

Ольга Вайнштейн —

д-р филол. наук, ведущий научный
сотрудник Института высших
гуманитарных исследований РГГУ,
член редколлегии и постоянный
автор журнала «Теория моды:
одежда, тело, культура».
katermur@gmail.com

Секрет в секрете: о фотографиях графини Кастильоне

Аннотация

Статья посвящена стратегиям саморепрезентации в фотографиях графини де Кастильоне (1837–1899). Основным материалом служат снимки, которые она заказывала начиная с 1856 года и на протяжении десятилетий в студии «Майер и Пьерсон». Концептуальные основы статьи — теория секрета в работах Жака Деррида. Выделены сферы, в которых актуализировалась работа «секретов» в деятельности Кастильоне: дипломатия, фотографическая активность и ее жизнь в зрелом возрасте.

Эстетика снимков Кастильоне рассматривается в культурном контексте развития фотографии как искусства в XIX веке. Источники позировок Кастильоне — модная иллюстрация, театр и культура парижских бульваров. При анализе технических приемов и художественных особенностей фотографий особое внимание уделяется модным стратегиям графини, ее нарядам и аксессуарам, приемам фрагментации тела, аффективным структурам. Прослеживается диалектика тайного и явного в фотографиях, их нарративный

потенциал, тактика «подрисовки» снимков как прообраз фотошопа. Подробно интерпретируются приемы выразительности в сериях «Ноги» и «Игры безумия».

Кастильоне обрисована как предшественница современной визуальной культуры, экспериментальной художественной фотографии. В статье аргументируется агентная роль Кастильоне в моде, которая несводима к «первой фотомодели». В заключении говорится о «фанатской» культуре обожателей и последователей графини в XX веке, когда ее вещи и фотографии становятся талисманами.

Ключевые слова: фотография; графиня Кастильоне; Пьерсон; секрет; визуальность; «Ноги»; «Игры безумия» (Scherzo di follia).

В июле 1856 года в парижскую фотостудию «Майер и Пьерсон» вошла новая посетительница. Графиня Кастильоне заказала портретный снимок. Вскоре она стала постоянной клиенткой фотоателье и сделала необычный заказ. Она попросила выполнить серию фото, для которых позировала, приподняв юбки, с обнаженными ногами. Эти снимки, по современным меркам вполне скромные, в середине XIX века воспринимались как вызывающие и эпатажные. Впрочем, Ла Кастильоне, как ее называли, и без этих снимков к тому времени уже была знаменитостью в светских кругах (иллюстрации см. также во вкладке 1).

Графиня де Кастильоне (1837–1899) прославилась как одна из самых красивых и загадочных женщин своего времени. Ее называли *La Perla d'Italia* — Жемчужиной Италии. После ее триумфа на балу в 1857 году принцесса Меттерних, жена австрийского посла, записала в дневник: «Я потеряла дар речи от созерцания этого чуда красоты: дивные волосы, талия нимфы, кожа цвета розового мрамора. Одним словом, Венера спустилась с Олимпа. Я никогда не видала подобной красоты и никогда не увижу» (цит. по: Аргакне 2000: 23). Ее красота и участие в политических интригах породили массу легенд. В критических работах о ней самый частый эпитет — «таинственная». До сих пор исследователи всматриваются в ее фотографии, строят гипотезы и пытаются проникнуть в ее секреты. Как считает Ксавье Деманж, она «намеренно создавала ауру тайны вокруг своей персоны» (Demange 2000: 54).

Тайны графини касаются трех сфер: дипломатия, фотографии и ее жизнь в зрелом возрасте. Однако говорить о секретах графини вовсе не значит раскрыть их. Скорее это означает встать на путь исследований, поддаться соблазну и войти в лабиринт противоречивых гипотез. Жак Деррида в своей философской трактовке секретов

отмечал, что тайна перформативна и снимает бинарные оппозиции: она «просто выходит за пределы игры „скрытие/раскрытие“, „укрывание/обнаружение“, „ночь/день“, „забвение/вспоминание“, „земля/небо“ и так далее» (Деррида 1998: 46). Иными словами, тайна стимулирует интеллектуальное усилие и подразумевает постоянный процесс, поступательно-возвратные скачки мысли (Derrida & Ferraris 2001; Derrida 2024). Раскрытие одного секрета часто подразумевает обнаружение другого, секрет в секрете, и так до бесконечности. Подобное континуальное понимание тайны снимает вопрос об окончательном «раскрытии» секрета и переносит акцент на агентность и формы ее реализации.

Дипломатия графини

Вирджиния Олдоини родилась в старинной флорентийской аристократической семье в 1837 году. Ее отец, маркиз Филиппо Олдоини, был дипломатом. Знание дипломатической «кухни» изнутри потом не раз помогало ей и в светской карьере, и с дипломатическими поручениями. Она понимала, какую роль в политической жизни играют неофициальные контакты, и умела хранить секреты.

Она вышла замуж в семнадцать лет за графа Франческо Кастильоне и через год родила сына Джорджио. Графиня Кастильоне говорила на нескольких европейских языках и вскоре успешно дебютировала при дворе в Турине. Вскоре она завоевала внимание Виктора Эммануила, представителя Савойской династии, который в то время был королем Сардинии и Пьемонта, Италия в тот период не была единым государством, находясь под управлением Австрийской династии Габсбургов. Премьер-министр Пьемонта-Сардинии Камилло Кавур был кузеном графини.

После завершения Крымской войны в феврале 1856 года под председательством Наполеона III открылся парижский конгресс, на котором обсуждалась новая ситуация в Европе. Кавур решил использовать молодую графиню и послал ее в Париж с особой дипломатической миссией: снискать благосклонность императора Наполеона III, чтобы осуществить свои планы по объединению Италии. «Добиться успеха любыми средствами» — такую инструкцию получила графиня. Ее снабдили секретным кодом для переписки с Кавуром и его парижским агентом Константино Нигра.

Будучи влиятельной светской дамой, Кастильоне стала фавориткой Наполеона III и блистала при дворе. Уже через пару недель после

встречи с императором графиня Кастильоне стала его любовницей. Это сыграло важную роль в политических решениях Наполеона III. По решению конгресса для поддержки Виктора Эммануила в Италию были направлены французские войска, и в результате австро-итало-французской войны в 1861 году было основано единое королевство Италии, а Виктор Эммануил взошел на трон.

Второй эпизод, когда графиня выступила в роли неофициального политического посредника, связан с Франко-прусской войной 1870–1871 годов. Пользуясь своими обширными связями, она смогла помочь главе исполнительной власти Французской республики Адольфу Тьеру, с которым она дружила с 1866 года, установить контакт с канцлером Отто фон Бисмарком, благодаря чему 26 февраля 1871 года был подписан предварительный мирный договор в Версале. Таким образом Париж избежал оккупации, а через два месяца был заключен франкфуртский мир.

Эти два эпизода успешного участия графини в дипломатических делах закрепили за ней репутацию могущественной и таинственной дамы с колоссальными связями. Некоторые исследователи считают, что роль графини в этих процессах преувеличена, другие безоговорочно увенчивают ее лаврами. Так или иначе, шлейф секретных интриг и недоговоренности тянулся за ней до смерти.

Историческая поэтика фотографии

Начиная с середины XIX века одновременно и интенсивно развиваются фотография и парижский кутюр. Графиня Кастильоне, жившая в эпоху кутюрье Чарльза Ворта и Эмиля Пинга, действовала на стыке моды и фотографии, синхронизируя и используя преимущества обоих искусств. Пока такие знаменитости, как Бодлер, недооценивали фотографию и презрительно относились к ней, Кастильоне, часто рискуя своей репутацией, запускает серию смелых экспериментов, раскрывая художественный потенциал фотографии. Ее фотографии отличает удивительное сочетание открытого и скрытого: это секрет в секрете. Они привлекают внимание, завораживают, но многое остается «за кадром». Чтобы понять некоторые аспекты, необходимо обратиться к истории фотографии этого периода.

После изобретения фотографии Жозефом Нисефором Ньепсом (1822–1827)¹ в XIX веке ее развитие шло очень быстрыми темпами. Эволюция технических форм фотографии — от дагерротипа к мокроколлоидному процессу и серебряно-желатиновой

печати² — существенно расширила сферу ее изобразительного потенциала (Аверьянова 2019; Гавришина 2011).

Поначалу эстетика фотографии как медиа подразумевала точность воспроизведения жизни, реализм. Но постепенно в ней стали видеть не просто точное повторение действительности, но и возможность создать творческий образ³. Фотография как образец новых медиа в XIX веке формировала социально-визуальные нормы и свои специфичные модели саморепрезентации⁴.

Эти модели подразумевали и пластические нормы телесности, и новый изобразительный язык. Если вначале фотоснимок ориентировался на каноны портретной живописи, то уже вскоре возникает уникальная поэтика собственно фотографии как жанра: появляется «моделирующая» функция фотографии. Она призвана создавать «идеализированную модель человека, чей образ полностью соответствует его месту в обществе, не содержит аффектов тела и вызывающих элементов туалета» (Юргенева 2024: 182).

Таким образом фотография подстраивала человека под определенный социальный тип, визуализируя общественный статус модели. «Собственно, таков был и запрос клиента фотоателье, каждый из которых претендовал на то, чтобы выступить в роли эталона нормативного члена общества и представить один из возможных типажей: джентльмен, дама, супруга, мечтательная дева, военный, мать и дитя, невинное дитя» (Там же: 183).

Кроме того, огромное значение имели средства репродукции и распространения фотоснимков — от иллюстраций, альбомов и газет до визитных карточек. Как подчеркивает Джейн Кромм, «распространение визуальных материалов быстро превратилось в инструмент для достижения власти в беспрецедентном масштабе через расширение знаний, но также и через социальную манипуляцию рынками, вкусами и мнениями» (Kromm 2010: 293).

Вокруг потребления фотографий возникали визуальные сообщества — люди покупали открытки, туристические проспекты, визитные карточки (небольшие снимки, печатавшиеся по восемь штук на листе). Фотографии распространялись по тем же каналам, что и печатные материалы, но рынок сбыта дифференцировался в зависимости от покупателя: например, дешевые открытки заменяли для массовой публики живописные портреты. Поначалу фотографии функционировали как замена портретным миниатюрам: поскольку первые дагерротипы были достаточно дорогими, они воспринимались как продукты роскоши. Их часто снабжали футлярами из кожи, а чтобы разглядеть изображение, надо было рассматривать дагерротип под определенным

углом, что придавало ему, по словам Джой Сперлинг, «волшебную, интимную, приватную ауру» (Sperling 2010: 301). Фотографии заказывали члены королевской семьи — среди клиентов Антуана Клоде была королева Виктория. Когда в 1851 году Фредерик Скотт изобрел мокроколлодионный процесс, это значительно удешевило производство фотографии и вскоре сделало ее частью массовой культуры.

Со временем фотооткрытки стали дешевым демократичным жанром и распространялись массовыми тиражами. Открытка Вильяма Дауни «Принцесса Уэльская с дочерью Луизой» была продана в количестве 300 000 экземпляров. В 1910 году только в Англии за год продавалось 800 000 000 открыток.

Таким образом, уже в XIX веке фотография создавала разнообразные возможности, в зависимости от жанра и применения художественных эффектов. Важно было и место действия — для развития фотографии решающую роль в Европе играли Лондон и Париж.

Майер и Пьерсон

В середине XIX века в Париже царил настоящий фотографический бум. Искусство фотографии уже было поставлено на коммерческую основу, фотостудии процветали и приносили немалый доход своим владельцам. Среди них выделялась студия «Майер и Пьерсон» на бульваре Капуцинов. Интерьеры студии отличались роскошью и удобством — это был «дворец фотографии, настоящий музей», по словам современников. Обстановка в студии во многом напоминала не только дворец, но и театр. В зале, где производилась съемка, можно было регулировать свет, с помощью мобильных экранов на пружинах менять декорации. Выбор декораций для создания эффектного фона поражал своим разнообразием: колонны и балюстрады из папье-маше, ковры, кальяны, зеркала. Из прочей бутафории в фотостудии могли использоваться: драпировки, цветы, вазы, предметы мебели и посуды.

Среди клиентов числились императрица Евгения и император Наполеон III, король Португалии, композитор Россини, аристократы, политическая и художественная элита. Элитарные клиенты обеспечивали престижность фотостудии.

Кроме этого, у студии было еще одно преимущество: Пьерсон и братья Майер специализировались на подкрашивании фотографий. Для этого использовались акварель, гуашь, чернила и масляные краски. Подкрашенные фотографии быстро вошли в моду, они были

представлены на всемирной выставке 1855 года. Как отмечает Пьер Апраксин, подобный прием способствовал повышению престижности снимка, поскольку ставил его в один ряд с живописными полотнами, причем по стоимости это было не так дорого, как картина на заказ (Аргакіне 2000: 25). Подрисовка придавала фотографии статус произведения искусства в традиционном жанре живописи, легитимируя ее художественный потенциал. Фактически это был прообраз ретуширования и фотошопа (Вайнштейн 2017). Возможно, некоторые фотографии создавались заранее в расчете на раскрашивание.

Периоды фотографической активности и ролевые амплуа

В архивах студии «Майер и Пьерсон» в 1856 году Кастильоне числится как заказчица четырех негативов. Затем в 1857 году было заказано еще двенадцать снимков, после чего имя графини исчезает из реестра заказов — она становится частной клиенткой Пьера-Луи Пьерсона. Когда состоялась первая встреча графини с Пьерсоном, он был молодым фотографом. В этот период (1856–1858) складывается ее творческий тандем с Пьерсоном. Он видит в ней исключительную модель, а она начинает использовать его фотографические умения для исполнения своих замыслов. Фактически они становятся партнерами при создании снимка, и на всех стадиях Кастильоне выступает как агент, режиссер, определяющий сценарий, стиль и окончательный результат. Очевидно, в эти годы для нее фотография стала привилегированным медиа для самовыражения. «Фотография была дозволением идти, куда хочу, и делать, что хочу», — сформулировала позднее для себя Диана Арбус (цит. по: Сонтаг 2013).

Второй, самый продолжительный период их сотрудничества длился с 1861 по 1867 год. Именно в этот период возникают самые оригинальные и новаторские по стилю фотографии. Она уже знаменита и постоянно посещает костюмированные балы, и эти наряды потом запечатлевает Пьерсон. В это время в Париже работают кутюрье Чарльз Фредерик Ворт (любимец императрицы Евгении) и Эмиль Пинга. Некоторые из платьев Кастильоне, например «Красный бант», очень напоминают работы Эмиля Пинга, но точной информацией по дизайнерам ее нарядов, мы, к сожалению, не располагаем. Достоверно известно, что она обращалась к портнихе мадам Роже (Roger), которая шила нарядные платья (Demange 2000: 54). Вряд ли можно назвать Кастильоне лидером моды, но некоторые ее стилевые новации не оставались незамеченными — например, отказ от корсета или

манера носить распущенные локоны или заплетенные в косу волосы, уложенные сверху на голове. Однако ее наряды этого периода вошли в историю костюма и потом стали реликвиями для поклонников. Некоторые платья, запечатленные на фотографиях, реконструировали уже в XX веке. Так, платье с гирляндой из винограда, в котором Кастильоне позировала для снимка «Испуг», воспроизвел Эрте для Ганны Вальска в 1929 году.

Наконец, третий период приходится уже на зрелые годы графини, когда она приходила на фотосессии в 1893–1894 годах. В этот период были заказаны несколько серий снимков, а буквально за несколько месяцев до смерти, в 1899 году, она вновь обращается к «папе Пьерсону», чтобы осуществить свой амбициозный проект «Самая красивая женщина XIX столетия», предназначавшийся, по ее замыслу, для всемирной выставки в Париже 1900 года. В эту экспозицию должны были войти снимки, представлявшие всю ее жизнь: от молодости до старости. Однако смерть помешала графине реализовать этот план.

За все годы их сотрудничества, продолжавшегося в общей сложности более сорока лет, было снято более четырехсот (семисот — по другим источникам) фотографий. Трудность точного подсчета числа фотографий связана с тем, что с одного негатива порой делалось



Ил. 1. Вирджиния де Кастильоне. «Эльвира». Фотограф П. Л. Пьерсон. 1861–1867
© The Metropolitan Museum of Art

несколько отпечатков. Пьерсон использовал альбуминовые серебряные отпечатки, сделанные со стеклянных пластин. Кроме того, он обычно работал сериями — на снимках одной серии графиня немного меняла позу или жесты — как, собственно, и сейчас снимают серии селфи. Но в XIX веке такие приемы отнюдь не были общепринятыми в силу дороговизны фотопластин.

Для каждой фотосессии подбирались специальные костюмы, которые служили названием всей серии: «Эльвира», «Белая монахиня», «Дама сердец», «Черное платье», «Королева Этрурии».

В этих нарядах графиня Кастильоне появлялась на костюмированных балах, а потом фотографировалась в студии. Иногда она воссоздавала свои ранние наряды для фотографии спустя несколько лет, как память о былых триумфах.

На первых фотографиях («Милан») позы графини еще статичны, но уже вскоре мы видим более раскованные жесты — она позирует, поставив руку на бедро; порой она заимствует положение рук из классической живописи, поднимая указательный палец, как на портретах ван Дейка, или прижимая палец к губам, требуя молчания. Наряды пока условны — это в основном темные платья. Но это пока «пробы пера», время шедевров еще не пришло.

Мы видим, что графиня — еще совсем молодая женщина — пробует первые ролевые амплуа: кокетка перед зеркалом, модная дама, мадонна, жанровые сценки «размышления» и «молитва». Отчасти здесь использованы популярные позы, позволяющие эффектно продемонстрировать женскую фигуру: модель закидывает голову, читает книгу, предается задумчивому созерцанию. Мы уже говорили, что в целом фотопортреты были ориентированы на то, чтобы выявить в среднестатистическом клиенте определенный социальный тип, но «запрос» у графини Кастильоне был совсем другой: ее дерзкий индивидуализм был направлен вовсе не на создание идеализированного социального амплуа, а на личное самовыражение, удовлетворение нарциссизма и наступательное утверждение своей телесной красоты.

Сейчас уже очевидно, что главную роль в ее популярности сыграли именно фотографии. Это было признано и современниками. В 1867 году «Дама сердец», один из самых знаменитых фотопортретов графини работы Пьерсона, экспонировался на Всемирной выставке в Париже. Графиня сама посетила выставку под руку с принцем Георгом Прусским.

Этот снимок воссоздавал триумфальное появление графини на балу в 1857 году, когда она очаровала Наполеона III. Образ графини соответствовал названию фотографии: покорительница сердец,

победительная Венера, Venus Victrix. Пышная прическа с распущенными волосами была украшена короной из сердец. Эротичное платье было необычайно изысканным, грудь была прикрыта прозрачной газовой косынкой. Юбки были без кринолина, верхние были подколоты. Отделка платья была выполнена из гирлянд цветов, лент и украшений в виде сердец. До нас дошла тогдашняя реплика императрицы Евгении, желавшей унижить конкурентку: «Сердце расположено низковато, мадам».



Ил. 2. Вирджиния
де Кастильоне.
«Дама сердец».
Фотограф
П. Л. Пьерсон.
1861–1867

Ил. 3. Вирджиния де Кастильоне. «Взгляд». Фотограф П. Л. Пьерсон © The Metropolitan Museum of Art



Наиболее оригинальная фотография этого периода — «Взгляд». На этом снимке графиня наклоняется вперед и смотрит прямо на зрителя.

На ней платье из черного тюля с большим декольте, она подпирает подбородок правой рукой, а ее левая рука покоится на пышной юбке. Фон снимка размыт, что позволяет сфокусироваться на взгляде модели. Подобная поза также подчеркивала красоту лица, плеч и формы рук (современники сравнивали их с персиками). Снимок исполнен очарования холодного эротизма: Пьер Апраксин именуется этот эффект «холодный огонь» или «тропическая зима». А «пунктум» этой

фотографии, если использовать терминологию Ролана Барта, это, конечно, пристальный взгляд графини, направленный прямо на зрителя. Ее взгляд на фотографиях мог содержать угрозу, соблазн, кокетливое приглашение или иронию. Ряд снимков графини акцентирует именно взгляд, устремленный на зрителя, что подчеркивается рамкой.

Игры безумия

В знаменитой серии «Игры безумия» (*Scherzo di follia*) она позировала, закрыв часть лица овальной рамкой для фотографии (1863–1866). Получился портрет глаза, запоминающаяся фотография с сюрреалистическим оттенком.

В эстетике снимка задействован художественный прием *mise en abyme* («помещение в пропасть»: текст в тексте, картина в картине). В данном случае это фоторамка внутри фоторамки, ограничивающая отдельное пространство, что создает эффект бесконечности, мерцания смыслов, рекурсивного умножения пространства. Но тут наличие и характерный для графини прием фрагментирования части тела, который также использован в серии «Ноги». Фрагмент обнаженного плеча, завитки волос и просвечивающие кружева, плавно спускающиеся складки материи, браслеты на руке и полускрытое лицо заставляют зрителя вновь и вновь всматриваться в изображение.

На этой фотографии, если внимательно присмотреться, с правой стороны можно заметить неявные очертания ее лица в профиль: оба ракурса видны на одном снимке. То же скрытое визуальное напряжение действует и при попытке «поймать» взгляд модели: зритель вовлекается в процесс «скольжения в пропасть». Графиня как будто смотрит на зрителя сквозь маску, но ее лицо и фигура остаются наполовину скрытыми, деконструируя попытку «разгадать» секрет, замыкая созерцание в серии пунктирных поступательно-возвратных движений взгляда. Это идеальный «секрет в секрете»: диалектика скрытого и открытого создает тайный визуальный ритм в изображении, заставляя всматриваться снова и снова, что позволяет заслуженно считать этот снимок шедевром ранней фотографии.

Напудренные волосы, платье с накидкой и фоторамка в виде маски создают аллюзию на маскарад, отсылая к опере «Бал-маскарад» Верди, премьера которой состоялась в 1859 году. Название «Игры безумия» восходит к одному эпизоду оперы Верди: Ульрика предсказывает Рикардо смерть от человека, который сейчас пожмет ему руку. Рикардо отказывается верить предсказательнице и говорит:



Ил. 4. Вирджиния
де Кастильоне.
«Игры безумия».
Фотограф
П. Л. Пьерсон.
1861–1867
© The Metropolitan
Museum of Art

«È scherzo od è follia» («Она или ошибается или безумна»). Но не исключено, что здесь также зашифрован намек на роман Наполеона III с графиней (Juléan 2017).

Стилистика снимка отсылает к XVIII веку — любимая эпоха графини, которую она воссоздавала в «Маркизе Матильде». Однако отличие от более ранних фотографий состоит в том, что здесь графиня занимает активную позицию смотрящего, предвосхищая и перехватывая взгляд зрителя. Таким образом, она из визуального костюмированного объекта превращается в субъект. Можно вспомнить в качестве подобных примеров более поздние снимки девушек, которые

смотрят на зрителей в бинокль, хотя это более плоский и простой пример, поскольку зритель не видит смотрящих глаз.

Аналогичный загадочный портрет глаза в фотогалерее Кастильоне можно видеть на удивительном снимке «Разглядываемые глаза» (*Les yeux mirés*), на котором глаз дан как отдельное отражение в овальном зеркале, вынесен в отдельный визуальный медальон. Это аналогичным образом отграниченный от всего остального сегмента изображения смотрящий глаз, инструмент «усиленного зрения», создающий головокружительный эффект бесконечности.

Культурные контексты XIX века и источники позировок

В принципе, некоторые из таких приемов, которые сейчас нам кажутся оригинальными и смелыми, были вполне типичны для студийных фотографий XIX века. Есть целый ряд фотографий, когда заказчик подносит к лицу портретную рамку, обыгрывая «обрамление» лица в живописи. Однако в «Играх безумия» Кастильоне отверстие в рамке выделяет только глаз, а не лицо целиком. Черная рамка играет роль маски с прорезями для глаз, что создает игровой художественный эффект. Есть и другие снимки с использованием рамки — например, на одном дано лицо графини целиком в портретной раме, но они менее выразительны.

Из вспомогательных средств в студии графиня часто использовала зеркало. «Разглядываемые глаза» в этом смысле не исключение. Это было достаточно распространенным приемом в фотосъемке XIX века: особой популярностью пользовались зеркала-псише, свободно вращающиеся на раме. Возможность менять угол отражения позволяла создавать интересные дополнительные ракурсы. Графиня, к примеру, использовала этот прием на снимке «Эльвира перед зеркалом»: она стоит спиной к зрителю, и мы видим ее отражение в зеркале.

Самый мистический снимок с зеркалом — «Бал в опере». Графиня стоит в той же позе, спиной к зрителю, созерцая темное зеркало. На этот раз мы не видим ее отражения, а скорее ощущаем присутствие таинственного зазеркалья. Зритель видит ее роскошные плечи и белую накидку от платья, а сама героиня наклоняется к зеркалу, как будто всматриваясь в его глубину.

Следует особо сказать о позах графини на фотографиях. Они отчасти объясняют секреты ее съемок. Например, позы полулежачи были связаны с модой на поездки в открытых экипажах в Булонском лесу,

Ил. 5. Вирджиния де Кастильоне.
«Бал в Опере».
Фотограф
П. Л. Пьерсон.
1861–1867 © The
Metropolitan
Museum of Art



когда дама полулежа выглядывала из экипажа, так что было видно только ее лицо.

Важный источник позировок Кастильоне — модные иллюстрации в журналах. Она пытается воспроизвести такие условности канонической модной телесности, как маленькие руки и ноги, создающие зрительный фокус на платье; вытянутая удлиненная фигура; статуарность. Чтобы подчеркнуть длину платья, графиня иногда вставала на стул, который оставался скрытым от зрителей под юбкой. Это был один из ее секретных приемов. Иногда под шлейф подкладывали специальную платформу, чтобы вытянуть его во всю длину. Известно, что Пьерсон помогал своей клиентке красиво разложить складки

одежды, поправить локоны прически. Свои пышные кудрявые волосы она чаще всего зачесывала высоко наверх, чтобы визуально увеличить рост; для этой цели также использовались объемные головные уборы. Цвет волос она варьировала от темных до блонда, используя пудру и эффекты освещения. Это тоже была одна из фирменных хитростей графини.

Позируя, графиня часто высоко поднимает голову, что создает несколько надменный вид. Интересно, что она никогда не улыбается на снимках — среди ее многочисленных фотографий нет ни одной с улыбкой. Очевидно, это программная серьезность, о причинах которой можно только догадываться. Только на одном снимке, сделанном уже в пожилом возрасте, есть слабый намек на улыбку.

Многие позы, например когда она стоит, опираясь на спинку кресла, или обнимает ребенка, достаточно типичны для фотографии середины XIX века. Ее наряды во многом следуют моде этого времени — корсеты, затянутая талия, широчайшие кринолины. Но наряды для постановочных снимков, конечно, отличаются своей изысканностью и продуманностью. Еще один секрет ее фотосъемки — создание нескольких платьев на основе одного. Разница в презентации платья на снимке достигалась за счет отделки и перемены ракурсов.

Другой источник ее постановочных снимков — театральная культура. Графиня была большой любительницей театра, но она никогда не участвовала в спектаклях. Правда, иногда она выступала в «Живых картинах». Так, один раз на представлении для благотворительных целей она успешно изображала монахиню-кармелитку.

Ее настоящей сценой была фотостудия. На этой сцене она порой подражала своим любимым героиням — разыгрывая роль Виолетты из оперы «Травиата» Верди или Анны Болейн из оперы Доницетти. Ее кумиром была актриса Аделаида Ристори, блиставшая в драматических ролях. Образ Ристори в роли Медеи, судя по всему, повлиял на ракурсы и позировки на photographиях «Мечь» и «Убийство».

Влияние театра ощутимо и в некоторых нарядах Кастильоне: платье «Королева Этрурии» было сделано по дизайну певца Марио де Кандия⁵. Платье было сшито из красного бархата, по фасону оно было в виде свободной туники с поясом, скрепленным пряжкой с драгоценными камнями. Его дополняла золотая тиара и сандалии. В этом наряде чувствовались отзвуки костюма Медеи, в котором выступала Аделаида Ристори.

Когда Кастильоне появлялась на балах, публика безошибочно угадывала в манерах налет театральности: «По ее просьбе муж провожал ее в тихий угол зала, и там она позволяла людям восхищаться собой,

Ил. 6. Вирджиния
де Кастильоне.
Снимок
из альбома
1861–1867
(«Ностальгия»)
Фотограф
П. Л. Пьерсон.
1861–1867 © The
Metropolitan
Museum of Art



как святыней. Будучи окруженной людьми, она как будто отсутствовала и с ледяным спокойствием встречала смелые взгляды обожателей. Она почти никогда не говорила с женщинами. Мало кто из мужчин достаивался улыбки, слова или приветствия. Как великая певица, которая только что закончила выступление перед публикой, она ждала, чтобы хозяева бала подошли и отдали ей должное. Но как только появлялись император или императрица, ее лицо преображалось. Ее губы, сложенные до этого в презрительную гримасу, приоткрывались, обнажая великолепные зубы, ее глаза блистали, свидетельствуя о триумфе удовлетворенного тщеславия» (Аргакіне 2000: 23).

Подобная манера саморепрезентации говорит о максимально продуманном сценарии публичного поведения. Это напоминает

позирование перед камерой, серийную смену поз и масок, великолепное умение менять эмоциональные регистры — от холодного отчуждения до приветливости. Аналогичным образом фотографии Кастильоне демонстрируют широчайший диапазон аффективных амплуа — от трагедийного страдания и возвышенных образов властных королев до изображения скромных крестьянок и монахинь, алкогольной задумчивости «Ностальгии».

Кроме знаменитых актрис, графиню интересовали артистки кабаре, дамы полусвета. Она посещала варьете и была хорошо знакома с жизнью парижских бульваров, с миром нарядной нищеты и утраченных иллюзий. В серии снимков «Полночь» она позировала в роли демимонденки, что было явно за гранью приличий. Особенно выразительна фотография, где она сидит за столом с пустыми бутылками («Ностальгия»).

Такие серии, как «Поет петух», «Что?», «Выздоровливающая», полностью идут вразрез с принятыми условностями: изображая проституток и женщин низших сословий, графиня шла по пути намеренной провокации, нарушая и социальные, и моральные табу своей эпохи. Для сравнения можно вспомнить другой известный пример костюмированной фотографии в стиле *dressing down* — снимок Льюиса Кэрролла 1858 года, на котором Алиса Лидделл позирует в образе нищенки. Но здесь графиня использовала все ресурсы своей художественной изобретательности и личной отваги, рискуя своей репутацией.

Снимки женщин с эротическим подтекстом в то время обычно кодировались через экзотику: в кадре должен был присутствовать ориентальный колорит, о чем свидетельствовали и декорации, и восточный костюм. Даже императрица Евгения заказывала снимки в образе гаремной наложницы, на которых она демонстрировала роскошный наряд в восточном вкусе. Однако графиня позировала лежа, в серии «Выздоровление», смело расширяя границы жанра. Правда, снимок, где она лежит, натянув на себя полосатое покрывало, все-таки условно называется «Алжирка».

Интересна также ее фотография в образе Виргинии, утонувшей героини из романа Бернардена Сен-Пьера. Позируя в роли Виргинии, графиня следовала популярной традиции XIX века: достаточно вспомнить гипсовую маску «Неизвестная из Сены», запечатлевшую загадочную улыбку утопленницы, — этот слепок выпускался массовыми тиражами и пользовался небывалым спросом в 1880-х годах. Изображения мертвых женщин были известным топосом в культуре того времени: об этом написана прекрасная книга «Над ее мертвым

телом» Элизабет Бронфен. Как замечает Бронфен, такие образы подтверждали культурную конструкцию женственности, превращая ее в безупречный объект для репрезентации: неизвестность девушки и отсутствие тела делало ее идеальным вместилищем коллективных фантазий (Bronfen 1992: 207–208).

Эмоции и нарратив

Графиня Кастильоне во многих случаях старалась «оживить» фотографический образ. Притом что процесс снимка требовал статичности моделей из-за требуемого времени, графиня пыталась привнести динамику, спонтанность и эмоции даже в условные позы, используя свою экспрессивную артикуляцию тела.

Некоторые ее роли были выстроены так, что предполагали изображение эмоций: на одном из снимков графиня плачет, театрально вытирая глаза платком, а ее лицо выделено в специально закрепленной на штативе прямоугольной рамке. Эти фотографии она нередко посылала друзьям, любовникам и обожателям. Иногда Кастильоне применяла свои артистические фотоперформансы и для устрашения. Так, серию фотографий под названием «Мечь», где она была снята в костюме «Юдифь» с нарочито угрожающим видом (разметавшиеся кудри, свирепый взгляд и кинжал в руках), графиня послала бывшему мужу, когда он хотел отнять у нее ребенка. Это абсолютно современное использование фотографии как визуального сообщения, message — фактически она придавала изображению нарративную функцию.

В придуманной ей самой мизансцене «Испуг» (La Frayeur) она убегает из балного зала, испугавшись пожара — такие происшествия, увы, случались на балах со свечным освещением. На ее лице читается ужас, она спасается от огня в красивом платье с длинным шлейфом, отделанным цветами, который эффектно тянется за ней. Графиня сама набросала пояснение к сценарию этого драматического снимка: «Разгром после бала, где разразился пожар. Канделябр валяется на полу, все спасаются бегством. Белое блестящее атласное платье, черные и красные гроздья винограда с темно-зелеными и красными листьями» (Argentine 2000: 42). Это платье сохранилось, и, возможно, оно было сшито Чарльзом Фредериком Вортом — у него есть практически идентичная модель платья, где вместо гроздьев винограда использованы розы. Платье Ворта сейчас находится в Метрополитен-музее. Но скорее всего, платье «в стиле» Ворта сшила мадам Роже.



Ил. 7.
Вирджиния
де Кастильоне.
Ноги. Фотограф
П. Л. Пьерсон.
1861–1867.
Wikimedia
Commons

Ноги

Иногда графиня заказывала весьма рискованные снимки, кокетливо приоткрывая ту или иную часть тела. Особое место в фотогалерее графини занимали ноги (Вайнштейн 2006–2007). Несколько раз она просила Пьерсона сделать съемку крупным планом своих ног, формой которых она особенно гордилась. Именно так появилась на свет та серия снимков 1856–1860 годов, которая вошла в историю фотографии. Ноги фотографировались в разных положениях, иногда целиком, иногда только ступни. Порой делались отдельные «фотопортреты» ног в обуви — например, в сандалиях (серия «Котурны»).

Ради этих снимков она приподнимала юбки, а при дальнейшей подрисовке края юбки благодаря искусству ретушера превращались в некое подобие укороченной греческой туники. В этом отношении Кастильоне улавливала дух времени: именно в эти годы Мане пишет «Олимпию» и «Завтрак на траве» (обе картины — 1863), Флобер выпускает «Мадам Бовари» (1857), и в этом же году Бодлер публикует «Цветы зла» (оба произведения послужили поводом для судебных процессов по обвинению в оскорблении общественной морали).

Красота ног была особым предметом для любования и восхищения. Подобный мотив достаточно типичен и для литературы второй половины XIX века — можно привести в качестве примера Трильби, героиню одноименного романа Жоржа Дю Морье, которая была знаменита как натурщица среди художников именно благодаря безупречным очертаниям ступни (Du Maurier 1994). В массовой культуре были популярны снимки ножек балерин, танцовщиц варьете и артисток оперы. Но эти женщины во время выступлений непременно носили чулки, причем танцовщицы варьете — обязательно черные (недаром существовало английское выражение «loose women in tights»). Поэтому символически важно, что на снимках Кастильоне фигурировали не просто ноги, а голые ноги. В то время для дамы из высшего общества показать только лодыжки (не говоря уж о голые ногах) считалось абсолютно недопустимым. А Кастильоне порой шла дальше — таков был ее открытый наряд «Саламбо» из полупрозрачных тканей с разрезами или костюм по картине Энгра «Источник». Тем не менее именно снимки ее ног вошли в историю фотографии.

Помимо скандальности из-за самого факта обнажения, в восприятии этих кадров сыграла свою роль и фрагментация тела на снимках. Образы фрагментированного тела могут иметь дополнительную смысловую нагрузку. Во-первых, фрагментированное тело легче воспринимается как эстетическое по ассоциации с художественными этюдами

и «штудиями» на основе руин античных статуй. Во-вторых, с конца XIX столетия фрагментация тела уже воспринималась в рамках фетишистской культуры, чему способствовали труды таких сексологов, как Г. Хэвлок-Эллис. Хотя, очевидно, снимки ног изначально задумывались графиней Кастильоне как воспоминание о прелестях юности, приватное и пикантное дополнение для личной фотоколлекции, в дальнейшей истории они обрели совсем другое значение.

Именно эти эпатажные фотографии ног пробудили интерес к графине уже в наше время и даже породили критические дискуссии. Тенденция рассматривать эти снимки как фетишистские нашла свое выражение в трудах французской исследовательницы Ф. Пакто (Rasteau 1994). Она с позиций психоанализа трактует действия графини как проявления нарциссизма, особо акцентируя лакановское понимание нарциссизма как знака неизбежного присутствия Другого и объективацию собственного тела только под взглядом Другого. В некоторых текстах графини и впрямь проглядывают эти импульсы объективации — например, когда в возрасте шестидесяти лет она пишет похвалу собственной красоте в юности, называя себя в третьем лице. Без взгляда зрителя снимки графини остаются незавершенными, ведь, конечно, метаморфный нарциссизм здесь носит провокативный характер, стимулируя зрительский вуайеризм.

Именно взгляд Другого производит фрагментацию тела, выделяя ноги как желанный объект для созерцания. «Чувство собственной красоты дается только через отчуждение, через образ: „красивая вещь“ формируется во взгляде Другого и в одеянии Другого» (Ibid.: 186) — эта концепция позволяет объяснить и увлечение переодеваниями, и всеобъемлющий нарциссизм графини. Однако для нас не менее важны стадии и приемы самовыражения в этих завораживающих фотографиях: и смелые нарушения общественных условностей, принятые графиней, и оригинальные жанры ее «постановочных» снимков, и, наконец, последующая «редакторская» работа графини с готовыми изображениями.

Авторство и ретуширование

Хотя графиня имела дело с профессиональным фотографом Пьерсоном, есть все основания считать именно ее автором снимков. Графиня сама определяла выбор декораций, костюмов и аксессуаров. Она придумывала позу и жесты, изобретала сценарий для съемки и, наконец, принимала решающее участие в подкрашивании и ретушировании фотографий.

Авторская подрисовка фотографии давала возможность заказчику контролировать окончательный результат. Разумеется, с помощью подобной корректировки можно было удачно скрыть недостатки во внешности заказчика. Именно этот последний аспект, вероятно, был особенно привлекателен для графини Кастильоне. Получив снимки, она нередко начинала новый этап «творческой работы» с ними — подрисовывала, раскрашивала — иногда сама, а чаще обращаясь к зарекомендовавшим себя мастерам, специализировавшимся именно в сфере подрисовки фотографий. Особенно графиня ценила мастерство ретушера Акилена Шада (Aquilin Schad).

Процесс был довольно сложным и в некоторых случаях включал несколько стадий. Сначала делалась фотография, затем ее увеличивали. Далее в соответствии с пожеланиями графини ее раскрашивали, причем на обороте снимка она писала подробные инструкции для ретушера. В них указывались не только технические моменты, но и общий желаемый эффект, в том числе стиль платья. Так, для фотографии «Маркиза Матильда» инструкция содержала указание использовать гуашь и пояснения по моде: «Нижние юбки должны быть очень пышными, чтобы получился очень полный контур, с панье в старом стиле. Никаких современных кринолинов» (Araghine 2000: 42).

После первой стадии часто следовала вторая — раскрашенный вариант снова фотографировался и далее ретушер опять подрисовывал снимок. Это могло повторяться несколько раз, так что конечный продукт мог значительно отличаться от первоначального снимка.

Мы уже комментировали влияние театра и бульварной культуры на стиль фотографий графини. Однако трудно согласиться с Абигайл Соломон-Годо, которая акцентирует в снимках графини «подчинение визуальному режиму, подрывающему ее претензии на авторство и оркестровку снимков» (Solomon-Godeau 1993: 306). Соломон-Годо усматривает в фотографиях Кастильоне форму коммодификации женского тела, считая, что графиня пользуется уже готовыми шаблонными ампула, популярными в фотографии XIX века. Но здесь можно возразить, что графиня сама придумывала сюжеты для каждой фотосессии — Пьерсон и его помощники лишь выполняли ее волю. Многие «ампула» графиня изобретала сама, выступая в разных ролях и придумывая для них костюмы. Таковы ее снимки «Дама сердца», «Эльвира», «Нормандская крестьянка», «Королева Этрুরии», «Королева ночи», «Виргиния», «Ритросетта», «Рашель», «Финка». Соломон-Годо видит в снимках графини «тотальную идентификацию с взглядом Другого» (Ibid.). Отказывая графине Кастильоне в собственных желаниях, изобразительном языке и, наконец,

смелости идти наперекор условностям эпохи, Соломон-Годо, как нам представляется, незаслуженно принижает ее роль как независимой и креативной женщины, оригинального фотохудожника.

Поздний период

Когда красота Кастильоне уже померкла, графиня стала скрываться от публики и покидала свой дом только в вечернее время. В 1878 году она переселяется в апартаменты на Вандомской площади. Вход в квартиру вел через три двери, стены были выкрашены в черный цвет, зеркала были занавешены. Эти предосторожности — реквием по утраченной красоте. Она выходит выгуливать своих любимых собак только



Ил. 8. Вирджиния де Кастильоне. Ноги. Фотограф П. Л. Пьерсон. 1 августа 1894 © The Metropolitan Museum of Art

в темноте, закрывая лицо несколькими вуалями. Однако испытание визуальной аскезой графиня не выдерживает — нарциссизм торжествует, и парадоксальным образом в 1890-х начинается третий, последний, период фотографической активности графини. В это время она уже начинает страдать деменцией, но ее консультирует и поддерживает ее сосед и друг доктор Бланш, который заведовал клиникой нервных болезней и лечил Жерара де Нерваля и Мопассана. В 1893 году доктор Бланш умирает, и она просит его сына, художника Жака-Эмиля Бланша, написать ее портрет. Он отказывается, и тогда графиня вновь обращается к искусству, которое никогда ее не подводило раньше, — к фотографии. После ее смерти Бланш все же пишет ее портрет в профиль, используя старый снимок «Рашель». (Кстати, Жак-Эмиль Бланш дружил с Робером де Монтестью и, возможно, под его влиянием Монтестью стал «фанатом» графини.)

Но даже в этот поздний период Кастильоне решила повторить свой излюбленный сюжет и в 1894 году сделала новую серию фото с обнаженными ногами под названием «Ноги» (*Le P^é*).

Эти фотографии ее ног, выполненные, когда графине было уже пятьдесят семь лет, — напоминание о былых триумфах и разрушительной работе времени. Угол зрения здесь изменен — снимок сделан в положении лежа, от головы; ноги тяжелые и опухшие, как будто это посмертный снимок. Название «Ноги. Ампутация Грюйер» — печальное воплощение «игр безумия», перифраз ее ранних смелых фотографий ног, доведение до абсурда излюбленного приема фрагментации тела, что, впрочем, можно рассмотреть и как иронический акцент, черный юмор, финальную шутку графини.

В 1895 году Кастильоне заказывает одну из последних серий снимков — «Серию роз». На фото ее платье и прическа украшены розами. Описание платья гласит: «розовый шелк помпадур, пеньюар из черной марли, настоящие розы, кудрявый парик блонд». Однако романтическое название обманчиво: графиня использует шток-розы, которые во Франции имеют погребальную символику. Здесь графиня проявляет незаурядную храбрость: она снимается в зрелом возрасте, предвосхищая нынешние нормы инклюзивности в моде по отношению к пожилым женщинам. Интересно, что в этой серии она применяет те же приемы, что и в 1860-х годах, сравнительно повторяя свои отработанные ракурсы: снимки перед зеркалом; фрагментация тела — акцент на плечи, ноги; фото в любимой горностаевой накидке.

На снимках видны ухищрения, к которым она прибегает: подрисованные брови, парик взамен поредевших волос, накидки, скрывающие



Ил. 9. Вирджиния де Кастильоне. Фото из «Серии роз». Фотограф П. Л. Пьерсон. 1895 © The Metropolitan Museum of Art

контур фигуры. Неудивительно, что в данной серии этап post-production становится решающим. Активно ретушируя эти фотографии, она порой применяет довольно топорные средства — прищипливает булавками на снимке узкие полоски бумаги, чтобы закрыть слишком массивные части тела. В эти же годы, войдя во вкус, она также ретуширует фотографии своих родителей.

В 1899 году в возрасте шестидесяти двух лет графиня скончалась. Задуманный ею с Пьерсоном обзорный итоговый проект «Самая красивая женщина XIX века» так и остался неосуществленным. Согласно их замыслу, это должен был быть «фотороман» о жизни графини, ее визуальная биография, включающая все ключевые моменты. Этот проект стал бы и посмертным памятником Кастильоне, если бы она дожила до его осуществления. Символическим образом подобная выставка *Comtesse de Castiglione par elle-même* была организована музеем д'Орсе в 1999 году, спустя сто лет после ее смерти, а через год она прошла в Метрополитен-музее. Сейчас фактически эту роль посмертной выставки выполняют собрания ее фотографий.

Как функционировали фотографии Кастильоне при жизни? Она собирала их в альбомы и иногда дарила эти альбомы ближайшим друзьям. Так, она подарила один альбом Константино Нигра. Пьерсон не распространял ее фотографии, хотя мог бы (если бы он запустил снимки ног графини на рынок, он бы стал миллионером). Это был своего рода ее личный архив, визуальная летопись и книги памяти, в которых была запечатлена ее уникальная красота и ее наряды.

Такие альбомы были верным средством продуманно репрезентировать свою идентичность, что, собственно, и сработало в дальнейшем. Ведь современный интерес к графине Кастильоне в первую очередь обеспечивается наличием ее снимков в музеях и их распространением в интернете и в книгах. Для историков костюма эти снимки представляют бесценный материал еще и потому, что многие из них аннотированы: графиня собственноручно подписывала на обороте даты, сведения о нарядах, драгоценностях и аксессуарах, названия фотографических серий.

Помимо фотографий, известны живописные портреты графини. В Англии ее портрет писал Джордж Фредерик Уоттс, а в Италии — Микеле Гордиджани, причем в обоих случаях обсуждалась возможность портрета в жанре ню, но в итоге художники написали стандартные портреты графини. Существуют также бюсты Кастильоне работы скульпторов А.-Э. Каррье-Беллэза и Винченцо Вела. Однако парадоксальным образом эти парадные портретные изображения, выполненные в «высоких» жанрах живописи и скульптуры, тускнеют перед ее поразительными черно-белыми фотографиями.

В 1901 году коллекцию снимков графини (а также ее памятных личных вещей, писем и драгоценностей) купил известный денди-эстет граф Робер де Монтеस्कью. Он приобрел 434 снимка графини и сохранил их для следующих поколений. В первые десятилетия после смерти графини альбомы с ее фотографиями переходили из рук в руки.

Доступ к оригиналам фотографий имели те, кому удалось увидеть альбомы — снимки графини не репродуцировались массовыми тиражами, что создавало предпосылки для формирования ограниченного визуального сообщества поклонников. В частности, фотографии, купленные Робером де Монтеस्कью, потом обретали других владельцев и циркулировали в кругу обожателей графини. Сейчас эти фотографии находятся в коллекции Метрополитен-музея⁷.

Робер де Монтеस्कью был первым «фанатом» графини и нередко гулял мимо ее занавешенных окон, воображая знаменитую таинственную красавицу. Графиня оставалась для него воплощением тайны, ее воображаемое присутствие за окном включало машину фантазмов и вопрошания. «Тайна бесстрастно остается на своем месте, на расстоянии, вне досягаемости. По этой причине с ней невозможно не считаться, хочешь ты этого или нет, знаешь ты это или нет» (Деррида 1998: 48).

Когда она умерла, Монтеस्कью пришел попрощаться с ней за час до закрытия гроба и засвидетельствовал, что после смерти ее лицо вновь обрело черты «божественной» красоты. В своем доме Palais Rose он оборудовал специальный угол, посвященный графине, где собрал все материалы о ней, ее снимки, гипсовые слепки ее ног и ее вещи. Он же написал первую полную биографию Кастильоне «Божественная графиня», над которой трудился тринадцать лет. Автором предисловия к книге был Габриэль Аннунцио. В этой книге Монтеस्कью особо подчеркивал не только уникальную красоту графини, но и выстроенность ее образа, ее искусство саморепрезентации: «Жизнь этой женщины, — резюмировал Робер де Монтеस्कью, — это одна продолжительная живая картина, бесконечная *tableau vivant*» (Montesquieu 1913: 81). Во время домашних приемов Робер де Монтеस्कью нередко развлекал своих гостей рассказами о таинственной графине, демонстрировал фотографии и описывал ее наряды (Jullian 1968: 45). Особо приближенным даже делал подарки — так, он подарил кольцо Кастильоне принцессе Марте Бибеско.

Заключение

Можно сказать, что графиня Кастильоне за свою жизнь вырабатывает удивительно современное, созвучное нашей эпохе, фотографическое видение себя. В чем оно выражается? Это ощущение своего тела и одежды как материала для будущего снимка, пребывание в готовности для съемки, умение видеть себя со стороны, принимать разнообразные позы и быстро менять их, создавая серии кадров

и учитывая смену ракурсов, выдерживая «терпеливое ожидание момента равновесия», по выражению Стиглица. Это искусство выстраивать декорации для снимка, создавать эффектные «локации» (даже в пределах фотостудии). Это ощущение власти в визуальном пространстве, возможность переделывать и редактировать снимок, то есть отношение к нему как материалу для дальнейшей работы. И — очень важно — виртуозное обращение с фотографией в нарративном ключе, использование снимков как сообщения, элемента визуального повествования (угрожающая фотография с кинжалом).

Подобные фотографические настройки взгляда позволяют говорить о Кастильоне как о предшественнице современной визуальной культуры. В XXI веке она, вероятно, делала бы бесчисленные селфи и была бы популярным блогером. Иногда ее называют «первой фотомodelью», но, на наш взгляд, подобное определение слишком узко, поскольку она была фактически режиссером собственных снимков — поле ее агентности было гораздо шире.

Ее фотографии отличаются удивительной перформативностью: чувствуется, что за ними стоит если не событие (например, триумфальное появление на балу), то тщательно выстроенный сюжет (пожар на балу — снимок «Испуг»). В таких ситуативных фотографиях создается возможность для обрисовки эмоций. Аффективный потенциал ее фотографий тем более убедителен, что, как правило, он достигается не прямо, а за счет художественных нюансов, минимальными средствами — об этом, например, говорит отсутствие снимков с улыбкой.

В снимках графини бросается в глаза именно постановочность, искусственность. Имея в своем распоряжении ограниченный запас выразительных средств, она тем не менее добивалась поразительных эффектов и метаморфоз в своем образе, значительно расширяя жанровые границы костюмной фотографии. Это делает ее предшественницей таких мастеров модной фотографии, как барон Адольф де Мейер и Сесил Битон.

Хотя фотографии графини были изначально задуманы как частный дневник, запечатленные воспоминания о балах и триумфах, очевидно поразительно современная структура чувства, *modern sensibility*, их породившая. Фактически графиня пересматривает границы публичного и интимного. Это программная черта, скорее характерная для визуальной культуры социальных сетей XXI века. Ведь альбомы дарились друзьям и затем показывались более широкому кругу зрителей. Стандартное «психологическое» объяснение — ссылка на нарциссизм графини — явно недостаточно, поскольку здесь мы

видим установку на намеренный риск для репутации. Это стратегия человека, который осознает себя автором уникального фоторомана, что дает право на откровенность и эксперимент, тренированное пренебрежение к условностям.

Креативная продуманность снимков и перформативная смелость пожилой графини резко выделяют эти изображения среди массы коммерческих снимков знаменитых женщин, популярных в XIX веке. В своем стремлении к хамелеонским метаморфозам она далеко опережала свой век — сейчас ее справедливо называют предшественницей Клод Каон, Синди Шерман, Орлан, Пьера Молинье и Мэтью Барни, леди Гаги.

Она стала культовой фигурой для плеяды декадентов следующего поколения и вдохновила не только Робера де Монтестью, но и маркизу Казати (Висконти 2023). В 1924 году Казати приобрела на аукционе ряд личных вещей графини (частично из коллекции Робера де Монтестью): «Маркиза накупила вееров, вышивок, портретов, книг, солонок и даже пару сандалий, которые с удовольствием носила» (Райерссон, Яккарино 2006: 216).

Когда через год в Париже был устроен благотворительный бал-маскарад «Фантастическая ночь в доме графини Кастильоне», маркиза попыталась воспроизвести образ Кастильоне, появившись на балу в платье дизайнера Эрте, вариации на тему знаменитых нарядов графини. В ансамбль также входили ранее приобретенные маркизой личные вещи графини: браслет с камеей, медальон из черного оникса и розовое зеркало (Там же: 218). Маркиза приобрела их из коллекции Робера де Монтестью⁸. «Украшения как талисман — и перехват с целью завладеть драгоценностями и персональными вещами харизматических красавиц... Что это? Мистическая цепь женской власти, попытка овладеть через материальные штучки энергией сильной предшественницы, вера в талисманы и амулеты?» (Вайнштейн 2023: 23). Высокая прическа, платье с кринолином, гирлянды цветов на юбке и черная маска — все элементы костюма были выдержаны в стиле Кастильоне. Маркиза Казати в этом наряде Эрте увековечена в карандашном портрете Альберто Мартини 1925 года.

Растянутая во времени цепочка «посвященных», которые были зачарованы тайнами Кастильоне, свидетельствует об уникальном агентном потенциале графини. Подобно тому как она сама умела отдаваться свободной игре и предаваться модным перевоплощениям перед камерой, последователи, разгадывая секреты ее метаморфоз, сочли ее судьбу для себя тайным знаком, а одежду и вещи — залогом удачи (Heilbrun 2000).

Ее обожатели принадлежат к разным поколениям: Робера де Монтестью (1855–1921) и маркизу Казати (1881–1957) разделяет двадцать шесть лет, но отчетливо ощущается, что они принадлежат к одной «субкультуре», одному визуальному сообществу. В этой цепочке зачарованных еще надо упомянуть Ганну Вальска (1887–1984), польскую оперную певицу. Она тоже приобретала драгоценности Кастильоне и заказала платья — реконструкции ее нарядов для своих выступлений в роли Кастильоне в спектакле во Франции в 1929-м и в Америке в 1934 году. Дизайн платья-реплики по фотографии Кастильоне «Испуг» для нее сделал Эрте. Вещи Кастильоне функционировали как талисманы, маркируя круг фанатов, поддавшихся соблазну. Это круг людей, которые были способны почувствовать тайну Кастильоне. «Она остается тайной под всеми именами, и в этом состоит и ее несводимость, собственно, к имени, которое делает ее тайной» (Деррида 1998: 47).

Литература

- Аверьянова 2019* — Дагеротип, автохром, поляроид / Авт. ст.: Аверьянова О. Н.; ред. Л. В. Платова. М.: ABCdesign, 2019.
- Вайнштейн 2006–2007* — Вайнштейн О. Ноги графини: этюды по теории модного тела // Теория моды: одежда, тело, культура. 2006–2007. № 2. С. 99–126.
- Вайнштейн 2017* — Вайнштейн О. Everybody lies: фотошоп, мода и тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2017. № 43. С. 201–234.
- Вайнштейн 2023* — Талисманы, фантазмы, приметы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. № 67. С. 9–29.
- Висконти 2023* — Висконти У. Маркиза Казати как модный образ и муза дизайнеров // Теория моды. 2023. № 68. С. 9–33.
- Гавришина 2011* — Гавришина О. Империя света. Фотография как визуальная практика эпохи «современности». М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Деррида 1998* — Деррида Ж. Эссе об имени / Пер. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1998.
- Райерссон, Яккарино 2006* — Райерссон С. Д., Яккарино М. О. Неистовая маркиза. М.: Слово, 2006.
- Сонтаг 2013* — Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. litfond.net/b/126764 (по состоянию на 22.09.2024).
- Юргенева 2024* — Юргенева А. Человек как социальное тело. Европейская фотография второй половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

- Apraxine 2000* — Apraxine P. Model and the Photographer // Apraxine P., Demange X. Virginia Oldoini Castiglione. La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione. N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 2000. P. 23–52.
- Bronfen 1992* — Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic. Manchester University Press, 1992.
- Demange 2000* — Demange X. A Nineteenth-century photo-novel // Apraxine P., Demange X. Virginia Oldoini Castiglione. La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione. N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 2000. P. 53–74.
- Derrida & Ferraris 2001* — Derrida J., Ferraris M. A Taste for the Secret. Polity Press, 2001.
- Derrida 2024* — Derrida J. Répondre — du secret. Séminaire (1991–1992). Paris: Seuil, 2024.
- Du Maurier 1994* — Du Maurier G. Trilby. London: Penguin, 1994.
- Heilbrun 2000* — Heilbrun F. The Posthumous Life // Apraxine P., Demange X., Virginia Oldoini Castiglione. La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione. N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 2000. P. 75–87.
- History of photography 2024* — History of photography. Wikipedia. en.wikipedia.org/wiki/History_of_photography (по состоянию на 11.09.2024).
- Julean 2017* — Julean D. I. The Architecture of a Photograph: Deconstructing La Castiglione's Scherzo di follia // Philobiblon. 2017. July — December 22. P. 159–173.
- Jullian 1968* — Jullian Ph. Prince of Aesthetes. N. Y.: The Viking Press, 1968.
- Kromm 2010* — Kromm J. Introduction // A History of visual culture. Western civilization from the 18th to the 21st century. Eds Jane Kromm and Susan Benforado Bakewell. Oxford; N. Y.: Berg, 2010. P. 292–295.
- Montesquiou 1913* — Montesquiou R. de. La divine comtesse. Étude d'après Mme de Castiglione. Paris: Goupil & Co., 1913.
- Pacteau 1994* — Pacteau F. The Symptom of Beauty. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- Solomon-Godeau 1993* — Solomon-Godeau A. The Legs of the Countess // Fetishism as cultural discourse. Ed. Emily Apter and William Pietz. Ithaca; London: Cornell University Press, 1993. P. 266–307.
- Sperling 2010* — Sperling J. Multiples and reproductions: prints and photographs in nineteenth-century England — visual communities, cultures and class // A History of visual culture. Western civilization from the 18th to the 21st century. Eds Jane Kromm and Susan Benforado Bakewell. Oxford; N. Y.: Berg, 2010. P. 296–308.

Снимки графини Кастильоне из собрания Метрополитен-музея: www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Countess+Virginia+Oldoini+Verasis+di+Castiglione&sortBy=Relevance (по состоянию на 21.09.2024).

Примечания

1. Датой изобретения фотографии по решению IX Международного конгресса научной и прикладной фотографии считается 7 января 1839 г., когда Франсуа Араго сделал доклад о дагеротипии на заседании Французской академии наук, однако Ньепсу принадлежит заслуга создания первого (не сохранившегося) снимка в 1822 г. и первого фиксированного фото в 1826 г. (History of photography 2024).
2. В наше время цифровая фотография, хотя и создает новые технические возможности, все же не полностью вытесняет эти старинные формы, обладающие особой эстетической выразительностью.
3. Особую роль играли технические спецэффекты — увеличение времени выдержки, эксперименты с химическими аспектами проявки. Существовала «трюковая» фотография: например, рекламировались парение в воздухе или «безголовые портреты», когда на снимке человек держит в руках собственную голову. В некоторых случаях «художественная» фотография в конце XIX в. могла служить целям спиритизма: искусные фотографы «запечатлевали» на пленке явления духов, эманации эфира и полеты фей. Особую мрачную популярность имел жанр посмертных фотографий с покойниками, что создает для современных зрителей эффект Жуткого, хотя изначально такие снимки планировались как натуралистичные образы на память.
4. Эстетика фотографии в середине XIX в. во многом диктовалась техническими особенностями фотопроекции. Так, женщинам часто рекомендовали надеть на съемку платье из черного шелка, поскольку именно этот материал наиболее выигрышно получался на фото. Эти выразительные возможности поначалу были очень скромными, и оттого зрители им не придавали внимания, практически не замечали. Например, в так называемой художественной фотографии XIX в. использовались приемы классической живописи: стилизация, абстракция и выверенная композиция. Особенно преуспевали в жанре живописного фотопортрета Антуан С. Адам-Соломон, подражавший Рембрандту, и Ипполит Лазерж. Последний даже использовал для съемки рамы в стиле Людовика XIV, предлагая клиентам «вписаться» в них (Юргенева 2024: 174). Таким образом достигалась идеализация объекта.

5. Полное имя — Джованни Маттео Де Кандия; Марио — сценический псевдоним.
6. Оригинальный снимок имеет название «Le Ré». Слово ré в значении «нога» встречается в португальском и галисийском, но в этих языках нет артикля «le». Как и загадочное словосочетание «ампутация Грюйер», сопровождающая эту фотографию, подпись, возможно, объясняется возрастными когнитивными изменениями графини.
7. Кроме того, существует около 350 негативов из студии Пьерсона, которые сейчас хранятся в архиве музея Унтерлинден города Кольмар во Франции. Отпечатки с этих негативов частично вошли в коллекцию Робера де Монтескью, а потом попали в Метрополитен-музей.
8. В 1923 г. маркиза Казати приобрела дворец Palais Rose, где раньше жил Робер де Монтескью.

