

Между истиной и нелепостью:  
фотографии животных  
в контексте таксидермических практик  
рубежа XIX–XX вв.

Ксения О. Гусарова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, kgusarova@mail.ru*

*Аннотация.* В статье рассматриваются параллели между фотографией и таксидермией и проблемы рецепции моментальной фотографии как способа получения и коммуникации научных знаний профессиональным сообществом таксидермистов на рубеже XIX–XX вв. Дискуссии вокруг использования фотографических изображений в качестве визуальной опоры для изготовления чучел позволяют пролить свет на конфликт между различными подходами к визуализации природы в период господства научной парадигмы объективности, описанной в основополагающей работе Лоррейн Дагдон и Питера Галисона. Как показывает статья, в равной степени приверженные идеалу объективности таксидермисты могли приветствовать расширение знаний о механике движений животных, достигаемое благодаря фотографии, или сбрасывать полученную таким образом информацию со счетов как несущественную. В статье описываются позиции каждой из сторон и анализируются факторы, способствовавшие их формированию. Споры о применимости фотографии в целом и моментальной фотографии в частности в качестве образца для изготовления чучел иллюстрируют подвижность границ и напряженные отношения между наукой и искусством, инновацией и каноном, визуальным и материальным, репрезентацией феноменов и коммуникацией их сути для широкой аудитории.

*Ключевые слова:* история знания, визуальные медиа, фотография, таксидермия, материальность, объективность

*Для цитирования:* Гусарова К.О. Между истиной и нелепостью: фотографии животных в контексте таксидермических практик рубежа XIX–XX вв. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 4. С. 105–124. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-4-105-124

## Between truth and absurdity? Turn-of-the-century taxidermists look at snapshots of animals

Ksenia O. Gusarova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
kgusarova@mail.ru*

*Abstract.* The article considers a parallel between photography and taxidermy and interrogates the attitudes to instant photography as a way of acquiring and communicating scientific knowledge by the professional community of taxidermists at the turn of the twentieth century. The debates as to whether snapshots of animals could serve as models for taxidermy shed light on the different approaches to visualization of nature in the historical period marked by the paradigm of scientific objectivity, as described in the seminal work by Lorraine Daston and Peter Galison. As the article shows taxidermists equally committed to the ideal of objectivity could welcome the increased knowledge on the mechanics of animal movements achieved through photography, or dismiss the information thus obtained as irrelevant. The article describes both positions and analyzes the influences which might have shaped them. The debate about the applicability of photography in general and instant photography in particular as a model for making stuffed animals illustrates the mobility of boundaries and the tense relationship between science and art, innovation and canon, visual and material, the representation of phenomena and communication of their essence to a wide audience.

*Keywords:* history of knowledge, visual media, photography, taxidermy, materiality, objectivity

*For citation:* Gusarova, K.O. (2025), “Between truth and absurdity? Turn-of-the-century taxidermists look at snapshots of animals”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 105–124, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-4-105-124

С уменьшением времени, необходимого для фиксации изображения на светочувствительной пластине, благодаря новым реагентам к концу XIX в. появилась возможность фотографировать быстродвижущиеся объекты, получая прежде недоступную информацию о траектории и фазах их движения. Фотография делала видимым то, что раньше, по выражению Вальтера Беньямина, принадлежало к области «визуально-бессознательного» [Беньямин 2000, с. 146], проясняла вопросы, которые долгое время были предметом споров, догадок и спекуляций. Широко известно пари, побудившее Эдварда Мейбриджа разработать способ, который

позволил сделать снимки лошади в галопе и доказать, что в определенный момент времени все ее четыре ноги отрываются от земли [Bainbridge 2018, pp. 206–208; Harte 2009, pp. 21–22; Smith 2013, p. 75]. Очевидна инновативность знаний и образов, полученных при помощи этих и других моментальных фотографий, однако их статус в культуре своего времени был неоднозначным: в то время как одни приветствовали расширение возможностей человеческого восприятия за счет новых технологий, другие оспаривали ценность подобных источников и их визуальную состоятельность.

В этой статье рассмотрим соотношение между фотографиями животных на рубеже XIX–XX вв. и репрезентациями живой природы в других визуальных медиа этого периода, прежде всего в изделиях таксидермистов. Претендовавшие на достоверность и жизнеподобие чучела животных и птиц в этот период служили ключевым подспорьем в изучении природы и способом популяризации знаний о ней. В то же время они подчинялись определенным художественным конвенциям, и если статус искусства, на который притязали профессионалы в этой области, за таксидермией признавался не всеми, декоративный потенциал чучел был более очевиден: таксидермические изделия широко использовались для украшения интерьеров и даже дамских головных уборов [Гусарова 2023].

Дискуссии вокруг использования фотографических изображений в качестве визуальной опоры для изготовления чучел позволяют пролить свет на конфликт между различными подходами к визуализации природы в период, когда, согласно формулировке Лоррейн Дастон и Питера Галисона, различные области естественных наук «начали подвергаться сомнению собственные традиции использования идеализирующей репрезентации» [Дастон, Галисон 2018, с. 52]. Основополагающая работа Дастон и Галисона посвящена конфигурациям «объективности» в научных атласах, тогда как в данной статье я проанализирую интермедиальные отношения между двухмерным и объемным изображением, между призрачным образом, который фиксирует механический глаз фотографии, и материальными результатами ручного труда и имплицитных знаний таксидермиста.

### *Странные сближения: таксидермия и фотография*

Ряд исследователей указывают на онтологическое сходство фотографии и таксидермии как техник репрезентации, актуализирующих – и проблематизирующих – оппозицию жизни и смерти.

Так, Джулия Лонг, развивая мысль Мэтью Брауэра, пишет: «И фотография, и таксидермия были способами вообразить животных в обстановке природы, контролируемой человеком» [Лонг 2011, с. 138]. В данном разделе статьи я подробно рассмотрю основания, которые позволяют проводить параллель между таксидермией и фотографией.

Оба медиума имеют «индексальную» природу, согласно классификации знаков, опирающейся на идеи Чарльза Сандерса Пирса. Иными словами, они содержат материальные следы реальности, к которой отсылают, а не просто репрезентируют ее за счет визуального подобия. Фотография механически фиксирует то, что находилось перед объективом в определенный момент, и, несмотря на возможности ретуши и комбинирования негативов, активно использовавшиеся уже в XIX в. [Вайнштейн 2017], обладает устойчивой аурой фактической достоверности. По выражению Ролана Барта, который одним из первых подробно рассмотрел статус свидетельства, закрепленный за фотографическим изображением, «референт прилегает к нему (снимку. – К. Г.) очень плотно» [Барт 2011, с. 20]. В таксидермии это прилегание еще плотнее – ведь речь идет о материальных останках животного, манипуляции с которыми призваны создать иллюзию жизни. Эта материальная связь и обуславливает особый статус таксидермии по сравнению, скажем, с анималистической скульптурой: чучело животного способно создавать более полное впечатление подлинности, но оцениваться этот эффект может диаметрально противоположно.

В немецкой классической эстетике, оказавшей значительное влияние на европейскую культуру «долгого» XIX в., доминировало представление, согласно которому чрезмерное сходство изображения с изображаемым объектом, достигаемое за счет выбора материалов (например, за счет использования в скульптуре цвета и естественных текстур), выдает недостаток мастерства художника. Фридрих Юстус Ридель в изданной в 1767 г. «Теории изящных искусств и наук» рассуждает о легендарной статуе коровы древнегреческого скульптора Мирона, заключая, что, будь она покрыта настоящей шерстью, эта корова не производила бы такого впечатления на зрителей, так как одновременно чересчур напоминала бы настоящее животное и, в силу отсутствия жизни, уступала ему<sup>1</sup>. Эту мысль подхватывает Гердер, хотя довод Риделя о том, что покрытая шерстью статуя была бы «слишком схожа» с коровой, кажется ему забавным. По мысли Гердера, такая статуя «с точки зрения искусства была бы уже вовсе не коровой, а наби-

---

<sup>1</sup> Riedel F.J. Theorie der schoenen Kuenste und Wissenschaften. Jena: Christian Henrich Cuno, 1767. S. 142.

той косматой шкурой»<sup>2</sup>. Комментарий Гердера недвусмысленно свидетельствует о низком статусе таксидермии в XVIII в.: ей по умолчанию отводится место за пределами искусства.

Действительно, в это время набивка чучел зачастую выполнялась мебельными мастерами и описывалась теми же глаголами, что и изготовление мягкой мебели. Распространение специального термина «таксидермия» в профессиональных кругах в начале XIX в. свидетельствует о первых попытках переосмыслить это занятие как практику, опирающуюся на научные и художественные основания, выходя за рамки простого ремесла [Aloi 2018, pp. 49–51]. Одновременно с языком описания менялись и технические приемы изготовления чучел: перед набивкой вымоченные в растворе сулемы шкуры, обладавшие значительно большей пластичностью, чем сухие, подвергались тщательной «скульптурной» моделировке<sup>3</sup>, а к концу столетия их стали натягивать на анатомически достоверную болванку, изготовленную по меркам освежеванной туши зверя. Все эти инновации для вводивших и популяризовавших их таксидермистов являлись прямыми индикаторами художественности профессии, требовавшей от исполнителя развитого вкуса и безупречного мастерства.

Борьба за признание таксидермии видом искусства разворачивалась параллельно со спорами о том, является ли искусством фотография. В этой области также многие практики отстаивали художественность своих занятий перед лицом критиков, акцентировавших нетворческую, чисто механическую природу фотографического изображения. Одним из самых известных недоброжелателей новоявленного вида искусства был Шарль Бодлер, писавший в связи с включением фотографий в экспозицию парижского художественного салона в 1859 г.: «Фотография стала прибежищем неудавшихся художников, малоодаренных или слишком ленивых недоучек»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Herder J.G. Plastik: Einige Wahrnehmungen ueber Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1778. S. 44.

<sup>3</sup> Waterton Ch. On museums // Essays on natural history, chiefly ornithology. L.: Longman, Orme, Brown, Green & Longmans, 1838. P. 301–303.

<sup>4</sup> Бодлер Ш. Салон 1859 года // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Прогресс, 1986. С. 188. Сходные взгляды высказываются в анонимной статье «Выставка в Академии художеств за 1860/61 год», которую принято приписывать Ф.М. Достоевскому: «Фотографический снимок и отражение в зеркале – далеко еще не художественные произведения. <...> не то требуется от художника, не фотографическая верность, не механическая точность, а кое-что другое, больше, шире, глубже» (Выставка в Академии Художеств

Этот комментарий подчеркивает предполагаемую легкость занятия фотографией и ее автоматический характер, не требующий от фотографа ни технической, ни концептуальной изощренности. К таксидермии, в основе которой лежит кропотливый труд, подобное обвинение едва ли применимо, однако, как представляется, в случае обоих этих визуальных медиа их кажущаяся «прозрачность» (незаметность трансформаций, которым подвергается изображаемая реальность) скрадывает работу мастера, делая ее или совершенной невидимой, или по меньшей мере «нехудожественной».

«Механический» характер фотографии предполагал, что она хороша лишь в роли служанки искусства – например, для фиксации предметной композиции или положения модели, которые впоследствии будут перенесены на холст. Примечательно, что таксидермические объекты использовались похожим образом, в качестве подспорья для живописи: картины на тему дикой природы зачастую писались с использованием чучел животных и птиц в качестве «натуры». Британский таксидермист Монтагю Браун сетовал на низкое качество чучел, заметное даже на превосходных полотнах, выставляемых в Королевской академии художеств, и призывал своих коллег работать лучше, чтобы не вводить в заблуждение живописцев, вынужденных «рабски копировать» изделия чучельников. С другой стороны, при изготовлении чучел рекомендовалось руководствоваться «хорошими рисунками»<sup>5</sup> – иными словами, таксидермические объекты были вовлечены в круговорот образов, включавший естественнонаучные иллюстрации, но также произведения живописи и скульптуры. Взаимовлияние всех этих форм репрезентации позволяет поставить под сомнение натуралистическую достоверность таксидермии, активно соучаствовавшей в идеализации природы, осуществлявшейся «высоким» искусством.

Фотография, сходным образом, существовала не изолированно, а в диалоге с живописью, графикой и скульптурой [Johnson 2018]. Снимки, претендовавшие на художественность, заимствовали композиционные решения из жанровой живописи и театральных мизансцен. С другой стороны, внимание к вещному миру в реалистической живописи развивалось параллельно успехам фотографии, а некоторые художественные направления и объединения, такие как Братство прерафаэлитов, целенаправленно пытались воссоздать эффекты фотографического зрения на холсте [Green-

---

за 1860/61 год // *Время*. 1861. Октябрь. Отд. 2. С. 150). Я благодарна Дарье Панайотти за указание на этот источник.

<sup>5</sup> Павлов С.Т. Набивка чучел птиц и собиране орнитологических кол-лекций. М., <1909?>. С. 6.

Lewis 2017, pp. 73–74]. Видя в этом причину обеднения художественного воображения, Бодлер был категорически против использования фотографии даже в качестве «черновика» картины.

Примечательна функция, которую французский поэт считал при этом возможным и даже желательным закрепить за фотографией: «Пусть она спасает от забвения разрушающиеся здания, книги, гравюры и рукописи, пожираемые временем, драгоценные предметы, чья форма обречена на исчезновение и которые по праву требуют своего места в анналах нашей памяти»<sup>6</sup>. Фотография, этот продукт современной эпохи и «общей промышленной лихорадки», здесь противостоит разрушительному действию времени, которое парадоксальным образом угрожает «вечным» ценностям. Это время можно связать с идеей природы, действующей в оппозиции культуре, как пишет об этом Георг Зиммель в эссе об архитектурной руине: «будто художественное формирование было лишь насильем духа, которому материал подчинился против своей воли, будто он теперь постепенно сбрасывает с себя это иго и возвращается к независимой закономерности своих сил»<sup>7</sup>. Фотография, как показала Оксана Гавришина, способна не только документировать эти процессы (и, как надеялся Бодлер, сохранять образы исчезнувших памятников), но и воспроизводить логику руины за счет собственной материальности, случайных или преднамеренных несовершенств и утрат [Гавришина 2013; Гавришина 2018].

Однако на рубеже XIX–XX вв. сама природа грозила превратиться в руину под действием антропогенных факторов. К этому времени вымирание живых видов мыслилось уже как процесс, не ограниченный далекими геологическими эпохами, а непосредственно связанный с современностью. Массовая коммерческая охота, движимая, среди прочего, беспрецедентным спросом на модный декор из материалов животного происхождения, казалось, поставила под угрозу существование множества экзотических и даже некоторых распространенных в Европе и Северной Америке биологических видов [Cowie 2021; Daly 2015, pp. 148–188]. В противовес бессмысленной растрате жизней в угоду моде (зоологи подчеркивали переменчивость модных веяний и непрочность изделий, которые «в конце концов окажутся на свалке»<sup>8</sup>), естественнонаучная таксидермия рассматривалась как способ «сохранения»

<sup>6</sup> Бодлер Ш. Указ. соч. С. 189.

<sup>7</sup> Зиммель Г. Руина // Зиммель Г. Избранное: В 2 т. Т. 2: Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. С. 227.

<sup>8</sup> Hornaday W.T. Our vanishing wild life. Its extermination and preservation. N.Y.: New York Zoological Society, 1913. P. VII.

природы, в том числе сокращающегося биоразнообразия, которое следовало воссоздавать в зоологических коллекциях для грядущих поколений натуралистов.

Императив сохранения исчезающей действительности имплицитно вводил и поддерживал ощущение утраты, и продленное при помощи таксидермии и фотографии существование для многих ассоциировалось со смертью в большей степени, чем с жизнью. Хотя фотография и не уничтожает свой объект столь буквально, как таксидермия, в основе которой непременно лежит гибель животного, многие ее критики в XX в. приписывали ей разрушительный потенциал, от рассеивания ауры уникальных предметов [Беньямин 2000] до «микропыта смерти», который подстерегает позирующего для фотопортрета, на мгновение превращая человека из субъекта в объект [Барт 2011]. Впрочем, для животных «позирование» для снимков, напротив, стало весьма выгодной альтернативой статусу охотничьего трофея (и, в перспективе, чучела): распространение портативных камер с короткой выдержкой, параллельно с уменьшением количества дичи в лесах, привело к тому, что многие «настоящие охотники», по словам американского зоолога Уильяма Хорнадэя, «навечно повесили ружья на стену и взялись за фотоаппарат»<sup>9</sup>. На рубеже XIX–XX вв. фотография животных впервые смогла конкурировать с таксидермией как техникой репрезентации живой природы и влиять на изобразительный канон благодаря появлению на снимках невиданных прежде ракурсов и положений. Следующие два раздела статьи посвящены противоречивым аспектам этого влияния и конкуренции.

*«Натренировать свое зрение»:  
переоткрытие природы  
фотографическими средствами*

Развитие моментальной фотографии и ее применение для изучения биомеханики обычно связывается с двумя ключевыми именами – англичанина Эдварда Мейбриджа и француза Этьена-Жюля Маре. Несмотря на визуальное сходство созданных ими последовательностей снимков, иллюстрирующих фазы движения животных различных видов и людей за теми или иными занятиями, этих фотографов можно назвать антагонистами с точки зрения того, как они подходили к своим проектам и в чем видели их задачи. Исследование механики движения животных (в число которых вклю-

---

<sup>9</sup> Ibid. P. 54.

чался и человек) в работах Мейбриджа было в значительной степени подчинено канонам академической живописи. Это особенно ярко проявлялось в снимках людей, где конструировались ситуации, обладавшие выраженным нарративным потенциалом, и использовался разнообразный реквизит. Неудивительно, что художники, включая такого мэтра американской живописи, как Томас Эйкинс, охотно обращались к фотографиям Мейбриджа в качестве визуальной опоры для репрезентации движения [Smith 2013, p. 89].

Наряду с общей стилизацией визуального ряда Мейбридж нередко прибегал к прямым манипуляциям с кадрами, если их последовательность на пленке выглядела недостаточно убедительно: например, дублировал изображение или изменял его масштаб [Smith 2013, pp. 80–81]. Для данного фотографа первостепенной важностью обладала вся совокупность изображений, репрезентирующих конкретное движение, а не визуализация его изолированных фаз. Не случайно работы Мейбриджа традиционно рассматривают в контексте предыстории появления кинематографа, и сам фотограф экспериментировал с проекциями движущегося изображения, запатентовав аппарат, которому дал название «зоопраксископ».

В противовес этому Этьен-Жюль Маре не проявлял интереса к кинематографу, считая его вторичным по отношению к естественному зрению: «Кино производит лишь то, что глаз и так может увидеть. Оно ничего не прибавляет к возможностям нашего зрения и не преодолевает его иллюзий» [Smith 2013, p. 81]. Возможность воссоздать движение из его отдельных фаз представлялась Маре ценной лишь постольку, поскольку, последовательно замедля смену кадров, можно было постепенно научить глаз распознавать то, что в обычных условиях недоступно человеческому восприятию: «Именно это замедление движений и придает ценность использованию фенакистископа, позволяя глазу с легкостью проследить все фазы действия, которые ускользнули бы от непосредственного наблюдения. Понемногу диск начинает вращаться быстрее, и глаз, уже привыкший к движению, которое он только что наблюдал, продолжает различать его фазы, несмотря на сокращение их длительности. Таким образом, можно натренировать свое зрение и вскоре начать схватывать, непосредственно наблюдая за движениями живых существ, отдельные детали, которые прежде ускользали»<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Marey E.-J. Le vol des oiseaux. P.: G. Masson, 1890. P. 165.* Фенакистископ – одна из ранних оптических игрушек, использующих феномен послеобраза для создания эффекта движущегося изображения [Крэри 2014, с. 138–144]. Зоопраксископ Мейбриджа представлял собой усовершенствованную разновидность фенакистископа.

Как явствует из этой цитаты, Маре стремился к расширению возможностей зрительного восприятия за счет специальных технических приспособлений, которые не только позволяли бы увидеть больше при их непосредственном использовании, но и тренировали бы глаз, научая его сверхчеловеческому видению. Иными словами, перцептивные данные человека, по мнению Маре, способны не только меняться в сторону постепенной деградации, но и развиваться под действием обучения, однако зрение в естественном состоянии настолько несовершенно, что никак не может служить ориентиром для оптических приборов и технологий создания изображений. Поэтому хронофотография (так Маре называл собственный метод покадровой съемки движения) «должна отказаться от репрезентации явлений такими, какими их видит глаз» [Smith 2013, p. 81].

Одним из проявлений этого отказа можно назвать совмещение различных фаз движения на одной фотографии: вместо последовательности кадров Маре создавал симультанные композитные образы, фиксировавшие движение как объемную, многомерную структуру. Их сюрреалистический, галлюцинаторный характер наглядно иллюстрирует тезис Беньямина о том, что «природа, открывающаяся камере – другая, чем та, что открывается глазу» [Беньямин 2000, с. 146]. Сходным образом, другой ключевой представитель Франкфуртской школы, Зигфрид Кракауэр, по выражению позднейших исследователей, «обращается к фотографии из-за ее способности не только запечатлеть, но также и денатурировать мир, который мы привыкли видеть» [Smith 2013, p. 7]. За границей видимого невооруженным глазом, куда позволяет заглянуть фотография, обнаруживаются причудливые новые формы, которые сложно соотносить с устоявшимся визуальным каноном.

Для Маре, однако, именно это и составляло их привлекательность – причем не столько в эстетическом плане, сколько в эпистемологическом. Сама неочевидность запечатленного на хронофотографиях подтверждала их ценность как научного свидетельства, ведь, по мнению Маре, «подлинный характер научного метода состоит в том, чтобы подменить наши несовершенные органы чувств и исправить их ошибки» [Smith 2013, p. 81]. Как явствует из этого высказывания, Маре был беззаветно предан идеалу научной объективности, описанному в работе Дастон и Галисона [Дастон, Галисон 2018]. Помимо фотографии Маре использовал для изучения движения разнообразные приборы, такие как манометры и миографы, которые также призваны были восполнить несовершенства естественного восприятия: «прямое наблюдение позволяет подсчитать взмахи крыльев крупных птиц, маховые движения которых разрежены. Но глаз не может проследить движения крыльев птиц мелких видов,

поэтому миография является ценным средством, позволяющем точно вычислить частоту махов»<sup>11</sup>. Миограф регистрирует мышечные сокращения в виде тонких извилистых линий, визуальная абстракция которых показывает, как научные изыскания уводят Маре все дальше за пределы зримого, к невидимой суги вещей.

Чем менее внятной была визуальная регистрация сама по себе, тем сильнее она зависела от интерпретации, расшифровки, вербальных пояснений. Вместо того чтобы стать универсальным языком, на котором исследователи могли бы общаться друг с другом поверх национальных барьеров, показания таких приборов, как миограф, зачастую оставались достоянием локального профессионального сообщества. Вероятно, этим объясняется тот факт, что работы Маре были практически неизвестны его англоязычным современникам, которые, как правило, ссылались лишь на фотографии Мейбриджа. Тем не менее смысл, который при этом приписывался снимкам, мог в большей степени отражать проект Маре, чем его англо-американского коллеги.

Так, почетный куратор Смитсоновского института Роберт Шуфельдт писал в отчете этой организации за 1892 г.: «Используя камеру, таксидермист может зафиксировать ситуации, которые он никогда не получил бы благодаря невооруженному глазу и карандашу, а именно различные виды животных в стремительном движении, чего можно достигнуть, как следует попрактиковавшись, при помощи фотоаппарата. Стоит лишь изучить великолепные серии снимков, сделанные неумолимым Эдвардом Мейбриджем, чтобы понять, что я имею в виду»<sup>12</sup>. Как и Маре, Шуфельдт настаивает на ценности технических приспособлений, позволяющих существенно расширить возможности человеческого восприятия. Прежде невиданные сцены, впервые улавливаемые фотоаппаратом, кажутся ему безусловно заслуживающими интереса – и, очевидно, подражания в таксидермической практике, популяризатором и апологетом которой он был. Попытки Шуфельдта добиться признания за таксидермией статуса искусства<sup>13</sup> не отменяли ее значимости в качестве наглядного воплощения и инструмента популяризации естественнонаучного знания, и использование фотографии должно было повысить научную точность и познавательную ценность таксидермических изделий.

---

<sup>11</sup> Ibid. P. 99.

<sup>12</sup> *Shufeldt R.W. Scientific taxidermy for museums: Report of US National Museum, 1892. Washington, 1894. P. 383.*

<sup>13</sup> *Shufeldt R.W. Taxidermy as an art // The Art World. 2017. Vol. 3. No. 3. P. 210–214.*

Возросшая скорость съемки позволяла не только уловить мельчайшие подробности движений, но и создать беспрецедентный визуальный архив, включающий многочисленные снимки местообитаний животных и птиц, отдельных образцов произрастающей там флоры, общих планов растительного покрова и других черт ландшафта – например, геологических пород. Таким образом, фотография если не полностью вытесняла рисунки и гербарии, то служила важным дополнением к ним, в количественном измерении быстро становясь одним из основных способов репрезентации природы.

Демократичность – или неразборчивость – фотографии в отношении предмета изображения, допускающая попадание в кадр случайных, «не значимых» деталей, способствовала расширению представлений о «природе», включая в них то, что прежде редко попадало в поле внимания художников и почти никогда – таксидермистов. Так, Шуфельдт призывал фотографов делать многочисленные снимки домашней птицы и скота в различных ракурсах. Он не поясняет, каким образом такие фотографии помогут «приблизиться к тому, что действительно нужно таксидермисту в работе»<sup>14</sup> (учитывая, что естественнонаучные коллекции составлялись из особей диких видов животных), но очевидно, речь идет о как можно более доскональном изучении биомеханики на любых доступных примерах. Джейн Дезмонд отмечает, что идея реализма в таксидермии тесно связана с иллюзией движения, поэтому «жизнеподобная поза, сама по себе неизбежно статичная, должна прочитываться как остановленное движение или готовность к движению» [Desmond 2016]. Возможность фотографии совершенно буквально остановить движение определяла ее основную, хотя и не единственную ценность для таксидермистов.

### *«Эксцентрическая фотография»: критика моментальных снимков живой природы*

Далеко не все практики рубежа веков были солидарны с Шуфельдтом в его полной энтузиазма оценке значения моментальной фотографии для создания чучел. Так, Монтагю Браун в своем пособии по таксидермии ссылаясь на заметку Шуфельдта лишь затем, чтобы назвать мнение автора «в корне неверным» и раскритиковать его собственные фотографии домашней птицы, «чьи напряженные, неэстетичные позы, если и являются естественными, столь явно вызваны испугом, что никому, кроме фотографа, любой ценой

<sup>14</sup> *Shufeldt R.W. Scientific taxidermy... P. 383.*

стремящегося что-нибудь “щелкнуть”, не пришло бы в голову увечить их»<sup>15</sup>. Здесь мы наблюдаем активное сопротивление концептуальному и визуальному расширению идеи природы, которое несла с собой фотография. По мнению Брауна, не все животные и птицы достойны внимания натуралиста, и далеко не все их образы годятся для альбома, который рекомендовалось собирать начинающему чучельнику в качестве подспорья в работе.

Не прибавляя ничего к научным знаниям, фотография в глазах Брауна заметно понижает планку художественности, существовавшую в естественнонаучной иллюстрации. Так, домашняя птица сама по себе могла казаться не слишком удачным объектом изображения, поскольку не воплощала гордую красоту природы в достаточной мере. Показательно описание результатов одомашнивания дикой утки британским селекционером Эдвардом Хьюиттом в работе Чарльза Дарвина «Изменение животных и растений в домашнем состоянии»: «После третьего поколения его утки утрачивали изящную осанку дикого вида и начинали приобретать походку обыкновенной утки»<sup>16</sup>. Этот и другие подобные комментарии наглядно показывают, что предметом эстетического любования преимущественно выступали дикие животные, одомашнивание которых (за исключением лошадей и некоторых пород собак) воспринималось как вырождение, не только понижавшее их жизнеспособность, но и лишавшее природного изящества.

Неэстетичность уток и кур самих по себе усиливалась в определенных, «неканонических» ракурсах, в том числе в изолированных, прежде невидимых фазах движения. Птицы на фотографиях Шуфельдта кажутся Брауну перепуганными – в этом можно увидеть и отражение представлений о характере одомашненных видов, и критику специфических экспрессивных особенностей снимков, о которых идет речь. Если хронофотографии Маре «имеют целью прежде всего продемонстрировать любопытные положения, которые занимают различные виды птиц в полете»<sup>17</sup>, то Браун вовсе не разделяет подобного любопытства. Интерес Маре к тому, как именно летают птицы, носил не исключительно познавательный, но и инженерно-технический характер – фотограф стремился внести вклад в изучение аэродинамики и конструирование эффективных воздухоплавательных средств. Таксидермия была далека от

---

<sup>15</sup> *Browne M.* Artistic and scientific taxidermy and modelling. L.: Black, 1896. P. 11.

<sup>16</sup> *Дарвин Ч.* Изменение животных и растений в домашнем состоянии. М.; Л.: Огиз – Сельхозгиз, 1941. С. 200.

<sup>17</sup> *Marey E.-J.* Op. cit. P. 148.

подобных задач, и Браун весьма критически оценивал визуальные данные, полученные Мейбриджем, называя их «эксцентрической фотографией»<sup>18</sup>.

В этой характеристике слышится противопоставление высокого искусства (с которым стремятся ассоциироваться таксидермисты) массовой культуре и ее развлекательным жанрам, таким как варьете, где существовали амплуа «эксцентрической певицы», «эксцентрического танцора», «эксцентрического комика» и даже «эксцентрического гимнаста» [Gordon 2009, pp. 36, 52, 133, 98]. Согласно французскому источнику 1892 г., «эксцентрический стиль предполагает ломаные и беспорядочные движения» [Gordon 2009, p. 98], и это пояснение как нельзя лучше описывает причины недовольства Брауна. Подобно трясущимся, будто в эпилептическом припадке, танцорам и завязывающимся узлом гимнастам, животные на фотографиях из серий Мейбриджа запечатлены в столь причудливых позах, что даже их видовая идентичность может оказаться под сомнением – они буквально не похожи сами на себя.

Как отмечает Дженнифер Такер в исследовании, посвященном естественнонаучной фотографии, доверие к фотографическим изображениям не гарантировано по умолчанию, а по крайней мере отчасти зависит от того, что именно демонстрируют снимки [Tucker 2013, p. 2]. Фотографии Мейбриджа не кажутся Брауну заслуживающими доверия – и вовсе не в силу манипуляций фотографа с визуальным рядом, которые как раз остаются незамеченными, а из-за «случайного» характера изображений, которые в этом смысле приближаются к артефактам съемки. Они не имеют никакой ценности для науки, а тем более для просветительских задач популярной коммуникации естественнонаучного знания, которые стоят перед зоологическими коллекциями.

За «эксцентричными» фотографиями Мейбриджа и его коллег в глазах Брауна тянется шлейф сенсационности, визуального аттракциона, способного лишь развлекать, а не поучать, эстетической и этической неразборчивости, которая и в наши дни ассоциируется с фотографами-папарацци. Всеядность документалиста, «любой ценой стремящегося что-нибудь шелкнуть», ассоциируется с энтузиазмом любителя, лишь осваивающего азы фотографии – второго антигероя размышлений Брауна. Его рассуждения о том, что «любительская фотография животных обычно представляет собой ужасную ошибку, особенно если вездесущий “кодаковец” не художник»<sup>19</sup>, воспроизводят дискурс о вреде непрофессиона-

<sup>18</sup> *Browne M.* Op. cit. P. 10.

<sup>19</sup> *Ibid.* P. 10.

лизма в фотографии, который, как показала Дженнифер Такер, преобладал в Великобритании в середине XIX в. Парадокс, однако, в том, что Браун, хоть и озабочен размытием эстетических критериев, происходящим в результате засилья любительских фотографических практик, отнюдь не стремится полностью закрыть посторонним доступ в свою собственную профессию – об этом свидетельствует сам жанр публикуемых им руководств и пособий, адресованных широкому кругу читателей.

Неумелым любительским снимкам Браун противопоставляет работы «профессиональных фотографов, с их глубокими познаниями ограниченных возможностей их искусства, – которые представляют животных в естественных и грациозных позах; достаточно привести пример прекрасных снимков Гамбье Болтона и капитана Хэйса, откуда просвещенный таксидермист может почерпнуть вдохновение»<sup>20</sup>. Примечательно, что названные Брауном имена принадлежат к когорте «профессионалов, движимых желанием получить прибыль, а не создать научный документ» [Edwards 1996, p. 148]. Таким образом, диктуемый требованиями рынка коммерческий вкус, который в середине XIX в., по оценке Дженнифер Такер, воспринимался преимущественно негативно, к концу столетия приобретает как минимум две противопоставляемые друг другу ипостаси: с одной стороны, сенсационные «эксцентричные» снимки, а с другой – полные благородства фотографии, ориентированные на образцы академической живописи.

Сенсационность противостоит требованиям не только эстетики, но и научной строгости: так, рассказав в своем руководстве о таксидермической группе, изображающей схватку двух тигров, Браун считает необходимым оговориться, что она «пожалуй, может быть сочтена сенсационной и неподобающей в качестве музейного предмета»<sup>21</sup>. Сражающиеся животные – типичная тема таксидермических композиций [Aloi 2018], и критерии научности по Брауну, тем самым, оказываются жестче, чем у многих его коллег, отсекая любое подобие развлекательной зрелищности. Кроме того, Браун неоднозначно оценивает традиции репрезентации, унаследованные от раннего Нового времени, когда принято было совмещать все фазы жизни организма в одном изображении [Дастон, Галисон 2018]. Характеризуя естественнонаучные диорамы, воспроизводящие эту логику, Браун пишет: «несколько анахронично представлять имаго, куколки, личинки и яйца все вместе на растении, служащем им пищей, но исходя из задач музея важно показать

<sup>20</sup> Ibid. P. 11.

<sup>21</sup> Ibid. P. 397.

рядом различные стадии жизни насекомого и растения для наглядности»<sup>22</sup>. Просветительские цели здесь расходятся с требованиями достоверности, предъявляемыми к строго научной репрезентации, однако в музейной экспозиции последними приходится пожертвовать ради внятности и зрительского удобства.

Таким образом, протест Брауна против ментальных фотографий живой природы невозможно исчерпывающе объяснить устаревшей парадигмой научного знания, игнорировавшей случайные искажения в пользу условных, идеализированных образов, призванных ухватить суть природного феномена во всех его ключевых проявлениях. Британский таксидермист безусловно стремился к точности и строгости научной репрезентации, относясь с подозрением и к «чрезмерной» живописности, и к эксцентричности, и к недостатку мастерства, и к наглядности, достигаемой в ущерб достоверности – то есть во многом разделял ценности своего американского коллеги, Роберта Шуфельдта. Интересно, что сам Браун отводил важную роль специфике национальной традиции в формировании канонов естественнонаучной репрезентации, утверждая: «никакие два художника, особенно если они из разных стран, не представят одним и тем же образом нечто, моделируемое на глаз и по меркам. Вероятно, американец сделает изображаемый объект как можно больше, тогда как англичанин придаст ему респектабельный и весьма солидный вид, француз – элегантную и поэтическую форму, а немец, если развивать эту идею, может превратить этот объект в причудливого и гротескного монстра»<sup>23</sup>.

Очевиден стереотипный характер подобных идей: так, француз Маре в отливках, выполненных по хронофотографиям летящих птиц, придавал им отнюдь не «элегантную и поэтическую» форму, а столь же «эксцентричную», как в своих снимках Мейбридж и его американские последователи. Тем не менее, именно в Великобритании фотографии животных наиболее длительное время оказывались невостребованными в научном контексте: до 1904 г. английские зоологические общества иллюстрировали свои отчеты исключительно рисунками, «несмотря на то, что почти двадцатью годами ранее первые полутонные изображения, опубликованные в Англии, были напечатаны с фотографий, сделанных в Лондонском зоопарке» [Edwards 1996, p. 149]. Иными словами, Браун был не одинок в своем скепсисе: другие его соотечественники-натуралисты с пренебрежением смотрели даже на «прекрасные снимки Гамбье Болтона», по-видимому, имплицитно соглашаясь с суждением

---

<sup>22</sup> Ibid. P. 408.

<sup>23</sup> Ibid. P. 286.

Джона Рескина о фотографиях: «Они не верны, хотя и кажутся подлинными. Это – испорченная природа»<sup>24</sup>.

### *Заключение*

По наблюдению Лоррейн Дастон и Питера Галисона, «<v> середине XIX века научная самость воспринималась современниками как нечто диаметрально противоположное самости художника; не менее регулярно противопоставлялись научные и художественные образы» [Дастон, Галисон 2018, с. 83]. Однако различные формы репрезентации естественнонаучного знания, как и различные дисциплины могли определять для себя дистанцию между наукой и искусством по-разному. Так, ботаники, отмечают Дастон и Галисон, «задержались» в рамках устаревшей визуальной парадигмы, отдававшей приоритет обобщающим рисункам по сравнению с механическими способами визуальной фиксации, такими как фотография. Авторы «Объективности» связывают это предпочтение с типологическим мышлением ученых, стремившихся визуализировать «характерную форму вида и даже рода» [Дастон, Галисон 2018, с. 177], я же хотела бы акцентировать материальность природы, с которой постоянно имеют дело как ботаники, собирающие гербарии, так и зоологи, изготавливающие чучела животных.

Из обработки природных образцов невозможно устранить субъективность оператора в той мере, в которой начиная с середины XIX в. к этому стремились специалисты из различных научных областей, прежде всего, физики. Особенно таксидермия, предполагавшая не просто сохранение шкуры животного, но воссоздание иллюзии жизни, не могла, подобно другим научным и околонучным практикам своего времени, перенять «техники, которые оставляли как можно меньше пространства для свободных действий как художника, так и ученого» [Дастон, Галисон 2018, с. 79]. Поэтому идея художественности здесь оставалась востребованной на всем протяжении господства парадигмы объективности, описанной Дастон и Галисоном.

Споры о применимости фотографии в целом и моментальной фотографии в частности в качестве образца для изготовления чучел наглядно иллюстрируют подвижность границ и достаточно напряженные отношения между наукой и искусством, инновацией и канонем, визуальным и материальным, репрезентацией феноме-

---

<sup>24</sup> Рескин Дж. Лекции об искусстве. URL: [http://az.lib.ru/r/reskin\\_d/text\\_1870\\_lectures\\_on\\_art.shtml](http://az.lib.ru/r/reskin_d/text_1870_lectures_on_art.shtml) (дата обращения 25.12.2024).

нов и коммуникацией их сути для широкой аудитории. В равной степени приверженные идеалу объективности таксидермисты могли приветствовать расширение знаний о механике движений животных, достигаемое благодаря фотографии, или сбрасывать полученную таким образом информацию со счетов как несущественную. Подобные противоречия не только усложняют наши представления о бытовании научной парадигмы объективности в различных контекстах, но и не позволяя однозначно отождествлять фотографию и таксидермию в качестве индексальных медиа, иллюстрирующих идею господства человека над природой, как предлагали некоторые исследователи в первые десятилетия XXI в.

### *Литература*

---

- Барт 2011 – *Барт П.* Camera lucida: Комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 2011. 272 с.
- Беньямин 2000 – *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 122–152.
- Вайнштейн 2017 – *Вайнштейн О.* Everybody lies: фотошоп, мода и тело // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2017. Вып. 43. С. 200–234.
- Гавришина 2013 – *Гавришина О.В.* Мотив «современных руин» в американской фотографии 2000-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2013. № 7 (108). С. 88–96.
- Гавришина 2018 – *Гавришина О.В.* Фотография как руина // Шаги/Steps. 2018. Т. 4. № 3–4. С. 59–67.
- Гусарова 2023 – *Гусарова К.* Птицы на шляпах: рождение отвращения // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2023. Вып. 67. С. 135–165.
- Дастон, Галисон 2018 – *Дастон Л., Галисон П.* Объективность. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 584 с.
- Крэри 2014 – *Крэри Дж.* Техники наблюдателя: Видение и современность в XIX в. М.: V-A-C press, 2014. 256 с.
- Лонг 2011 – *Лонг Дж.* Питомцы на шее: живые и «совсем как живые» животные в моде 1880–1925 гг. // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2011. Вып. 21. С. 127–150.
- Aloi 2018 – *Aloi G.* Speculative taxidermy. Natural history, animal surface, and art in the anthropocene. N.Y.: Columbia University Press, 2018. 315 p.
- Bainbridge 2018 – *Bainbridge D.* Stripped bare. The art of animal anatomy. Princeton: Princeton University Press, 2018. 256 p.
- Cowie 2021 – *Cowie H.* Victims of fashion, Animal commodities in Victorian Britain. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 290 p.
- Daly 2015 – *Daly N.* The demographic imagination and the 19th-century city. Paris, London, New York. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 280 p.

- Desmond 2016 – *Desmond J.C.* Displaying death and animating life. Human-animal relations in art, science, and everyday life. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. 312 p.
- Edwards 1996 – *Edwards J.C.* The value of old photographs of zoological collections // New worlds, new animals. From menagerie to zoological park in the 19th century / ed. by R.J. Hoage, W.A. Deiss. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. P. 141–150.
- Gordon 2009 – *Gordon R.B.* Dances with Darwin, 1875–1910. Vernacular modernity in France. L.: Routledge, 2009. 311 p.
- Green-Lewis 2017 – *Green-Lewis J.* Victorian photography, literature and the invention of modern memory. Already the past. L.: Bloomsbury, 2017. 173 p.
- Harte 2009 – *Harte T.* Fast forward. The aesthetics and ideology of speed in Russian avant-garde culture, 1910–1930. Madison: The University of Wisconsin Press, 2009. 330 p.
- Johnson 2018 – *Johnson G.A.* “In consequence of their whiteness”. Photographing marble sculpture from Talbot to today // Radical marble. Architectural innovation from Antiquity to the present / ed. by J.N. Napoli, W. Tronzo. L.: Routledge, 2018. P. 107–131.
- Smith 2013 – *Smith Sh.M.* At the edge of sight. Photography and the unseen. Durham, NC: Duke University Press, 2013. 293 p.
- Tucker 2013 – *Tucker J.* Nature exposed. Photography as eyewitness in Victorian science. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013. 294 p.

## References

---

- Aloi, G. (2018), *Speculative taxidermy. Natural history, animal surface, and art in the anthropocene*, Columbia University Press, New York, USA.
- Bainbridge, D. (2018), *Stripped bare. The art of animal anatomy*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Barthes, R. (2011), *Camera lucida: Kommentarii k fotografii* [Camera Lucida], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Benjamin, W. (2000), “The work of art in the age of mechanical reproduction”, in Benjamin, W., *Ozareniya* [Illuminations], Martis, Moscow, Russia.
- Cowie, H. (2021), *Victims of fashion, Animal commodities in Victorian Britain*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Crary, J. (2014), *Tekhniki nablyudatelya: Videnie i sovremennost' v XIX v.* [Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century], V-A-C press, Moscow, Russia.
- Daly, N. (2015), *The demographic imagination and the 19th-century city. Paris, London, New York*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Daston, L., and Galison, P. (2018), *Ob"ektivnost'* [Objectivity], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

- Desmond, J.C. (2016), *Displaying death and animating life. Human-animal relations in art, science, and everyday life*, The University of Chicago Press, Chicago, USA.
- Edwards, J.C. (1996), "The value of old photographs of zoological collections", in Hoage, R.J. and Deiss, W.A., eds., *New worlds, new animals. From menagerie to zoological park in the 19th century*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, USA, pp. 141–150.
- Gavrishina, O.V. (2013), "The motive of 'modern ruins' in the American photography of the 2000s", *RSUH/RGGU Bulletin. "Cultural Studies. Art Studies. Museology" Series*, vol. 108, no. 7, pp. 88–96.
- Gavrishina, O.V. (2018), "The photography as ruin", *Shagi/Steps*, vol. 4, no. 3–4, pp. 59–67.
- Gordon, R.B. (2009), *Dances with Darwin, 1875–1910. Vernacular modernity in France*, Routledge, London, UK.
- Green-Lewis, J. (2017), *Victorian photography, literature and the invention of modern memory. Already the past*, Bloomsbury, London, UK.
- Gusarova, K. (2023), "Birds on hats. The birth of disgust", *Teoriya mody: Odezhda. Telo. Kul'tura*, iss. 67, pp. 135–165.
- Harte, T. (2009), *Fast forward. The aesthetics and ideology of speed in Russian avant-garde culture, 1910–1930*, The University of Wisconsin Press, Madison, USA.
- Johnson, G.A. (2018), "'In consequence of their whiteness'. Photographing marble sculpture from Talbot to today", in Napoli, J.N. and Tronzo, W., eds., *Radical marble. Architectural innovation from Antiquity to the present*, Routledge, London, UK, pp. 107–131.
- Long, J. (2011), "Portable pets. Live and apparently live animals in fashion, 1880–1925", *Teoriya mody: Odezhda. Telo. Kul'tura*, iss. 21, pp. 127–150.
- Smith, Sh.M. (2013), *At the edge of sight. Photography and the unseen*, Duke University Press, Durham, NC, UK.
- Tucker, J. (2013), *Nature exposed. Photography as eyewitness in Victorian science*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, USA.
- Vainshtein, O. (2017), "Everybody lies. Photoshop, fashion and the body", *Teoriya mody: Odezhda. Telo. Kul'tura*, iss. 43, pp. 200–234.

### *Информация об авторе*

*Ксения О. Гусарова*, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; kgusarova@mail.ru

### *Information about the author*

*Ksenia O. Gusarova*, Cand. of Sci. (Cultural Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; kgusarova@mail.ru