

Д. БУРКХАРТ  
Мода как танатотоп:  
некрофильские тенденции  
в моде и фотографии

Введение



Рис. 1. Конрад Гольциус. «Exterius picta, sumque interius maledicta. Magnifice fica, sum foeda superbia dicta» («Снаружи я изукрашена, но с изнанки хулима. Велеlepно создана, но позорно ославлена спесью»). Гравюра-разворот, ок. 1580 г. (Берлинская библиотека искусств)

ГРАВИЮРА Конрада Гольциуса, созданная около 1580 года (рис. 1), способна служить введением в историю темы «Мода и смерть». Это трехчастная эмблема, в центральной части которой, т. е. в аллегорической картинке, «пиктуре» (*pictura*), изображена *Superbia* (гордыня); голову и плечи фигуры обвивает полукруглая латинская надпись (*inscriptio*): «Exterius picta, sumque interius maledicta. Magnifice fica, sum foeda superbia dicta» («Снаружи я изукрашена, но с изнанки хулима. Велеlepно создана, но позорно ославлена спесью»). Под изображением женской фигуры в роскошном одеянии и в сопровождении павлина (знак тщеславия) помещена немецкая подпись (*subscriptio*), в которой дается толкование этого символа и четырех медальонов, представляющих Люцифера, грехопадение Адама и Евы,

Навуходоносора и Ирода. Мораль такова: «Падению предшествует надменность» (Прит. XVI:18).

Листок с гравюрой — раскрывающийся, и изображение на внутренней стороне обнаруживает второй, танатологический смысловой уровень.

«Io sono la Moda, tua sorella», говорит в одном из моральных диалогов итальянского поэта Джакомо Леопарди (1824) *la Moda*, обращаясь к *Madame Morte*:

*Мода.* Я мода, твоя сестра.

*Смерть.* Моя сестра?

*Мода.* Да. Разве ты не помнишь, что обе мы рождены брэнностью?

*Смерть.* К чему мне вспоминать, ведь я же смертельный враг воспоминаний.

*Мода.* Зато у меня хорошая память, и я знаю, что обе мы равным образом стремимся к тому, чтобы разрушать и изменять земное, хоть ты избираешь для этой цели иной путь, чем я <...>; ты с самого начала накинулась на людей, на кровь; а я по большей части довольствуюсь бородами, волосами, домашней обстановкой, нарядами, дворцами и тому подобным <...>. К твоей выгоде я постепенно, особенно в последнее время, заставляла стариться и приходиться в забвение те усилия и упражнения, что способствуют телесному здравью, а тем временем вводила в употребление такие, которые на тысячу манер обессиливают тело и сокращают жизнь <...>, так что этот век и впрямь можно назвать веком смерти.

Далее персонифицированная Мода поясняет, что она выкидывает проделки, напоминающие образ действий ее сестрицы Смерти, «как например: пронзать то уши, то губы, то носы, отягощая их украшениями» (Leopardi 1988: 288–290).

Подразумеваются здесь два аспекта: в первую очередь, критика модных нелепостей, но в то же время и подключение к традиционной эмблематике *vanitas*, суеты сует. На развороте гравюры Гольциуса (рис. 2), в духе эмблематического изречения «Блестит снаружи, да пусто внутри» («Schöner Schein — wahres Sein»), *vanitas* визуализируется с помощью традиционных приемов *temento mori*: голова павлина обратилась в голову змеи, стебель цветка — в кость; ноги, таз и рука одетой по моде женщины приняли формы скелета. В левой



Рис. 2. Конрад Гольциус.  
Гравюра-разворот, ок. 1580 г.  
(Берлинская библиотека искусств)  
(деталь)

руке она держит песочные часы, символ бренности. Сцена изображает Адама, который восседает на гробу — в знак своей смертности, обусловленной грехопадением, — и Еву, протягивающую ему яблоко. Другая змея, поменьше, с яблоком в пасти, обвилась вокруг скелета и яблони.

## Иконография *vanitas*

Таким образом, мотивика смерти нашла преломление не только в изобразительном искусстве и графике, но также и в текстово-изобразительном дискурсе критики моды, отвечавшем характеру моды и формировавшемся под влиянием иконографии *vanitas*. Вплоть до эпохи Просвещения критика моды осуществлялась под диктатом религиозного осуждения *superbia*, гордыни, как одного из смертных грехов. Ранние изображения одетых по моде, высокомерных людей, представителей высших сословий, встречаются в позднесредневековых «плясках смерти», возникших как следствие чумных эпидемий. Эти *danses macabres* изображают стоящих в ряд людей разного возраста и сословий — и на всякого из них набрасывается Смерть, гипостазированная как скелет и увлекающая их за собою (ср., например, «пляску смерти» в таллинской церкви Нигулисте, где в хороводе Смерти изображена императрица, роскошно одетая по придворной моде).

С конца XVI века критика моды все более переходила в сатиру, облуживаемую светской иконографией. Примером может служить сатирическая иллюстрированная листовка на «погребение Алямода»<sup>1</sup> 1629 г. Офорт изображает парадную площадь, а посередине ее — катафалк, к которому справа приближается похоронная процессия. В качестве регалий покойного трабанты несут на шестах его наряды, сшитые по последней французской моде; прочие модные одежды выставлены для обозрения на траурной пирамиде, сооруженной позади катафалка «Алямода». В доме, из которого выходит похоронная процессия, «Алямодка» отдыхает после родов сына. Тем самым гравюра словно бы транспонирует в область моды идею преемственности французской монархии: «Le roi est mort: Vive le roi!» («Король умер: да здравствует король!»). Таким образом, дидактический смысл гравюры заключается в том, что зритель должен прийти к осознанию истин: «Новая мода — это смерть старой» и «Нет ничего постоянного перемен». «Погребальное песнопение» в нижней части композиции содержит иронические сетования на одержимость новизной «немецких мессиров» («teutsche Messieurs»), равняющихся на Францию и требующих новой моды, «отличной роскошью и спесью», не раз в десять лет, как было раньше, а каждый год (Harms 1985, I: 266, 276–277).

## Философия моды и критика моды

С XVIII века ведет свое происхождение просветительская философия моды, направленная против моральной теологии. Во Франции хороший вкус и мода сопрягаются не только на страницах модных журналов, но и во «Французской энциклопедии». Энциклопедисты, как, например, Дидро и Вольтер, игровым образом относили искусство одеваться «к нижнему домену своенравной изменчивости», где властвует «удовольствие от маскарада и смены ролей», и «защищали моду как „составную часть экономически выгодной роскоши, к которой стоит стремиться в интересах развития материальной культуры“, от критических голосов в адрес моды и роскоши» (Wehinger 2006: 116–118). В Германии высказывания о моде можно найти, например, у Канта или Гарве, а в XIX веке — у Гегеля и Шопенгауэра. Кант считает моду законом естественной приверженности человека подражанию и указывает на ее связь с тщеславием и глупостью, но в то же время пишет: «Следовать моде — это дело вкуса; того, кто отвергает моду и привержен прежнему обычаю, называют старомодным»; «И все-таки всегда лучше быть глупцом по моде, чем вне моды» (Kant 1907: 206). Сходным образом видит дело Гегель: «Скроенный сюртук скоро опять выйдет из моды, а для того, чтобы он нравился, требуется именно, чтобы он был по моде. Когда же мода пройдет, пройдет и привычка, и то, что нравилось несколько лет назад, начнет вызывать смех» (Hegel 1955: 131). Наконец, Шопенгауэр видел в моде выражение «физиономии всякого века» (Schopenhauer 1965: 477), и тут позволительно провести параллель с сегодняшним фотографом и историком моды Ф. К. Гундлахом, который рассматривает моду не только как «непрерывное изменение», но и как «свидетельствование о времени».

Начиная с конца XIX века, критика моды осознает себя как составная часть социологической «критики культуры». Так, Георг Зиммель в 1905 г. в своей «Философии моды» характеризует непостоянную суть моды с ее колебаниями между подражанием и различием: «Благодаря взаимодействию двух тенденций — с одной стороны, к повсеместному распространению, с другой стороны, к самоуничтожению смысла моды в результате ее распространения — мода обладает своеобразным очарованием границы, очарованием новизны и в то же время преходящести. <...> Если в моментальной кульминации социального сознания в той точке, какую обозначает мода, уже кроется зародыш ее смерти, ее предназначение уйти, быть сменной, то этот преходящий характер еще не деклассирует моду в целом, а только прибавляет к ее очарованиям еще одно» (Simmel 1995: 16–17).

Жан Бодрийяр в середине семидесятых годов говорил о присущей моде жажде смерти, но также о ее продолжительности благодаря вечному воскресению [на рис. 3 воспроизведена относящаяся к тому же времени

саморефлексивная модная фотография Ги Бурдена: две модели, одетые по последней пляжной моде, проходят мимо витрины, в которой голые куклы-манекены уже ждут не дождутся, пока их оденут по новой моде (Gingeras 2006: 35)]. Жиль Липовецкий в 1987 г. в книге «Империя эфемерного» истолковал моду как модель современной жизни вообще, ссылаясь при этом на ее «апофеоз соблазна», вечную изменчивость и жажду оригинальности, — т. е. на черты, сближающие ее с рекламой:

Чем большей автономии достигает приватное, тем больше интимных кризисов. Величие моды заключается в обостренном индивидуализме, ее нищета — в том, что она постоянно ставит индивидуальность под сомнение.



Рис. 3. Ги Бурден. Две модели и манекены в окне

Империя эфемерного, формирующая глобальный товарообмен, оказывается империей головокружительной пустоты, не способной уравновесить социальные и культурные разрушения, которые она непрерывно совершает (Lipovetsky 1994: 158–160).

В XXI веке мода, согласно Хартмуту Бёме, выступает как «фетишистское заклинание удавшейся жизни»: «В блеске своей ригорической сосредоточенности на себе самой она перешагивает через все и вся. Тот, кто ей подчинится, должен стать таким же искусственным, как она сама. От этого и возрастает то напряжение, благодаря которому держится вера в моду. Потому что всем известно: она не успокоит

того беспокойства, не залечит той раны, не уменьшит того одиночества, не смягчит той боли, из-за которых мы жертвуем наши силы ради нее, ради ее империи фетишистского глянца» (Böhme 2006: 475).

В то же время Гертруда Ленерт, понимающая «модное поведение» не только как психосоциальное, но и как «эстетическое поведение», привлекает к рассмотрению также телесный аспект атмосферического и толкует моду как обещание счастья — обещание, остающееся парадоксальным и неисполнимым (Lehnert 2006: 13–14).

## Некрофилия в рекламной и модной фотографии

В состоящем на службе у моды фотографическом искусстве последних десятилетий некрофильские тенденции прослеживаются в довольно значительном сегменте. При этом существуют различные варианты семантизации танатологических мотивов. Например, в разработанной Оливьеро Тоскани рекламе Бенеттона смерть выступает не в качестве отдельной фигуры, но в шокирующей теме (ср.: Barthes 1974: 55–58), рассчитанной на синдром внимания, при посредстве индексальных знаков (штамп с подтверждением ВИЧ-инфекции на человеческой коже, окровавленная рубашка с боснийской войны и т. д.). Без отнесения к рекламируемой одежде, тематизация смерти вливается в общее русло политической, социальной и экологической провокации.

Между тем, большинство фотографов связывает мотивы смерти с дизайнерской модой, для которой они работают. В течение последних двадцати-тридцати лет некрофильская модная фотография любит обращаться к мотиву Эроса и Танатоса, берущему начало в «плясках смерти». Таков, например, вырезанный из букового дерева медальон первой половины XVI века, выполненный Гансом Шварцем: «Смерть и девушка»; оппозиция смерть/жизнь особо подчеркнута здесь изображением девушки с обнаженной грудью и в модной кокетливой шляпке — ее партнером выступает скелет. Этот мотив получил развитие в культуре модерна и современности, как свидетельствует литография Эдварда Мунка «Поцелуй смерти» (1899), или возникшая на сто лет позже противоположная трактовка того же мотива Ричардом Аведоном, у которого девушка сама целует смерть (в образе скелета). Подключение к шокирующему мотиву «смерть и девушка» осуществляется в модной фотографии посредством двух изобразительных стратегий: во-первых, экстернальным образом, при помощи двух фигур — смерть (скелет) и девушка (модель); во-вторых, внутренним образом, когда оба элемента сливаются в «прекрасном трупе» запечатленной модели.

Главным представителем экстернальной формы является американско-еврейский фотограф российского происхождения Ричард Аведон (1923–2004). Подобно Хельмуту Ньютону (1920–2004), Ги Бурдену

(1928–1991), Францу Кристиану Гундлаху (род. 1926), Жану-Батисту Мондино (род. 1949), Энни Лейбовиц, Эллен фон Унверт, Шейле Метцнер, Давиду Ляшапель (род. 1968), Марио Сорренти (род. 1971) и другим, Аведон способствовал тому, что фотография — и, прежде всего, модная фотография — сделалась из ремесла искусством. В результате этого развития фотографии, по словам самого Аведона, пришли к «большим темам»: «Голод. Война. Человеческий удел» (Avedon 1970: 245). К тематическому комплексу человеческого существования относятся, в том числе, *vanitas* и смерть, о чем свидетельствует, например, сфотографированная Аведоном группа мумий в катакомбах Палермо или напоминающий фигуру Жнеца-Смерти косарь с рекламной фотографии водки «Абсолют», выполненной Хельмутом Ньютоном. Аведон визуализировал смерть и *vanitas* как в своих портретных фотографиях, так и в фотографиях обнаженных моделей и в модных снимках, по поводу которых он говорил: «произведение искусства должно тревожить, должно заставлять вас думать» (Hoesterey 2001: 119). Фотопортреты — например, портрет восьмидесятичетырехлетнего Сомерсета Моэма, семидесятидевятилетней Маргерит Дюра или портрет копенгагенской писательницы Исак Динесен в преклонные годы — демонстрируют плоды процесса старения: морщины, вставные челюсти, просвечивающий череп. Предела беспощадности достигает Аведон в шокировавшей общественность серии фотографий 1974 г., на которых он запечатлел умирание своего отца, — неприкрашенные черно-белые фотографии, документирующие распад и смерть (Avedon 1976, последние семь фотографий)<sup>2</sup>.

*Vanitas vanitatum et omnia vanitas* — «суета сует и всяческая суета» (Эккл. I:2 и I:14), как сказано проповедником Соломоном в Ветхом Завете, — это тоpos, обозначающий общий удел всех людей, смертность, бренность, а значит, тщету всех человеческих деяний и всего земного (Lurker 1988: 674, 761). И именно в моде, постоянно стремящейся к новому, этот принцип эфемерного<sup>3</sup>, преходящего воплощен так наглядно, как едва ли в каком-то другом феномене.

## Зеркало и *vanitas*

Один из главных символов *vanitas* — это зеркало, символ ограниченности человеческого познания (ср. слова апостола Павла: «Videmus nunc per speculum in aenigmate» — «Видим убо ныне якоже зеркалом в гадании», 1 Кор. XIII:12). В то же время зеркало указывает на необходимость самопознания — как, например, в выполненном Лукасом Фуртенагелем двойном портрете художника Ганса Бургкмайра и его жены Анны с их черепами в зеркале (1527). Однако в первую очередь зеркало выступает как символ и инструмент смертного греха *superbia*,

гордыни и высокомерия как эгоцентрической удаленности от Бога<sup>4</sup>. Оно играет существенную роль в «плясках смерти» (как атрибут тщеславной женщины), а также позднее, в критике моды. Так, например, на цоколе одной из 46 базельских терракотовых фигур на мотивы пляски смерти (Cipoletti 1989: 286–287) помещен следующий диалог:

*Смерть к знатной госпоже:*

Госпожа из знати, бросьте принаряжаться,  
Вам придется сейчас поплясать со мной,  
Я не пощажу ваши золотистые волосы,  
Которые вы видите сияющими в зеркале.

*Знатная госпожа:*

О, страх, беда, что со мною случилось!  
Смерть я узрела в зеркале.  
Меня так испугал ее ужасный зрак,  
Что у меня сердце в груди охолодело.

Как напоминание о бренности земной красоты, тема *vanitas* часто встречается в изобразительном искусстве, преимущественно в натюрмортах с такими атрибутами, как череп, песочные часы, угасшая свеча, увядшие цветы, потрепанные книги, колесо, крыло, украшения, деньги, зеркало и т. д. *Vanitas*, символизируемая зеркалом как вместилищем тщеславия и смерти, появляется на портретах или в изображениях трех возрастов женщины, например, у Ганса Бальдунга (прозв. Грин) и Альбрехта Дюрера. Она фигурирует также в картинках, изображающих людское (и в особенности женское) тщеславие, например, в конце XV века на гравюрах молодого Дюрера к «Кораблю дураков» Себастьяна Бранта: на картинке к 92-ой главе, названной «Высокомерие», молодая женщина с зеркалом воплощает собой тщеславие, а пламя, разжигаемое чертом по краю ее мантии, символизирует подстерегающее ее вечное проклятие. На картине Тициана «Тщета земного» («*Vanitas*») молодая женщина с обнаженным плечом держит перед зрителем зеркало, в глубине которого различимы символы суеты: украшения, монеты, угасшая свеча и старуха с прялкой. Сюда же относится итальянская гравюра на меди XVI века, выполненная монограммистом М, под названием «*Mortalia facta peribunt*» («Дела смертных погибнут»): смерть с песочными часами в руках наблюдает за обнаженной молодой женщиной, которая жеманно любит себя в зеркале, держа в левой руке ожерелье. А на гравюре Даниэля Хопфера «*Vanitas, vanitatum vanitas!*» смерть, представленная как надгробие-транси<sup>5</sup> и сопровождаемая чертом, держит череп над головою разряженной модницы таким образом, чтобы та видела его рядом с собственным лицом, разглядывая себя в зеркале.

Мотив зеркала прослеживается на протяжении многих веков. Восприняла эту тему также современная модная фотография, хотя



и с другим знаком: «С тех пор как размышления о греховности перестали соединяться с мотивом зеркала, современный субъект, ищущий идентичности, встречает чужое отражение в зеркале как свое собственное „я“ — и одновременно себя как другого» (Konersmann 1991: 53). Это, как выразился Умберто Эко, «виртуальное удвоение очарования (иногда функционирующее таким образом, словно бы то было одновременное раздвоение моего тела как объекта и как субъекта, выступающего навстречу самому себе)», этот «перманентный соблазн принять себя за другого» — «все это придает переживанию зеркала абсолютную уникальность на грани между восприятием и значением» (Есо 1990: 38). При фотографировании ситуации с зеркалом возникает эффект отраженного отражения, так как камера выступает в качестве зеркала, способного «заморозить» отражение. «Фотографическая пластина — это зеркало-морозильник» (Есо 1990: 56). Очарование этого двойного отражения использовали, конечно, и модные фотографы. Спектр таких автореференциальных модных фотографий может варьировать от передачи сосредоточенного взгляда в зеркало, когда эстетическим средоточием является модный объект — например, элегантная шляпа на удивительно насыщенном снимке А. де Мейера 1918 г. из собрания Гундлаха, вплоть до эротического самосозерцания модели в одном белье, как в изысканно структурированной, словно бы «переохлажденной» черно-белой фотографии Ги Бурдена 1964 г., или в играющей экспрессивно-непристойным красным фотографии для журнала «Vogue» 1977 г., на которой модель, как женственный Нарцисс, смотрит в зеркало, напоминаящее темно-зеленую воду. Все это инсценируется, по словам Анн Холландер, как акт «мгновенного портрета» (instant portrait) и «порождения собственного имиджа» (self-image-making) (Hollander 1993: 360).

«Woman in the Mirror» («Женщина в зеркале») назван — ввиду релевантности зеркальной символики — также том избранных фотографий Ричарда Аведона 1946–2004 гг., начатый им в 2002 г. и вышедший посмертно, в 2005 г., в Нью-Йорке и Мюнхене. В этот том включены восемь фотографий из опубликованной в 1995 г. в «New Yorker» серии «В память о мистере и миссис Комфорт», состоящей из 25 фото и обыгрывающей мотив «модель и смерть» (Avedon 2005: 201–215). Местом действия выбран интерьер заброшенного «Каунти клуба» в Монтоке, напоминающий о смерти и разрушении. Супермодель Надя Ауэрманн на протяжении всей серии является в одеяниях самой авангардной моды<sup>6</sup>, скелет демонстрирует мужские вариации той же моды. Анн Холландер во введении к «Woman in the Mirror» указывает на то, что Аведон опирался на долгую традицию «плясок смерти» в изобразительном искусстве (Avedon 2005: 244)<sup>7</sup>. В книге «Das Bild vom Tod» («Образ смерти», Recklinghausen, 1992, S. 82–83) представлены фрагменты монументальной «Бернской пляски смерти» (1516–1519)

Никлауса Мануэля Дойча: на первом Смерть, изображенная в образе скелета и высмеивающая свои жертвы, увлекает за собой монашку и юную, модно одетую девушку; второй фрагмент (закрывающий серию из 41 сцены) является саморефлексией мастера: Смерть с песочными часами забирает самого художника, нагло хватаясь за его мушкетель, а другой скелет утаскивает нарисованную им фигуру. Что же касается Аведона, то Смерть у него сама становится художником, а его модель выступает как персонифицированная мода, представленная в позе Фортуны на вертящемся шаре (здесь: на бидоне), напоминающей аллегории *vanitas* и символизирующей переменчивость и непостоянство. Аведон провоцирует смех, но при этом у зрителя мороз пробегает по спине, когда мистер и миссис с эвфемическим (или ироническим) именем Комфорт<sup>8</sup> в апокалиптических сценах сражаются с огнем, водою и ветром, изображают вознесение, разыгрывают ситуацию исповеди; когда миссис Комфорт в сцене, пародирующей семейную идиллию, дает грудь потрепанной кукле-младенцу; или когда она карикатурным образом «задает жару» партнеру; или когда пара наскоро симулирует половой акт — намек на похотливую Смерть, изображенную Мануэлем Дойчем в XVI веке. Это элементы гротеска, играющего христианскими символами и культурными цитатами (например, сеть смерти и черт как ловец человеков), гротеска, в котором используются прежде всего гипербола (преувеличение) и мезальянс несоединимого как средство «карнавализации», по Михаилу Бахтину (Bachtin 1969). Однако смысловым ядром и квинтэссенцией фотосерии, отличающейся постмодернистской цитатностью, является сцена с зеркалом<sup>9</sup> (рис. 4): модель, воспринимаемая как персонифицированная мода, в платье от Джеффри Бина, изобильно открывающем голую кожу, стоит перед фрагментом зеркала высотой в человеческий рост; в зеркале отражается ее левый бок, в то время как находящаяся за пределами зеркала правая сторона ее тела дополнена левой стороной скелета, стоящего против нее в костюме от Готье. Это, во-первых, цитирование мотива «смерть-девушка-зеркало» со всеми его коннотациями, и в то же время, за счет вертикального раздвоения, аллюзия на иконографию вездесущей Смерти, соприродной человеку как разорванному на части, дуалистическому существу (ср., например, с тем, как оформлен мотив *temento mori* в воспроизведенной на рис. 5 барочной деревянной вешалке для полотенец из Инсбрука<sup>10</sup>).

## Смерть и модель

В противоположность Аведону, любившему театральность и риторику гиперболы, другие дизайнеры и фотографы предпочитают давать своим моделям безэмоциональные, застывшие лица: в этом выражается



Рис. 4. Ричард Аведон. Модель в зеркале, со стоящим напротив скелетом



Рис. 5. Барочная вешалка для полотенец. Музей земли Тироль (Фердинандеум), Инсбрук

образная риторика, не желающая отвлекать от демонстрируемого (или фотографируемого) модного продукта. Так, швейцарский социолог Петер Гросс в статье «Смерть и девушка. До какой степени некрофильской позволительно быть рекламе?» — применительно к манекенщице, загримированной под труп в модном проспекте Жиль Сандер весны-лета 1996 г. (рис. 6), — говорит о слиянии модели и смерти (Gross 1997: 44–49). Если смотреть только на картинку, можно подумать, что перед нами труп, с которого делают снимок для опознания: голова слегка вывернута вверх, будто кто-то ее держит за явно приподнятый пучок волос; рот с покрасневшими губами полуоткрыт, глаза с красноватыми уголками полужакрыты — намек на эротический топос прекрасной утопленницы, который вошел в моду уже в XIX веке, а в начале XX века несчетное число раз репродуцировался в стиле посмертной фотографии, например, как посмертная маска молодой самоубийцы, утопившейся в Сене («L'Inconnue de la Seine») (Schmolders 1993: 19–32). На обратной стороне подготовленного Марком Асколи (художественный редактор) и Крейгом МакДином (фотограф) проспекта Жиль Сандер показана верхняя часть головы манекенщицы с высоко поднятым пучком волос, — возможно, это аллюзия по принципу *pars pro toto* на картину Бальдунга Грина «Смерть и девушка» (1517), где смерть хватается свою жертву за волосы на макушке. На предшествующих страницах голова модели Джиневры ван Синус часто была закрыта

или вообще не показана. На других страницах каталога затрагиваются темы исчезновения и пустоты. Например, остается виден только пучок волос, рядом бумажная стена, на которой нечетко вырисовываются черно-серые схемы, и наконец — пустой белый экран. В 2005 г., то есть десятью годами позже, моду Жиль Сандер рекламирует во всех больших дневных газетах<sup>11</sup> одна-единственная модель, голова которой напоминает череп своим мертвенно бледным лицом, темными глазницами и гладко зачесанными назад волосами.

С тех пор, как Ги Бурден в 1970-х годах ввел смерть в область модной фотографии как «прозорливое отображение позднее вырабатываемого в развлекательной индустрии предложения зрителю стать добровольным потребителем секса и смерти» (Gingeras 2006: 11), в журналах постоянно печатаются в качестве *fashion story* игровые фотографии, якобы изображающие несчастные случаи, например, озаглавленная «Хочешь риска?» фотография Уэйна Мейзера в немецкой «Vogue» в ноябре 1994 г.: модель, очевидно изображающая погибшую в автокатастрофе женщину, лежит на земле рядом с горящей машиной, а ее высоко задранная короткая юбка открывает взгляду то обворожительное белье, которое — как можно заключить по «credits» — тут рекламируется (Lehnert 1996: 128–130). Прообразом таких фотоисторий является фотография Ги Бурдена из французской «Vogue» весны 1975 г. Тут модель даже не лежит рядом с машиной как «покойница», но видны кровь и нарисованный мелом силуэт, обозначающий то место, где лежала «жертва происшествия». Несколько поодаль лежат — в качестве рекламируемой продукции — розовые дамские туфли от Шарля Журдена. Женщина — в буквальном смысле — исчезла из снимка; она присутствует только в качестве печальной реминисценции, как неведомое существо женского пола, некогда носившее эти туфли. Сходным образом в фотографиях Хельмута Ньютона, Каору Изимы, Мелани Пуллен и других речь тоже ведется о неназванных, но ясно сигнализируемых насилии, сексе и смерти. «В эпоху, все более насыщенную насилием, сексуальная двусмысленность и эротический риск все в большей степени становятся темами модной фотографии», пишет Анн Холандер (Hollander 1997: 277).

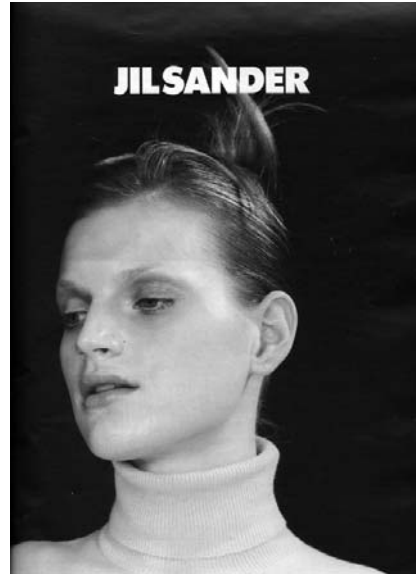


Рис. 6. Жиль Сандер. Каталог моды, весна-лето 1996: голова модели

А визуально эффектная подача превращает эти жертвы в объекты вайеристского сладострастия. Также фотографии «Dead story I» и «Dead story II» Марио Сорренти, выполненные им для Келвина Кляйна (в журнале «The face», 1999), заставляют предполагать совершившееся насилие над женщиной, умышленное или неумышленное убийство. Смерть тематизируется также в принадлежащей Хельмута Ньютону фотографии женского «труп» в шкафу (реклама для Тьерри Мюглера, 1998), воспринимающейся как пастиш на Рене Магритта («Hommage à Mack Sennet», 1937). А сфотографированная Карелом Кюне одетая модель в наполненной ванне (реклама для Тэлбот Рунхоф; из журнала «Штерн», 2006) разыгрывает мотив Офелии, взятый с картины художника-прерафаэлиты Джона Эверетта Милле. В модной фотографии встречаются также ссылки на сказочные мотивы. Так, *fashion story* Брюса Вебера в американской «Vogue» (1991) использует мотив Белоснежки, изображая героиню, поедающую отравленное яблоко, а потом лежащую мнимым трупом в белом дизайнерском одеянии; Давид Ляшапель пробуждает ассоциации с мотивом Спящей красавицы, а Ги Бурден предлагает зрителю своей рекламы для фирмы Журден увидеть в сочетании туфельки и крови намек на историю Золушки как одно из возможных толкований.

## Секуляризация смерти

После того как, по замечанию П. Гросса, «сила дуалистических моделей мира уменьшилась, взаимосвязь между посюсторонним и потусторонним бытием разорвалась, а смерть утратила свою роль вестницы и спутницы, — иными словами, после того, как вера в бессмертие превратилась в отживающую жизненную стратегию» (Gross 1997: 47), лишенная метафизики, секуляризованная смерть возвращается в общество, в его культурные объективации, в его рыночные концепции, на его подмостки. Это смерть, принуждаемая рекламой выступать перед камерой в образе «прекрасного женского трупа» и «моделей-скелетов», обладательниц размера «zero». При этом задействуется, среди прочего, хорошо известное уже романтикам магическое очарование куклы-марионетки, — очарование, которое Зигмунд Фрейд связывал с понятием жуткого, поскольку кукла, подобно подкидышу-оборотню, пребывает на границе жизни и смерти. Так, например, инсценирован и сфотографирован Х. Ньютоном скелет манекена. Можно упомянуть также использование кукол Синди Шерман как соотносимых фигур в ее фотосессиях. Речь здесь идет о такой эстетике, которая соединяет смерть и женственность в образе манекенов, напоминающих смерть или трупы, и тем самым отсылает к небесспорному высказыванию Эдгара Алана По в его «Философии композиции» (1846): «Смерть

прекрасной женщины — это, вне всякого сомнения, самая поэтическая тема на свете». Эта фраза послужила исходным пунктом также для исследования Элизабет Бронфен «Только через ее труп» (1994, переизд. 2004), в котором она проанализировала обращение с («замещенным» образом познаваемой) смертью в патриархальном обществе и пришла к следующему плодотворному заключению:

Если смерть, таким образом, все снова и снова обнаруживает себя как граница репрезентируемого и репрезентация границы всяческого познания, острота возведенного в эстетический апофеоз женского трупа состоит в том, что эта фигура мысли указывает на реальность за гранью всякой символизации, реальное, грозящее уничтожить любую знаковую, и одновременно цементирует то вытеснение, какое способствует конституированию и выживанию символической общины и каждого ее члена. Тем самым, эта эстетизация смерти заключает в себе фундаментальное противоречие: являясь в одно и то же время выражением и отказом от выражения, она порождает осцилляцию между показом и сокрытием, радикальный жест отрицания, в силу изображения на что-то указывающий — на реальность, которая ранит нашу нарциссическую веру в собственную неприкосновенность и бессмертие, — чтобы тут же опять упрочить это условие существования (Bronfen 2004: X).

В области некрофильской модной фотографии, где смерть выражается внешним образом (скелет с моделью) или внутренним образом («женский труп»), следует говорить, таким образом, о двух явлениях: во-первых, о тематизации амбивалентного мотива «смерть и женская красота», характеризующегося притяжением и отталкиванием; во-вторых, о том, чтобы демифологизировать и эстетически «доместицировать» маргинализованную в человеческом обществе смерть — как в понятийном плане абсолютное «иное» бытия, ускользающее от коммуникации и выступающее в постмодерне как «деконструкция бессмертия»<sup>12</sup>. В мире, «в котором больше нет умирания, а есть только исчезновение, бессмертие растворяется в меланхолии присутствия, в монотонности бесконечного возвращения» (Bauman 1994: 8, 245, 266, 285–288).

Модную фотографию и прочие образные представления смерти, черпающие свой материал из фонда культурных символов, можно трактовать, говоря словами Элизабет Бронфен, «как симптомы нашей патриархальной культуры. Поскольку эта культура рассматривает женское тело как воплощенную инаковость, как синоним нарушения и раскола, она использует искусство для того, чтобы *мечтать* о смерти прекрасной женщины. Тем самым, она может (*только*) *через ее труп* вытеснить знание о смерти и одновременно его артикулировать, может „навести порядок“ и в то же время полностью отдаться магическому очарованию тревожащего» (Bronfen 2004: 9–10).

## Заключительные замечания

Независимо от того, выступают ли смерть и девушка (т. е. модель) вместе или раздельно, презентация моды как продукт индустрии сокрытия, индустрии воображаемого всегда отмечена знаком смерти и *vanitas* (Хельмут Ньютон подсветил глубины прекрасного миража эстетическим взглядом рентгеновской камеры; рис. 7), и всегда мода и модная фотография заражены «бытием к смерти» (Хайдеггер), что, однако, не мешает реципиенту извлекать удовольствие из отвращения<sup>13</sup> и вкушать свою долю эстетики отвратительного или негативно-го (Rosenkranz 1853; Bohrer 2002: 79–80, 190–195).

В «Фюссенской пляске смерти» (Böhm 2005: 35) Смерть советовала модно одетой знатной женщине, в суетном тщеславии смотрящейся в зеркало, отказаться от роскошных одежд, поскольку земные блага преходящи:

О госпожа, на что эта роскошь,  
какую ведете вы денно и ношно?  
Вот снимете свое тонкое, мягкое платье  
и попляшете со мной, так станете бледны.

Сегодняшняя реклама и модная фотография обращает это послание в полную противоположность: «Купи меня!», звучит теперь основной призыв в потребительском обществе, призыв, основанный на эстетике



Рис. 7. Хельмут Ньютон.  
Рентгеновский снимок ноги модели  
в туфельке-шпильке, с цепочкой  
на ноге



Рис. 8. Ричард Аведон. Смерть  
как женщина-вамп  
(платье от Хуссейна Чалаяна)

соблазна (ср.: Lipovetsky 1994: 48–54). «Купи дорогую, но уникальную дизайнерскую модель!» Некрофильской провокацией<sup>14</sup> выглядит на снимке Аведона модель-скелет, демонстрирующая абсолютно черное гламурное одеяние от Хуссейна Чалаяна (рис. 8): смерть, представленная не как угроза, а игровым образом, как женщина-вамп или *femme fatale* — излюбленный уже с эпохи декаданса прообраз смерти. Фотография Аведона словно бы иллюстрирует изречение Вальтера Беньямина в наброске главы о моде для его незавершенных «Пассажей»:

Мода приоткрыла здесь диалектический «перевалочный пункт» между женщиной и товаром — между похотью и трупом. Ее долговязый, грубоватый приказчик, Смерть <...>, в целях экономии сам выступает в роли манекена и собственноручно руководит продажей <...>. Потому что мода никогда и не была ничем иным, кроме как пародией пестрого трупа, провокацией смерти при помощи женщины и <...> горьким шепотом разговора с тленностью. Вот что такое мода (Benjamin 1983: 111).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Нем. «Alamode», от фр. «à la mode»; принятое в Германии XVII века ироническое обозначение светских людей, преувеличенно заботящихся о следовании (французской) моде.

<sup>2</sup> Дженет Малькольм следующим образом прокомментировала их в «New Yorker»: «Эти фотографии Джейкоба Исраэля Аведона — не портреты индивидуума, а анатомия старения, страдания и страха смерти; они почти до невыносимого мучительны. Аведон — наиболее концептуальный из фотографов-портретистов: все его портреты выражают в большей степени размышления о человеческой природе, чем особенности личности» (<http://richardavedon.com/reviews/>).

<sup>3</sup> Жиль Липовецкий в своей работе «Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе» (Lipovetsky 1987; английское издание с эпилогом автора — Lipovetsky 1994) выдвигает тезис, что структура современной жизни, в сущности, подобна структуре моды.

<sup>4</sup> См. о философии и метафорике зеркала: Konersmann 1991, Eco 1995.

<sup>5</sup> Транси [от лат. *transire*: п(е)реходить, исчезать, умирать] — изображение разлагающегося трупа как напоминание о бренности всего земного.

<sup>6</sup> Умберто Эко в своем «Введении в семиотику» указал на характерный визуальный код моды и одежды как на «семиотические механизмы» или «машины коммуникации» (Eco 1972: 24).

<sup>7</sup> Анн Холландер писала в e-mail от 22.05.2006 г. автору этой статьи: «Я всегда считала, что „пляска смерти“ была у него в мозгу, или стояла позади его глаз, так или иначе, — и что ему даже не нужно было об этом упоминать, потому что эти образы известны издавна и закреплены в памяти любителей искусства». Немецко-американская литературовед и искусствовед Ингеборг Хёстерай отвечала автору



этой статьи 12.05.2006 г. следующим e-mail: «Несомненно, Аведон был вдохновлен сценически-визуальной традицией „плясок смерти“, возможно также при посредстве Бергмана („Седьмая печать“»).

<sup>8</sup> Норма Стивенс, директор Фонда Ричарда Аведона, в e-mail от 05.05.2006 г. ответила автору этой статьи на вопрос о значении названия серии следующим образом: «„Late“ относится к персоне, чье время прошло. В данном случае — к моде. Комфорт — то, что дает друг другу эта пара. Взгляните на фото с шубой. У мистера Комфорта в желудке располагается комфортабельная печь, поддерживающая тепло». 15.05.2006 г. она писала: «Это были более политические и культурные высказывания о положении в мире. Семейный портрет. Материализм. Вожделение... С лицом, не знающим, что другое лицо умерло. Нарциссизм. Смерть моды. И апокалипсис».

<sup>9</sup> Во введении к тому «Woman in the Mirror» Норма Стивенс подчеркивает роль зеркала, как заглавного слова и метафоры многозначного магического очарования фотографии, и задается вопросом, кто, собственно, предстает в зеркале: созерцающий, созерцаемый или невидимое? «Мы приглашаем читателя этих страниц включиться, на правах зрителя, в интимный треугольник модель-фотограф-созерцатель, лежащий в основе фотографий Аведона» (Avedon 2005: 5).

<sup>10</sup> Антропоморфные фигуры, наполовину «живые» люди, наполовину скелеты, были нередки и в древней Америке. Ср., например, доколумбовую глиняную фигуру (800–500 гг. до н. э.), хранящуюся в Музее Раутенштрауха-Йоста (Кельн), в собрании Петера и Ирены Людвиг.

<sup>11</sup> Например: *Süddeutsche Zeitung* от 09.02.2005; *Frankfurter Allgemeine Zeitung* от 09.02.2005.

<sup>12</sup> Когда я говорю о «доместицировании», я подразумеваю не ту «прирученную» в традиционных формах культа смерть прежних веков, о которой пишет Филипп Арьес, а эстетизацию смерти в коммерческих целях.

<sup>13</sup> Согласно шиллеровской концепции трагедии, искусство способно при помощи изображения ужасов и страданий вызвать в зрителе удовольствие (ср.: Schiller 1968: 509–510).

<sup>14</sup> Если Танатос, как показал это Филипп Арьес (Ariès 1982), вплоть до секуляризации XIX–XX вв. оставался смертью «прирученной» традиционным культом, обещающим семью, то сегодня он в основном перешел в распоряжение медицинской аппаратуры и вуайеристской некрофилии.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Arriès Ph.: 1982, *Geschichte des Todes*, Frankfurt a. M.: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Avedon R.: 1970, «Afterword to Lartigue», *Diary of a Century: Jacques Henri Lartigue*, ed. by R. Avedon, New York: Viking Press.

Avedon R.: 1976, *Portraits*, New York: Farrar Straus and Giroux.

Avedon R.: 2005, *Woman in the Mirror*, München: Schirmer & Mosel.

Bachtin M.: 1969, *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Carl Hanser Verlag.

- Barthes R.: Schockphotos, Barthes R.: 1974, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.
- Barthes R.: 1985, *Die Sprache der Mode*, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.
- Baudrillard J.: 1991, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz.
- Bauman Z.: 1994, *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Benjamin W.: 1983, *Das Passagenwerk*, Bd. I, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.
- Bohrer K. H.: 2002, *Ästhetische Negativität*, München: Hanser.
- Bovenschen S.: 1986, *Die Listen der Mode*, Hgg. von S. Bovenschen, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.
- Böhm R.: 2005, *Der Füssener Totentanz und das Fortwirken der Totentanzidee im Ostallgäuer und Außerferner Raum: Oberstdorf, Füssen (St. Sebastian), Breitenwang, Elbigenalp, Elmen, Schattwald, Pfronten (Lithographien)*, 4. verbesserte Auflage, Füssen: Hist. Verein.
- Böhme H.: 2006, *Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek: Rowohlt Verlag.
- Bronfen E.: 2004, *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Burkhardt D.: 2007, Der Tod und das Model. Zur Nekrophilie in der Modefotografie, *L'Art macabre*, Bd. 8, 17–28.
- Cipoletti M. S.: 1989, *Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich*, Hgg. von M. S. Cipoletti, Frankfurt a. M.: Museum f. Völkerkunde.
- Drost R.: 1997, *Pandora, Eva, Tod und Mädchen, Passante: Diskursstudie zum Wandel der Schmückungs- und Modekritik im alteuropäischen und neuzeitlichen Denken*, Köln.
- Eco U.: 1972, *Einführung in die Semiotik*, München: Fink.
- Eco U.: 1990, *Über Spiegel und andere Phänomene*, München: Taschenbuch.
- Eco U.: 1995, *Über Spiegel und andere Phänomene*, Frankfurt a. M.
- Fielden J.: 2002, *Grace. Thirty Years of Fashion at Vogue*, Ed. by J. Fielden, Art Direction G. Coddington, Paris: Edition 7L; Göttingen: Distributed by Steidl.
- Gingeras A. M.: 2006, *Guy Bourdin*, Hgg. von A. M. Gingeras, Berlin: Phaidon.
- Gross P.: 1997, Der Tod und das Mädchen, *Psychologie heute*, Heft 1, 44–49.
- Gundlach F. C., Philipp C.: 2000, *Mode — Körper — Mode: Photographien eines Jahrhunderts*, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe.
- Gundlach F. C.: 2002, *ModeWelten. Die Stiftung F. C. Gundlach*, Hamburg.
- Gundlach F. C.: 2006, *The Heartbeat of Fashion. Sammlung F. C. Gundlach, Haus der Fotografie Hamburg*, Bielefeld, Leipzig.
- Guthke K. S.: 1997, *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*, München: C. H. Beck.
- Harms W.: 1985, *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hgg. von W. Harms, Bd. 1, Tübingen: Niemeyer.

- Hegel G. W. F.: 1955, *Ästhetik* [1842], Bd. III, Frankfurt a. M.
- Hoesterey I.: 2001, *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hollander A.: 1993, *Seeing Through Clothes*, Berkeley, Los Angeles, London.
- Hollander A.: 1997, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kaiser G.: 1995, *Der Tod und die schönen Frauen: ein elementares Motiv der europäischen Kultur*, Frankfurt a. M.: Campus.
- Kant I.: 1907, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefasst* [1798], Berlin.
- Käufer B.: 2006, *Die Obsession der Puppe in der Fotografie*, Bielefeld: Transcript.
- Köhler B.: 2001, *Der Tod und sein Bild im 16. Jahrhundert*, [www.sfn.uni-muenchen.de/forschung/koerper/bkarb\\_de.html](http://www.sfn.uni-muenchen.de/forschung/koerper/bkarb_de.html)
- Konersmann R.: 1991, *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- König R.: 1971, *Macht und Reiz der Mode. Verständnissvolle Betrachtungen eines Soziologen*, Düsseldorf; Wien: Econ.
- Lehnert G.: 1996, *Mode. Models. Superstars*, Köln: DuMont.
- Lehnert G.: 1998, *Mode*, Köln: DuMont.
- Lehnert G.: 2006, *Die Kunst der Mode*, Hgg. von G. Lehnert, Oldenburg: Deutscher Buchverlag.
- Leopardi G.: 1982, *Operette morali*, pres. di G. Getto, comm. di E. Sanguineti, Milano: Mursia.
- Leopardi G.: 1988, *Gesänge. Dialoge und andere Lehrstücke*, Düsseldorf; Zürich: Artemis & Winkler Verlag.
- Lipovetsky G.: 1987, *L'Empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris: Gallimard.
- Lipovetsky G.: 1994, *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, trans. C. Porter, Princeton: Princeton University Press.
- Lurker M.: 1988, *Wörterbuch der Symbolik*, 4. Aufl., Stuttgart: Kröners Taschenausgabe.
- Newton H.: 2004, *Sex and Landscapes*, Köln: Taschen.
- Newton H.: 2005, *A Gun for Hire*, Köln; London: Taschen.
- Pennington M.: 2001, *Memento mori. Eine Kulturgeschichte des Todes*, Stuttgart: Kreuz.
- Pullen M.: 2005, *High Fashion Crime Scenes*, Tucson: Nazraeli Press.
- Rosenkranz K.: 1853, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg (Neuauf., Leipzig, 1990).
- Schiller F.: 1968, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Hgg. von Benno von Wiese, Bd. 5, München: Winkler Verlag.
- Schmölders C.: 1993, Das Gesicht der Toten, *Kursbuch*, 114, 19–32.
- Schopenhauer A.: 1965, *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften* [1851], Bd. VI, Darmstadt: Darmstadt Wissenschaftl. Buchgesellschaft.

- Schuster E.: 1992, *Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*, Hgg. von Eva Schuster, Recklinghausen: Bongers.
- Simmel G., Philosophie der Mode, Simmel G.: 1995, *Gesamtausgabe*, Bd. X, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp, 7–38.
- Sontag S.: 1997, *Über Fotografie* [1977], Frankfurt a. M.
- Steele V.: 1998, *Fetisch. Mode, Sex und Macht. Deutsch von W.-B. Fischer*, Reinbek: Rowohlt.
- Vischer Th.: 1879, *Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntnis unserer Kulturformen und Sittenbegriffe*, Stuttgart.
- Wehinger B.: 2006, Luxus, Mode, Glück im Jahrhundert der Aufklärung, *Die Kunst der Mode*, Hgg. von G. Lehnert, Oldenburg: Deutscher Buchverlag, 102–127.

*Перевод с немецкого языка Галины Потановой*