применение в портрете. Фотография начала механизировать давно установившуюся и процветающую торговлю изображениями ручной работы. Для этого фотографы использовали набор методик и практик, которые веками разрабатывались художниками, работающими с маслом на холсте: построение композиции, работа со светотенью и др. Посмертный портрет был одной из устоявшихся художественных практик, унаследованных фотографами от своих предшественников. Викторианская Англия традиционно считается страной, в которой посмертный жанр расцвел в полную силу на заре истории фотографии. Посмертная фотография была подвидом дагерротипа, дополнением к популярному в викторианском мире фотографическому процессу. В Викторианскую эпоху копии посмертных снимков распространялись среди семьи и друзей. Таким образом их можно было сохранить во многих семейных альбомах, фотографии вешали на стены в гостиных и спальнях [Linkman 2011: 20–21].

Однако у посмертной викторианской фотографии недолгая история существования: к концу девятнадцатого века, в первую очередь из-за изменения взглядов общества на смерть, эта практика прекратилась. В наши дни практика создания посмертных фотографий не распространена, однако в Викторианскую эпоху (1837–1901 гг.) такие фотографии были доступным и популярным способом запечатлеть умершего родственника. Из-за высокой детской смертности в этот период было создано большое количество посмертных детских фотографий. Историк Одри Линкман писала, что в наши дни очень трудно оценить степень распространенности этой практики: за время своих исследований ей удалось найти около двухсот-трехсот посмертных викторианских фотографий, в то время как число обнаруженных обычных портретов живых превысило сотню тысяч [Linkman 2006: 311]. Однако автор полагает, что многие посмертные фотографии были уничтожены с течением времени: люди, которые дорожили этими снимками, погибли, и новые наследники не захотели иметь с такими снимками ничего общего. Фундаментальные изменения в социальном и культурном отношении к смерти или даже глубокие различия в отношении людей в одной семье могли привести к уничтожению большого количества подобных портретов.

Трудность изучения посмертных фотографий заключается в том, что большинство сохранившихся посмертных портретов поступают в архив в отрыве от своего первоначального контекста и лишены какой-либо документации или информации, которые могли бы пролить свет на их происхождение, цель или последующую судьбу. Джей

Руби, американский антрополог, первым опровергнул представление о том, что посмертные фотографии были редкостью на заре истории этой технологии. Чтобы подтвердить это, он обратился к записям фотографов о том, сколько раз они приезжали к семьям, чтобы сделать такие фотографии [Ruby 1999]. **Практика создания посмертных портретов была распространена в различных классах общества. В то время как относительно немногие люди могли позволить себе картину или рисунок умершего родственника, фотография сделала портреты доступными для большей части общества [Linkman 2006: 312].** Посмертные фотографии заказывали как состоятельные люди, так и люди более скромного достатка. К причинам, по которым люди заказывали посмертные портреты близких, можно отнести отсутствие какого-либо портрета, сделанного при жизни человека. Также вероятно, что посмертные портреты служили утешением для тех, кто не мог соблюдать викторианский обычай навестить усопшего и лично отдать последние почести [Linkman 2006: 347].

В Викторианскую эпоху были очень распространены как статьи с техническими рекомендациями по фотографическому процессу, так и рекламы фотоателье. Однако найти в британской периодике материал, связанный с посмертными фотографиями — непростая задача; можно предположить, что лишь немногие британские фотографы были готовы публично связывать свое имя с занятием посмертной фотографией. Фотографам было неудобно обсуждать эту тему публично: большинство тех, кто решился указать свои имена в статьях о посмертной портретной фотографии, старались в некоторой степени дистанцироваться от работы, называя ее неприятной. Фотограф Джордж Брэдфорд, который среди прочих жанров делал посмертные фотографии, публично высказывал отвращение к результатам своей собственной работы:

«Я не могу понять, как родственники могут смотреть на эти фотографии, если только они не испытывают особой любви к ужасному. Со своей стороны я вообще не вижу необходимости фотографировать мертвых. Если усопшие действительно были любимыми, ничто в этом мире не способно когда-либо стереть дорогие черты из мысленного взора: ему не нужна холодная, грубая фотография, представляющая последнюю унылую стадию человечества, она не поможет вспомнить эти черты, приятную улыбку или беззаботный смех, а покажет только подобие упыря, похожее на что угодно, только не на приятную натуру» [The Photographic News 1882: 394–395].

Особенностью посмертных фотографий было то, что сфотографированный человек был показан спящим или в ином положении, способном замаскировать истинный характер ситуации. Детей, одетых в праздничную одежду, клали на подушки, чтобы они выглядели так, как будто они только что заснули, на фотографиях такого типа мертвых детей трудно отличить от живых. Благодаря разнообразным обработкам некоторые посмертные фотографии создавали идеальную иллюзию жизни. Нередко фотограф ретушировал фото таким образом, чтобы глаза мертвого человека оставались открытыми — в то время такая процедура использовалась часто. Начиная с 1860-х годов до начала XX века заказы на посмертную фотографию составляли значительную часть деятельности коммерческого фотографа [Краусс 2014: 33].

Изображение физической смерти на фотографиях во многом связано с метафизикой страдания. Возвышение драматизма, сакрализация травмы — это процессы, в которых фотография (в частности, посмертная фотография) играет важную роль. Вполне возможно, что викторианские фотографы стремились притупить страдания семьи, создавая идеальную иллюзию жизни. На многих ранних изображениях этот эффект усиливался за счет добавления румяного оттенка щекам умершего или рисования зрачков на фотопринте. Более поздние примеры этого жанра (конец XIX — начало XX века) не демонстрируют того же усилия по созданию идеальной иллюзии жизни и изображают мертвых, лежащих в гробу в окружении присутствующих на похоронах. Можно предположить, что снижение популярности посмертных фотографий связано со снижением смертности. Продолжительность жизни стала увеличиваться, и, следовательно, семьи реже горевали из-за смерти членов семьи или родственников. Смерть стала явлением, связанным прежде всего с пожилыми людьми, изменилась культура и траурные традиции вокруг смерти и умирания.

Исследования фотографии в контексте смерти уже успели приобрести интеллектуальный фундамент в научном дискурсе. В своих текстах эту проблему рассматривали такие влиятельные теоретики, как Сьюзен Зонтаг [Зонтаг 2013], Розалинда Краусс [Краусс 2014] и Ролан Барт [Барт 1997]. В настоящей работе мы обратимся к этим авторам с целью создать комплексную оптику для изучения и понимания феномена посмертных фотографий. Нельзя не обратить внимание на сильное влияние, которое оказали авторы на формирование восприятия фотографии «вообще» как неразрывно связанной со смертью. Частое цитирование в научной литературе основных положений этих теоретиков способствовало

закреплению определенного образа мышления. Получается, когда мы рассматриваем различные проблемы фотографии, мы часто думаем о них через высказывания Зонтаг, Краусс и Барта. Освободиться от сформированного на такой почве мышления трудно, однако возможно при изобретении совершенно нового метода описания этой проблемы, способного ввести новую оптику и другой набор интерпретаций. Впрочем, в настоящем исследовании мы беремся только рассмотреть основные положения теоретиков о фотографии и попытаемся дополнить предложенные теоретиками концепции.

Американская писательница Сьюзен Зонтаг настаивала на тесной связи между фотографией и смертью. Она воспринимала фотографию как искусство сумеречное, элегическое. Известное высказывание Зонтаг гласит, что каждая фотография — это «памятка о смерти» («*memento mori*»). Действительно, делая человека объектом фотографии, фотограф фиксирует незащитность снимаемого перед быстротечным временем¹. С одной стороны, искусство фотографии взывает к нарциссическим началам, но в то же время обезличивает наши отношения с миром. Зонтаг сравнивает двойственные функции камеры с биноклем: если мы посмотрим с одной стороны, то далекие, экзотические вещи могут показаться близкими. Если же мы перевернем бинокль, то близкое станет казаться далеким. Так же может произойти и с камерой, которая наделяет привычные вещи ореолом чуждости и отдаленности. Эта смесь близости и отчуждения привела к необратимому слиянию войны и фотографии. Катастрофы и бедствия притягивают людей с фотоаппаратами. Остается только удивляться тому, как общество, нацеленное на благополучную и счастливую жизнь, отрицающее смерть и пытающееся не думать о ней, стремится удовлетворить свое любопытство посредством просмотра фоторепортажа с места катастрофических событий. Ощущение, что бедствия далеко и не способны вас коснуться, стимулирует интерес к мучительным картинам, и, разглядывая их, вы укрепляетесь в понимании своей защищенности [Зонтаг 2013: 218–219]. Иллюзия защищенности возникает отчасти по той причине, что предполагаемый зритель — «здесь», а не «там», отчасти же потому, что эти события, обращенные в фотографии, приобретают характер неизбежности. В реальном мире что-то происходит прямо сейчас, и никто не знает, что еще произойдет, в то время как в мире фотографии все уже случилось. Исследовательский интерес Зонтаг сконцентрирован в первую очередь на предсмертных фотографиях², сделанных

1. См. эссе Сьюзен Зонтаг «Взгляд на фотографию». URL: [link](#) (14.07.2021). Впервые текст был опубликован на русском в книге: Стигнеев В., Липков А. Мир фотографии М.: Планета, 1998.

2. Англ. *pre-mortem photography*.

незадолго до гибели снимаемых. Поэтому автор приводит в пример фотографии с мест военных действий и природных катаклизмов. На основе исследований Зонтаг мы можем выделить две категории фотографий: на которых либо запечатлены мертвые люди (посмертные фотографии), либо запечатлены люди, которые вскоре будут убиты или умрут (предсмертные фотографии).

В своей последней прижизненной книге «Смотрим на чужие страдания» Зонтаг вновь обращается к темам, которые она обсуждает в сборнике эссе «О фотографии». Значимая часть книги уделена обсуждению гравюр Гойи из серии «Бедствия войны», изображающих военные страдания, под которыми художник оставляет эмоциональные комментарии, такие как «А это ты вынесешь?», «Видеть [это] невозможно» [Зонтаг 2004: 35–38] и др. Мы не можем себе вообразить, что кому-то придет в голову подписывать подобным образом фотографию. Мы можем сомневаться, действительно ли это репрезентативная фотография, но обычно мы не сомневаемся, правдива ли она. Сегодня мы все еще предполагаем, что то, что мы видим на фотографии, является проявлением света, попавшего в объектив, и ничем иным. Зонтаг в свою очередь говорит о подделке фотографий, в том числе военных — перестановке тел или имитации военных действий после их фактического завершения, чтобы все выглядело так, как, в нашем представлении, это должно выглядеть — но даже тогда, хоть в качестве постановочного мероприятия, мы все равно думаем о фотографии как о некоторой правде, даже если она требует объяснения и уточнения [Зонтаг 2004].

Розалинд Краусс, размышляя над историей фотографии, видела причину возникновения жанра посмертной фотографии не только в практических соображениях (сохранение памяти о погибшем), но и в мистическом ореоле таинственности, который окружал новый медиум. В наши дни многие могут усомниться в ореоле таинственности, который окружал фотографию в первые годы ее существования, однако Краусс считает, что именно непостижимая для общества тайна рождения фотографического оттиска и обусловила возникновение жанра посмертных фотографий [Краусс 2014: 33]. Процесс фотофиксации сопоставляли с действиями тайных неведомых сил, считая его техническое происхождение связанным с алхимией и магией. Фотограф Надар, чьи работы стали одной из центральных тем исследований Розалинд Краусс, писал в своих воспоминаниях о подозрительном отношении к фотографии со стороны священнослужителей:

«Поводов для охоты на ведьм было предостаточно: магия обаяния, вызов духов и призраков. Страшная Ночь, дорогая всем колдунам и волшебникам, безраздельно властвовала в темных уголках камеры, построенной по заказу храма Князя Тьмы. Требовалось лишь небольшое усилие воображения, чтобы вообразить фотографический реактив колдовским зельем» [Nadar 1978: 8].

Подразумевая феноменологию объективности, фотография восхваляет Другого. Фотография — это не реальность. Она отказывается от реальности и окружающей среды. Несмотря на иллюзию визуального сходства и легкости перехода, они четко разделены [Васильева 2013: 84]. По отношению к окружающему миру снимок оказывается другой формой существования, если понятие «существования» вообще применимо к фотографии. Статику фотографии трудно приравнять к бытию. Вы можете видеть себя в кадре, но не можете быть в нем. У нас есть опыт в фотографии, но мы с трудом признаем фотографию как значимое явление. При всей своей очевидности и близости фотография оказывается опытом, которого мы никогда не достигнем. Как и смерть, фотография становится одной из форм Другого.

Бескомпромиссная видимость фотографии, ее буквальная зримость сбивает с толку, но не устраняет проблему отчуждения фотографии по отношению к реальному миру. Обращение к Другому предполагает утаивание, которое изначально противоречит идейной программе этого медиума. В фотографии связь с Другим предстает в свете и на публике. Обращение к тайне, к неизвестному становится абсолютно зримым, очевидным и в то же время абсолютно скрытым. Очертания предметов, их внешние границы становятся в фотографии невидимыми. Фотография противоречит своей собственной функции — отображению внешнего. Бесстрастно фиксируя внешние границы, снимок стирает различие между формой и сущностью. Следовательно, по отношению к реальному миру фотография является абсолютной формой Другого.

Ролан Барт полагал, что каждая фотография — это объект, принадлежащий к той же категории, что и посмертные маски. По мнению французского философа, фотография должна быть нравственным искусством, потому что на каждой фотографии есть главенствующий знак нашей будущей смерти [Барт 1997: 51–52]. Более того, Барт убежден, что фотография должна иметь отношение к «кризису смерти» в нашей культуре. Следовательно, вместо того, чтобы искать истоки кризиса в экономических и социальных причинах, следует задать вопрос об антропологической связи меж-

ду новым типом визуального образа и смертью. Свидетель нашей эпохи — фотографическое изображение — не имеет ничего общего с бессмертием памятников, благодаря которым древние общества сохранили свои самые важные воспоминания, — продолжает Барт. Наш медиум — фотография — хрупка и не уверена в себе, и по этой причине ей нельзя слишком доверять [Барт 1997: 3].

Возможно, выявление неразрывной связи между фотографией и смертью говорит больше о нас самих, чем о фотографии как о медиуме. Страх неизбежного, осознание хрупкости жизни и неуверенность в будущем заставляют нас задуматься о смерти. Фотография наталкивает на такие мысли больше, чем другие виды искусства. Достаточно взглянуть на собственные фотографии, сделанные несколько лет назад, чтобы заметить изменения, происходящие в каждом из нас. Глядя на любую фотографию, мы знаем, что на ней сохранился «световой отпечаток» чего-то, что существовало в течение короткого времени и было запечатлено на светочувствительном материале. Однако не следует читать фотографии только через объявление о смерти, которое они несут — как непрерывный *memento mori*. Мы можем перестать отождествлять изображенного с его изображением и, тем самым, сместить интерпретацию фотографии с уровня физического на уровень метафизики: от уровня смерти к уровню жизни.

Предсмертные фотографии, на которых напряженные глаза пациентов направлены прямо в объектив, вызывают у смотрящего сильную эмоциональную шокирующую реакцию. Посмертные фотографии удивляют благородством и спокойствием лиц умерших. Лицо становится (посмертной) маской. Это различие в восприятии создает определенную диалектику, преодолев которую, мы сможем осознать полный и окончательный образ смерти. Заманчиво предположить, что фотография мертвого родственника в XIX веке была безобидной затеей, однако нередко фотография была призвана скрыть реальное положение дел. Умершие изображались живыми — часто спящими, — что делает утверждение Барта о том, что на фотографии запечатлено что-то, «что было»³, еще более проблематичным. По словам Барта, поскольку мы позируем для фотографий, мы осознаем, что позируем, — следовательно, наряду с намерением фотографа, полученная фотография не отражает то, что мы есть на самом деле [Барт 1997: 6]. Это высказывание особенно правдиво по отношению к посмертным фотографиям XIX века, где мертвые часто предстают в таких позах, в каких никогда не позировали при жизни. В случае фотографии мертворожденных

3. Англ. «that-has-been». См. Barthes R. *Camera lucida: reflections on photography*. London: Vintage, 2000.

детей субъект вообще никогда не был живым. В обоих случаях камера находится в сложных отношениях со своим референтом — «что было» Барта часто никогда не было. Как сказал один викторианский фотограф о своей работе,

«...[моя работа — прим. В.Н.] добавляет лжи; но кто может обвинить преступника? Не лучше ли его обвинять, если он откроет ужасную правду, которая при каждом нежном взгляде сыпет соль на рану отчаяния <...> ?» [Linkman 2011: 22].

Таким образом, в настоящем исследовании, основываясь на теориях Сьюзен Зонтаг, Розалинд Краусс и Ролана Барта, мы привели несколько возможных путей восприятия и интерпретации посмертных фотографий. В наши дни остаются неисследованными многие важные факты о посмертной викторианской фотографии: мы не знаем точно степень распространенности подобной практики, равно как и не имеем представления о превалирующем в обществе отношении к этим снимкам. Важно обратить внимание и на существенное различие в восприятии предсмертных и посмертных портретов: если последние должны были душевно уравнивать боль утраты, то портреты больных людей заставляют зрителя эмоционально реагировать на чужой болезненный вид. Остается непримиримое противоречие, заключающееся в зафиксированной неприязни викторианских фотографов к посмертным фотографиям, и распространенном соображении, что подобные снимки были частью моральной нормы эпохи. Неоспоримым остается тот факт, что этот поджанр возник на самой заре развития фотографии и был забыт в начале XX века. Викторианские посмертные портреты символизируют любовь и привязанность и не содержат в себе назидательного посыла «*memento mori*». По этой причине фотографии пытались уменьшить или скрыть признаки физического ухудшения. Изображая мертвых красивыми и представляя смерть как безмятежный и беспробудный сон, посмертные портреты должны были облегчить боль утраты и принести утешение скорбящим.

Список литературы

1. [Барт 1997] — *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 1997. 86 с.
2. [Васильева 2013] — *Васильева Е. В.* Фотография и Смерть // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2013. №1. С. 82–93.
3. [Зонтаг 2013] — *Сонтаг С.* О фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
4. [Зонтаг 2004] — *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. М. : Ад Маргинем Пресс, 2004. 96 с.
5. [Краусс 2014] — *Краусс Р.* Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
6. [Linkman 2011] — *Linkman A.* Photography and death. London: Reaktion, 2011. 216 p.
7. [Linkman 2006] — *Linkman A.* Taken from life: Post-mortem portraiture in Britain 1860–1910 // History of Photography. 2006. № 30 (4). P. 309–347.
8. [Nadar 1978] — *Nadar F.* My Life as a Photographer (1900) // October. 1978. Vol. 5. P. 6–28
9. [Ruby 1999] — *Ruby J.* Secure the Shadow: Death and Photography in America. Cambridge: MIT Press, 1999.
10. [The Photographic News 1882] — *Bradforde G.* Odd Jobs No 10. A Grave Subject // The Photographic News, 7 July 1882, P. 394–395.

Вероника Ильинична Никифорова
Санкт-Петербургский
государственный университет,
факультет свободных
искусств и наук, магистерская
программа «Арт-критика»
nikifornika@gmail.com

Veronika I. Nikiforova
St. Petersburg State University,
Faculty of Liberal Arts and Sciences,
MA Programme “Art Criticism”
nikifornika@gmail.com