

Элизабет Кутеско

(Elisabeth Kutesko) — историк культуры, выпускница Института искусств Курто, где она в 2016 году получила степень доктора философии. Руководит бакалавриатом по истории и теории моды и магистратурой по истории и теории моды в Центральном колледже искусства и дизайна Сен-Мартинс (Лондон). Автор книги «Бразильская модификация: глобализация и репрезентация бразильской одежды в National Geographic» (Fashioning Brazil: Globalization and the Representation of Brazilian Dress in National Geographic, 2018).
e.kutesko@csm.arts.ac.uk

Мода на железной дороге дьявола: материальные аспекты труда, ношения и ухода за одеждой в бразильской Амазонии

Аннотация

В статье рассматривается связь между модой, временем, глобальным опытом современности и сложностью транснациональных отношений в контексте визуальной культуры США и Бразилии начала XX века. В ее фокусе находится набор негативов со стеклянных пластин, на которых запечатлены рабочие, мигранты из разных стран, помогавшие строить железную дорогу Мадейра — Маморе в глубине амазонских джунглей в период с 1907 по 1912 год. Они были сняты нью-йоркским модным фотографом Даной Б. Мериллом, и щелчок затвора его камеры знаменовал собой буквальную паузу в рабочем дне. Мерилл подробно документировал

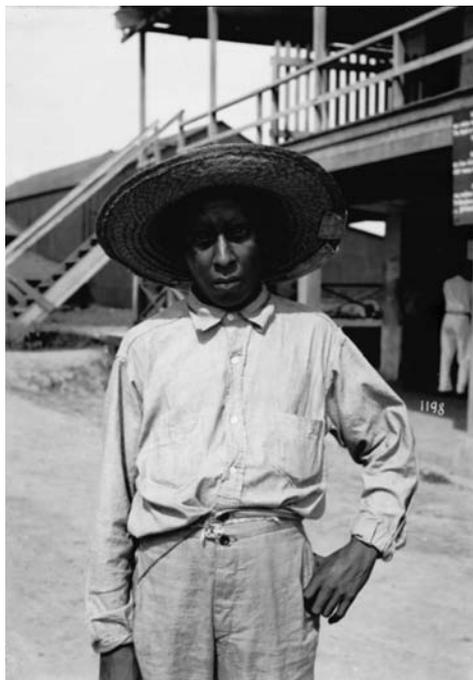
изношенные и потертые комбинезоны, хлопчатобумажные рубашки, функциональные брюки и утилитарные куртки, между которыми попадались разнообразные национальные детали, будь то балканский жилет или индийский тюрбан, проливающие свет на географические коммуникации индустриального модерна. Прозванная «железной дорогой дьявола» из-за огромного количества рабочих, погибших во время ее строительства от несчастных случаев и болезней, линия Мадейра — Маморе была американо-бразильским предприятием, призванным ускорить глобальный экспорт каучука и других тропических товаров из Боливии, не имевшей прямого выхода к морским путям.

Представленные на этих портретах безымянные рабочие съехались в Амазонию из более чем пятидесяти двух стран. В любую погоду они занимались тяжелейшим трудом по расчистке джунглей, прокладке путей, строительству мостов и поддержанию путей в рабочем состоянии. Учитывая малое количество повседневной и рабочей одежды в музейных коллекциях США и Бразилии, в работе используются дополнительные источники — стихи, выдержки из дневников и воспоминаний, помогающие вдохнуть жизнь в визуальный образ. Личные рассказы о жизни во фронтирных сообществах, будь то строительство железной дороги Мадейра — Маморе или Панамского канала, облегчают наше понимание осязаемого опыта и телесной памяти о ношении, приспособлении к работе и уходе за одеждой, а также подчеркивают, насколько важными были детали костюма для социального отличия и формирования идентичности.

Ключевые слова: Бразилия; фронтир; Мадейра — Маморе; Дане Бертран Мерилл; мигранты; рабочая одежда; повседневная одежда; история моды; национальная и социальная идентичность; 1900–1910-е; документальная фотография; музейный архив

Протягивая начальные нити

Посередине снимка, подбоченившись одной рукой, неизвестный мужчина напряженно смотрит в объектив фотокамеры (ил. 1). Соломенная шляпа затеняет черты его лица, но фотограф заставляет зрителя пристально в них вглядываться, хотя из-под широких полей шляпы выступает лишь волевой подбородок и поблескивают глаза. Выражение лица кажется напряженным и настроенным: возможно, это



Ил. 1

Дана Б. Мерилл.
Рабочий с железной дороги
Мадейра — Маморе. 1910.
Негатив на стеклянной
пластине, коллекция Даны
Мерилла. Музей Паулиста.
© Public domain/Museu
aulista (USP) Collection

защитная реакция, вызванная вдумчивым взглядом фотографа. Между тем из-за низкого угла съемки фигура кажется более массивной. Как утверждает Ариэлла Айши Азулей, «смотреть» фотографию — значит задаваться вопросом, чем это осязаемое присутствие индивидуума притягательно для наблюдателя¹. В нашем случае, по-видимому, все дело в направлении взгляда незнакомца, который знает о присутствии камеры, поскольку смотрит прямо в объектив, и в ощущении выхваченного из потока времени мгновения. Мы видим одиноко стоящего мужчину в поношенной и практичной одежде: грубой хлопчатобумажной рубашке с функциональными карманами и длинными рукавами для защиты от солнца, и высоко посаженных льняных штанах, застегнутых на две пуговицы и подвязанных веревкой. На соломенной шляпе красуются две неумелые заплатки из грубой ткани: визуальный намек на то, что финансовая или географическая ситуация заставляет человека ремонтировать и продолжать носить одну и ту же одежду. Благодаря монохромной палитре на снимке отчетливо видна машинная строчка, характерная для рубашек массового производства; эта же черно-белая палитра высвечивает складки и загибы грубой ткани, растягивающейся и сминающейся по форме и движению тела. Такая «инсценировка» ткани и человеческой фигуры открывает исследователю доступ к личности безымянного незнакомца, заменяя собой



отсутствующую биографическую информацию. Его поношенная одежда — буквальное воплощение прошедшего времени, что созвучно неторопливому подходу фотографа к документированию, требующего от зрителя столь же медленного и размеренного режима просмотра².

Этот отпечаток сделан с одного из тринадцати стеклянных негативов размером 13 на 18 сантиметров, принадлежавших американскому фотографу Дане Бертрану Мериллу (1877–?). В 1910 году он снимал кочевое существование неквалифицированных рабочих-мигрантов на строительстве железной дороги Мадейра — Маморе в бразильской Амазонии (1907–1912). Все снимки следуют одной нормативной схеме: съемки всегда проходили под открытым небом, фотографируемые — будь то один человек, двое (ил. 2) или небольшая группа (ил. 3) — помещались в центре кадра, захватывавшего минимум деталей окружающей обстановки. Камера запечатлевает облик рабочих в мельчайших подробностях, причем манера их представления напоминает портретирование, тем самым возвышая образы этих тружеников, прорубавших дорогу сквозь джунгли, укладывавших рельсы, возводивших мосты и обеспечивавших доступность путей. О самом фотографe Мерилле — белом американце, принадлежавшем к среднему классу, — известно крайне мало. В начале XX века он был владельцем коммерческой фотостудии в Нью-Йорке, позднее сотрудничал с такими журналами, как *Vogue*, *House and Garden* и *Vanity Fair*. Однако в 1909–1911 годах он сменил город на джунгли. Причиной тому стал коммерческий заказ на документальную фотосъемку строительства железнодорожной линии протяженностью в 224 мили (358 километров), которую прокладывали через непроходимые тропические леса от Порту-Велью, отправного пункта на восточном берегу реки

Пл. 2 и 3

На с. слева: Дана Б. Мерилл. Двое рабочих с железной дороги Мадейра — Маморе. 1910. Негатив на стеклянной пластине, коллекция Даны Мерилла. Музей Паулиста
© Public domain/
Museu Paulista (USP)
Collection

Справа:
Дана Б. Мерилл. Четверо рабочих с железной дороги Мадейра — Маморе. 1910. Негатив на стеклянной пластине, коллекция Даны Мерилла, Музей Паулиста
© Public domain/
Museu Paulista (USP)
Collection

Мадейра (нынешний бразильский штат Рондония), до расположенного на боливийско-бразильской границе города Гуажара-Мирим на реке Маморе. Целью проекта, осуществлявшегося под руководством американского предпринимателя Персиваля Фаркуара (1864–1953), было облегчить общемировой экспорт каучука и других тропических товаров из материковой Боливии. Железная дорога шла через бассейн верхней Амазонки к Атлантическому океану, тем самым упрощая доступ к рынкам Европы и Северной Америки. Подобные многонациональные контракты были не редки в первые десятилетия XX века, период подъема панамериканизма, когда Северная Америка активно расширяла свои торговые, социальные, политические, экономические и военные связи с Южной Америкой, используя коммерческие возможности Боливии, и в то же время признавая претензии Бразилии на лидерство в регионе. Хотя линия Мадейра — Маморе была не слишком протяженной, она позволяла оставить в стороне девятнадцать порогов и водопадов, делавших реку Мадейра практически несудоходной. В Бразилии и США она памятна как «железная дорога дьявола» («a ferrovia do Diabo») из-за чудовищного уровня смертности ее безымянных строителей, запечатленных камерой Мерилла. Их косили болезни — малярия, дизентерия, желтая лихорадка и множество других; им приходилось отбиваться от диких животных и от нападений местных племен, не говоря о внутренних конфликтах и драках. К 1 августа 1912 года, когда состоялось торжественное открытие линии, спрос на южноамериканскую резину резко упал, поскольку на рынках появилась более выгодная малайзийская. Кроме того, открытие Панамского канала изменило карту торговых путей, мгновенно превратив этот совместный проект США и модернизирующейся Латинской Америки в экономический провал.

О сложности и противоречивости вхождения в модерную эпоху свидетельствуют ржавеющие остовы локомотивов и другой брошенной техники, до сих пор являющиеся частью пейзажа Амазонии. Это материальные напоминания о том, что строительство Панамского канала и другие «истории успеха» начала XX века стали возможны лишь благодаря многочисленным неудачным и позабытым проектам. Сходным образом, неброские портреты Мерилла — хотя речь идет о снимках безымянных рабочих, сделанных малоизвестным фотографом на стройке в плохо доступном регионе в 500 милях от Манауса (столицы бразильского штата Амазонас), — заостряют наше внимание на тех, кто работал на железной дороге Мадейра — Маморе и чье существование давно позабыто. Будучи неожиданным источником информации для историка моды, эти многослойные изображения

балансируют между конкретным и универсальным, местным и глобальным, центром и периферией, и тем самым оказываются созвучны нашему времени, поскольку мигранты, граждане и иностранцы продолжают встречаться на перекрестках мира, создавая особый набор образов, текстур и впечатлений. Кристофер Пинни называет фотографии «артефактами со сложной текстурой», состоящими из большого количества смысловых напластований, которые побуждают смотрящего занимать «по отношению к ним множественные — как пространственные, так и временные — точки зрения» (Pinney 2008: 4–5). Метафора текстуры служит осязаемым напоминанием о том, что безмятный субъект автоматически не уплощается и не дематериализуется под воздействием всеведущего фотографического ока. Напротив, визуальная репрезентация порождает новые формы эмоционального взаимодействия с запечатленными персонажами, выдвигая на первый план их способность повесть свои истории. Портреты Мерилла подчеркивают настоятельную необходимость изучения ранее мало рассматривавшихся пространств производства и потребления, а также тех быстрых изменений в одежде, которые не всегда считаются «модой». Предлагаемый мною подход опирается на утверждение социолога Барбары Адамс, что «новый взгляд на мир всегда требует переосмысления соответствующих темпоральных отношений» и дает возможность бросить вызов европоцентричным идеологиям, связывающим моду исключительно со скоростью изменений и индустриальными формами производства (Adams 2004: 23).

Тринадцать стеклянных негативов, о которых пойдет речь, хранятся в историческом музее университета Сан-Паулу (Музей Паулиста), в фонде Даны Бертрана Мерилла. Они дают интересный материал для размышления о повседневности, о мужественности мигрантов, о времени, о фотографии и об общемировом опыте модерности, увиденном через призму вестиментарного выбора. В преимущественно мужском обществе строителей линии Мадейра — Маморе, обладавшем собственной сложной инфраструктурой, «модный» облик, наряду с расой, этничностью, классовым положением и статусом, служил важным инструментом конструирования и утверждения социальной идентичности. Учитывая, что речь идет о географически удаленном отрезке стойки и что в таких временных поселениях — по сути, фронтире, где мужчины противостояли неукротенным силам природы — не было места женщинам, именно здесь находилось привилегированное пространство публичной демонстрации мужественности посредством «моды» (Turner 2012). Я исхожу из того, что большая часть повседневной одежды, включая рабочую, содержит в себе черты

«моды». Этот термин я использую в предельно общем смысле, охватывающем внешний вид, стиль, телесные модификации и/или аксессуары. Как подчеркивает Джоан Эйхер, все эти элементы подвержены постоянным трансформациям, вне зависимости от географии, культуры и времени: «В конечном счете, мода — это переменна, а перемены происходят во всех культурах, поскольку человеку свойственны гибкость и креативность» (Eicher 2001). Если мода — основополагающая черта демонстрации мужественности, то история моды — важная разновидность сторителлинга, сводящая вместе географию (рассказ о территории), нацию (рассказ о народе) и идентичность (рассказ об отдельном человеке). В этой статье я буду рассматривать несколько сделанных Мериалом портретных снимков, которые, по моему мнению, ставят под сомнение идею поступательного, линейного времени современной индустриализации, символом которой выступает строительство транснациональной железной дороги, равно как и более общую логику сжимания времени и пространства, связанную с идеей железнодорожной сети (Schivelbusch 1986).

Амазония, «подушечка для булавок, утыканная миллионом историй»

На строительстве железной дороги Мадейра — Маморе работали представители пятидесяти двух национальностей, говорившие на разных языках. Выходцы из Британии, Соединенных Штатов, Германии, Китая, Греции, Индии, стран Карибского бассейна, Португалии, Испании и Японии оказались вместе в негостеприимной местности, образовав то, что можно считать уменьшенной моделью географических связей современной индустриализации: в период между 1884 и 1920 годами в Бразилию приехало более трех миллионов иммигрантов (Lesser 2013). Дорин Мэсси, специалист по культурной географии, предлагает воспринимать пространство через взаимоотношения, то есть видеть в нем не пустую сцену или плоскую поверхность, а «подушечку для булавок, утыканную миллионом историй» (Massey 2013). Это интересная точка зрения для рассмотрения сообщества железной дороги, а отсылка к рабочему инструменту швеи созвучна переосмыслению пространства как процесса, то есть как «одновременности происходящих историй», где места становятся «собраниями таких историй, сочленениями в рамках более широкой геометрии власти пространства» (Massey 2005: 130). Мэсси призывает нас перестать думать о пространстве исключительно в терминах завоевания, освоения, путешествий, открытий и продвижения вперед, как

это свойственно европейцам и североамериканцам, а рассматривать кросс-культурные контакты как «встречу с другими, которые тоже путешествуют, тоже творят историю» (Ibid.: 120). Она подчеркивает, что пространственность отнюдь не подразумевает отсутствие темпоральности: если время раскрывается через изменения, то пространство — через взаимодействия. Иными словами, места — это не только точки или зоны на карте, но значимые локации, где происходит встреча между разными продолжающимися историями; с ними связаны события, воспоминания и рассказы. Это наблюдение безусловно перекликается с тем, как Мэри Луиза Пратт определяла «контактные зоны» — «социальные пространства, в которых происходят встречи, столкновения и борьба между культурами, часто находящимися в сугубо асимметричных отношениях доминирования и подчинения, таких как колониализм, рабство и их последствия» (Pratt 1992: 7). Строительство железной дороги было обречено стать местом социального взаимодействия (и, конечно, столкновений), пространством смешения разнородных социальных, этнических, расовых, культурных и национальных идентичностей, из которых выкристаллизовалась новая общественная иерархия. В этих условиях одежда служила знаком отличия конструируемой идентичности, была способом контроля и, одновременно, нарушения ее границ. Тогда рабочие комбинезоны, хлопчатобумажные рубашки без воротника, практичные брюки и бесформенные куртки с несколькими карманами, а также внезапно возникающие национальные акценты — сикхские тюрбаны, индийские золотые серьги-кольца, греческий жилет или мексиканское сомбреро, — все эти тщательно зафиксированные Мериллом детали напоминают о том, что модное тело само по себе является контактной зоной, местом встречи продолжающихся историй, помогающих индивидууму обозначить свое место в мире³. Особость протагонистов Мерилла воплощается в значимых для них вещах, которые, возможно, были привезены для того, чтобы служить своего рода синекдохой «дома». Для нас же они становятся отправной точкой размышления о том, как в таких перекрестных пространствах происходит гомогенизация облика мигрантов из разных мест.

Документально подтверждено, что строительство железной дороги привлекало рабочих из многих стран. Согласно неопубликованным мемуарам врача-американца Мартина Кули, там были «испанцы, греки, португальцы, итальянцы, немцы, шведы, представители практически всех государств Южной Америки, негры из французской и британской Вест-Индии, турки, китайцы, японцы и индусы. На протяжении первого года [1907] или чуть дольше среднемесячный

персонал стройки (как квалифицированный, так и неквалифицированный) составлял около тысячи человек, и для обеспечения необходимого количества за этот период было привлечено около 15 тысяч человек» (Cooley 1914). К 1909 году эта многоязычная рабочая сила нуждалась в постоянном обновлении, поскольку ее количество уменьшалось из-за болезней, смертей и дезертирства. Как отмечал в своих воспоминаниях «Дорога в джунглях» (1940) бывший американский инженер Фрэнк Крейвиньи, приманкой служило «обещание высокой заработной платы, и это касалось как простых рабочих, так и высшего персонала железной дороги» (Krivigny 1940: 33). В недавней работе о железной дороге дьявола (в целом посвященной повседневному существованию североамериканских рабочих) Гэри и Роуз Нилеман показали, что части этого «гигантского человеческого калейдоскопа» проходили через разные испытания, в зависимости от того, откуда начинался их путь в Амазонию: «Некоторые из них — скажем, те, кто участвовал в строительстве Панамского канала, — имели опыт работы в тропиках. Другие, выходцы из европейских стран или Соединенных Штатов, устремлявшиеся в Амазонию в погоне за деньгами и приключениями, были менее готовы к испытанию джунглями» (Neeleman & Neeleman 2014: 59). Одежда мужчин на портретах Мерилла как раз подразумевает разную степень их готовности к условиям стройки: практичные вещи сочетаются с теми, которые очевидно слишком хороши для тяжелого ручного труда. Эти неявные черты костюма могут указывать на неопытность его владельца, не вполне понимавшего, где ему предстоит работать; или же на то, что одни мигранты были лучше экипированы для выполнения реальных задач, чем другие. Не исключено и то, что фотограф предупредил рабочих о съемке, и они приоделись по мере тех возможностей, которые им давал скудный гардероб, с которым они отправились участвовать в этом трудном «приключении».

Повседневная рутина

С конца XIX столетия фотография использовалась — как уверяли, с научными целями — при реализации и репрезентации больших инженерных проектов гражданского назначения. Однако портреты Мерилла идут вразрез с установленными конвенциями, фиксируя быденное существование неизвестных рабочих (Brown 2005). Мы знаем, что он был в курсе их повседневных обязанностей, от самых низких до наиболее ответственных должностей, поскольку, в отличие от обычных корпоративных фотографов, провел на стройке более года,

причем в самых глухих местах. Эти тринадцать снимков, будучи скорее портретами, чем социальным исследованием, сильно отличаются от других работ Мерилла тщательной композицией и ощущением неброской, но притягательной неподвижности. Каждый портрет наглядно показывает, сколь важная роль отводилась вещам и внешнему виду для самоидентификации и утверждения собственной причастности к миру джунглей. Причем для героев Мерилла сфера моды не ограничивалась одеждой, но подразумевала самопозиционирование и целый спектр телесных самовыражений (Evans 2021). Менее очевидным образом одежда подчеркивает сугубо материальный характер взаимодействия ее владельцев с окружающей действительностью. Обшарпанные сапоги, рубашка с пятнами пота, залатанные штаны, шляпа с заплатами: идентичность выходит на поверхность как разная степень изношенности гардероба. Поскольку в бразильских коллекциях нет материальных источников по рабочей и повседневной одежде того времени, стеклянные негативы Мерилла с их удивительной детальностью — важный аналитический инструмент для историка, постоянно ищущего новые, не очевидные способы изучения моды. В рамках этой статьи «повседневность» рассматривается как естественное понятие, но в контексте строительства железной дороги обыденное существование должно было ощущаться разноречивой рабочей силой как опыт многофакторного взаимодействия. По словам Риты Фелски, повседневность — «самоочевидный и в то же время загадочный концепт»; хотя это ключевое понятие истории угнетенных (*subaltern histories*), синонимичное обыденности, банальности, обыкновенности и рутинности, стоит сфокусировать на нем внимание, как мы начинаем наделять его исключительной значимостью, что приводит к утрате той самой центральной для его определения самоочевидности (Felski 2000: 77). Вместо этого нам, видимо, стоит представить повседневность как способ взаимодействия с миром. Здесь будет уместно обратиться к размышлениям Кэтлин Стюарт об интенсивности аффектов, проявляющихся в обычное время в местах повседневных взаимодействий (Stewart 2007). Их в полной мере можно отнести к тому, что происходило на строительстве железной дороги Мадейра — Маморе, ставшем зоной социальных конфликтов. Немые портреты Мерилла говорят о многом; они дают нам живо ощутить физическое присутствие неизвестных индивидуумов, которые, по-видимому, боролись с собственным желанием позировать — или избежать позирования, что в свою очередь можно считать разновидностью позы, — меж тем, как их жесты, выражение лица, взгляд и повседневная одежда оказываются вписаны в историю⁴. Фотографии дают возможность хотя бы

мельком заглянуть в существование этих людей, а вот текстуру их рабочих будней можно восстановить, сопоставляя снимки с другими материалами, хранящимися в архивах Соединенных Штатов и Бразилии: статьями в газете *Marcinograms*, издававшейся в 1909–1911 годах прямо на стройке; открытками, которые рабочие посылали домой; и даже стихотворениями о жизни в джунглях.

Для фотографируемых мужчин, чьей отличительной чертой остается анонимность, щелчки затвора камеры Мерилла отмеряли реальные паузы в рабочем дне, хотя мы не знаем, могли ли они остановить свои занятия, не рискуя получить выговор, или же снимки делались во время перерыва. Азулей много писала об имперской функции затвора фотокамеры, который «обозначает три водораздела: во времени (между до и после), в пространстве (между тем, кто/что находится перед камерой, и кто/что — за ней) и в телесной политике (*the body politic*) (между теми, кто обладает и оперирует подобными устройствами, собирая и присваивая производимый ими продукт, и теми, чей облик, ресурсы или труд являются объектом эксплуатации)» (Azoulay 2008: 5). Идущий извне взгляд Мерилла — белого мужчины, принадлежащего к среднему классу, — был ближе к позиции североамериканских администраторов, инженеров и техников, чем к многоязычной рабочей силе, чью жизнь он документировал. Не говоря о том, что причиной его приезда в Амазонию, безусловно, было желание заработать. Тем не менее его подход не был ни отстраненным, ни объективистским. Фиксируемые им индивидуальные особенности не только обозначают отличие, но выходят за пределы эссенциализирующего и классифицирующего метода, ранее использовавшего фотографию для «научного» подтверждения истинности новых дисциплин, в первую очередь антропологии. Хотя снимки Мерилла увековечивают отличие, нельзя упускать из виду, что в них безусловно присутствует эмпатия, проявляющаяся в том, как из одежды, жестов и выражения лица его моделей составляется образ их мужественности. Как показывает фотографическая серия, одни рабочие уверенно позируют, другие держатся скованно и неловко. Конечно, это зависело от того, насколько комфортно каждый из них ощущал себя перед камерой в течение временного промежутка, необходимого для фотографирования. Крупноформатные стеклянные негативы Мерилла требовали долгой выдержки, то есть его модели должны были стоять неподвижно на протяжении значительного времени. Запечатлевая длительность, четкие и ясные портреты позволяют увидеть швы и застёжки, складки и заплатки, износ рабочей одежды. Это перекликается с рассуждениями Хайке Йенсс о моде как материальном режиме «выкраивания

времени» (цит. по: Evans & Vaccari 2020: 7). Фотографии требуют от зрителя внимания и созерцания, побуждая его воспринимать моду как процесс приспособления и подгонки одежды, в то же время учитывая характерные позы, отличительные черты и физические особенности ее безымянных обладателей. Материальность «старой» одежды обретает перформативную функцию, обыгрывая специфику фотографии как темпорального медиума и оказывая визуальное сопротивление культуре скорости, прогресса и «новизны», свойственному временному режиму западной модерности.

Фиксированное время

При пристальном изучении портретов Мерилла (см., к примеру, ил. 2, к чьей истории мы обратимся чуть дальше) становится очевидно их единообразие, обусловленное прозаической простотой композиции: фотограф располагает людей в центре кадра, на непримечательном фоне, и все они смотрят в камеру. Поскольку он использует широкую диафрагму, малая глубина резкости заставляет зрителя сосредоточить внимание на повторяющихся жестах портретируемых, которые особенно бросаются в глаза, если смотреть всю серию подряд: лица обращены прямо к камере; руки свободно опущены по бокам, или поставлены на бедро, или сложены на груди. Такой серийный подход к документации не только выявляет сходные последовательности, но и оставляет пространство для индивидуальных и специфических черт, поскольку именно к такому восприятию фотографии подталкивают зрителя изобразительные конвенции. Противоречие между уникальным и единообразным, портретом и прототипом берет начало в использовании фотографии для антропологических целей. В 1869 году британский антрополог Дж. Х. Лампри предложил делать фотографии антропологических типов, или «образчиков», на фоне шелковой ткани, подвешенной на большой деревянной раме и разбитой на пятисантиметровые квадраты. Такой задник должен был сгладить уникальные черты фотографируемых индивидуумов, тем самым позволив проводить сравнения между разными группами. Как отмечает Пинни, стремление к единообразию было обусловлено верой Лампри в то, что «индивидуальные вариации являются препятствием на пути стремления к полноте визуальной информации, когда тела превращаются в обезличенные данные, пополняющие огромную систему сопоставлений» (Pinney 2011: 26). Увлечение таксономиями и классификациями было характерно для XIX века; его последствия хорошо изучены на примере работ немецкого фотографа Августа Зандера

(1876–1964). В 1911 году, то есть через год после Мерилла, он начал снимать портреты обычных людей, из которых с 1925 года составляет свой грандиозный проект «Люди XX века». Всего Зандеру принадлежит более шестисот портретов, выполненных в духе классического канона XIX столетия, которые он сам поделил на семь категорий: «Искусные ремесленники», «Фермер», «Женщина», «Социальные классы и профессии», «Город», «Последние люди». С одной стороны, в этой типологии ощущается симпатия и желание представить разные социальные страты. С другой — потребность поместить все человечество в рамки четкой системы физиогномических и классовых категорий, апогеем которой станут фотографии узников Освенцима.

Мы не знаем, почему Мерилл в своих портретах придерживался одной композиции, и хотел ли он, составив единую серию из представителей разных наций, создать некоторый собирательный образ неквалифицированных рабочих или же просто снимал тех, кто был перед ним и с кем он в той или иной мере взаимодействовал. В любом случае он последовательно нумеровал свои негативы, тушью проставляя соответствующие цифры в правом углу: 1194–1200, 1259, 1264 и 1350. Порядковые пропуски заставляют задуматься о тех, чьи изображения и жизненные истории исчезли без следа. По меткому замечанию Саидии Хартман, «каждый историк масс, неимущих, угнетенных и поработенных, должен бороться с силой и властью архива и теми пределами возможного знания, которые он устанавливает» (Hartman 2019: n.p.). Письменные свидетельства современников, в основном североамериканцев, демонстрируют желание распределить строителей железной дороги по национальным группам, причем речь идет не только о самих неквалифицированных рабочих, но и об условиях их труда. К примеру, инженер Ральф Эндерсон Беннит отмечал: «Одна из самых серьезных проблем при строительстве железной дороги состоит в необходимости поддерживать непрерывающуюся работу больших человеческих масс. Было установлено, что если позволять людям одной национальности работать сообща, то качество труда повышается. Возможно, самыми лучшими работниками оказались испанцы, которые сообразительней и энергичней представителей других народов» (Bennitt 1913: 35). Это наблюдение, четко делящее людей на расовые типы, напоминает визуальные изображения рабочих начала XX века, когда произошел парадигмальный сдвиг, приведший к более пристальному документированию их физического облика. Фотография стала бесценным инструментом получения «научного» подтверждения характера и эффективности индивидуума. По замечанию Элсбет Браун, на такого рода изображениях «по голове и рукам

рабочих можно было судить об их характере и преданности делу. Эта физиогномическая риторика в сочетании с научным расизмом служила основой для расовых классификаций типов работ, более всего подходящих для тех или иных различных этнических и расовых групп населения» (Brown 2005). Таким образом, портреты Мерилла следует рассматривать в контексте других социальных документов, а также этнографических категорий и типологий, доминировавших в визуальной репрезентации колонизируемого мира, которую колонизаторы выставляли на обозрение сторонним наблюдателям.

Стежок во времени

Стоит отметить, что поверхностное единообразие одежды безымянных мигрантов-рабочих, всегда не новой и часто сильно поношенной, резко отличает их от североамериканских и бразильских администраторов проекта. Последние носили белые отутюженные костюмы с крахмаленными воротничками, бабочками и галстуками, брюки с высоким поясом, соломенные канотье и, временами, даже котелки — все это была «цивилизованная» городская одежда, приспособленная к «диким» условиям (Neeleman & Neeleman 2014: 72). В своих заметках по поводу «Экипировки для путешествия по неосвоенным территориям Южной Америки» (части его письменного отчета об экспедиции Рондона и Рузвельта к реке Сомнения 1913–1914 года) Теодор Рузвельт писал:

«Чем меньше багажа, тем лучше. Что касается одежды, то пока вы не достигли действительно диких мест, для большей части Южной Америки (за исключением горных регионов, где понадобится теплая накидка) вполне подойдет деловой костюм, который вы надели бы летом в Нью-Йорке. Костюм из отбеленного или неокрашенного льна чрезвычайно удобен <...> южноамериканцы, похоже, предпочитают крахмаленные воротнички» (Roosevelt 1919: 233).

Конечно, «мода» неквалифицированных рабочих и по внешнему виду, и по материалам существенно отличалась от описанных Рузвельтом конвенций его социальной страны. Тем не менее даже в ней оставалось пространство для самовыражения. Свидетельством тому фотография Мерилла, представляющая портрет двух мужчин (ил. 2). Стоящий слева одет в рабочий комбинезон массового производства из легкой хлопчатобумажной ткани. На левом нагрудном кармане отчетливо различима машинная строчка; правая лямка комбинезона спущена с плеча и свободно свисает вместе с металлической пряжкой. Скорее всего, это намеренный эстетический жест, поскольку

благодаря ему становятся видны рабочие инструменты фотографируемого: заткнутые за пояс два ножа, идеальная метафора его мужественности. Это совершенно иной тип аксессуара, нежели зонтики, которые иногда можно видеть в руках администраторов. Судя по тому, что штанины комбинезона подвернуты, это стандартная рабочая форма, не вполне подходящая мужчине по росту. Его бесформенная куртка из грубой ткани с плетением слочкой также массового пошива, протерта на правом плече и порвана под левой подмышкой⁵. А вот на голове у него красуется фетровая шляпа, поля которой обрезаются зигзагом — возможно, самим владельцем. В результате его лицо не затенено, и он щурится от солнечного света, что отчасти мешает его попыткам самопрезентации. Это дает некоторое представление о том, зачем были необходимы строгие инструкции по поддержанию здоровья на рабочем месте: условия труда были крайне сложны и потребовали строительства больницы в Порту-Велью. Его товарищ одет с большим вниманием к деталям, почти вычурно. На нем вытертый бархатный жилет с вышивкой тесьмой и характерным диагональным запахом; шейный платок и рубашка с потрепанными манжетами. Происхождение и культурную специфику жилета можно определить по автохромам французского банкира и филантропа Альбера Кана, вошедшим в его масштабный проект «Архив планеты» (1908–1931): это греческая безрукавка. Вестиментарная подсказка дает исследователю хотя бы приблизительное понимание того, какие расстояния преодолевали безымянные — но безусловно индивидуализированные — герои портретов Мерилла. Их эстетические предпочтения, оторванные от породившего их контекста, могут указывать на желание приодеться перед камерой или, отдельными элементами костюма, обозначить свою идентичность и принадлежность к «дому», то есть к родным местам.

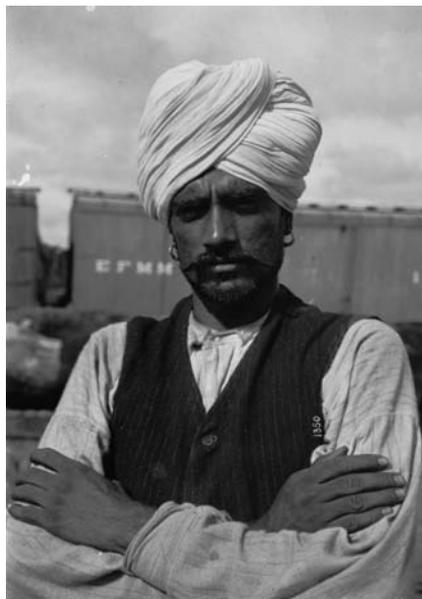
Поношенная одежда — сквозная тема всех тринадцати снимков, очевидно не грешащих склонностью к категоризации и эссенциализации, которая характерна для этнографической фотографии. Они становятся знаком временной длительности и, говоря словами Сэмпсон, фиксацией того, как «преходящий телесный опыт становится явным и материальным в вещах, которые мы носим» (Sampson 2020: 6). Наглядным тому примером служит фотография двух мужчин возле главного офиса в Порту-Велью (ил. 4), где работники получали ежемесячную плату. Мужчина слева скрестил руки на груди; его темная рубашка, по-видимому, сшита из плотной хлопчатобумажной ткани; рукава закатаны, а ткань на них сильно выцвела. Брюки, тоже темного цвета, залатаны в нескольких местах и подпоясаны кожаным ремнем:

Ил. 4

(Слева) Дана Б.Мерилл.
Двое рабочих с железной дороги Мадейра — Маморе. 1910. Негатив на стеклянной пластине, коллекция Даны Мерилла, Музей Паулиста © Public domain / Museu Paulista (USP) Collection

**Ил. 5**

(Справа) Дана Б.Мерилл. Рабочий с железной дороги Мадейра — Маморе. 1910. Негатив на стеклянной пластине, коллекция Даны Мерилла, Музей Паулиста © Public domain / Museu Paulista (USP) Collection



с одной стороны, это яркий пример индивидуализации готовой одежды; с другой, возможный знак потери веса, вызванной однообразным питанием мясом, рисом и бобами, к которым, для профилактики болезней, добавляли фрукты. Его сильно поношенные и вытертые холщовые туфли мало подходят для работы в такой трудной местности. На голове у него шляпа, сдвинутая на макушку, которая закрывает лицо от солнца. Тем не менее и он, и его товарищ слегка щурятся под взглядом фотографа. Оба чисто выбриты, что может указывать на некоторую подготовку к съемке, поскольку это противоречит тому образу мужественности, который можно было ожидать найти в этих местах. Мужчина справа смотрит прямо в объектив; на нем чистая, по-видимому, недавно выстиранная рубашка. Его одежда не столь потрепана, как у его товарища; брюки в мелкую клетку, которые на нем надеты, выглядят более качественными и, скорей всего, изначально не предназначались для тяжелого ручного труда. Эта комплексная документация одежды, с крайним вниманием к деталям, парадоксально сочетается с полной анонимностью моделей. Напряжение между портретной фотографией и этнографическим «типом» также фиксирует Тamar Гарб, указывая, что «если этнографическая фотография имеет дело с типами, группами и коллективными характеристиками, то портретная фотография стремится изобразить уникальные отличительные черты безымянных субъектов, чьи социальные идентичности выступают в качестве фона для передачи и утверждения их

индивидуальности» (Garb 2011: 12). Неподвижность фотографии придает ей глубину, которая прямо противоположна таксономии, стремящейся к упрощенной классификации по типам. Мерилл передает идею сложности «незаметного» человека, фокусируя внимание на помятой, залатанной, составленной из подручных материалов одежде рабочих-мигрантов. Как утверждает Сэмпсон, именно в процессе носки между одеждой и людьми возникает особое взаимодействие, а потому «изучение следов ее использования и их учет в качестве индексальных знаков открывают возможность превращения привычного, обыденного, повседневного в ауратическое» (Sampson 2018). Свойственное портрету стремление к индивидуализации, когда, запечатлевая внешний вид человека, он приоткрывает нам его внутренний мир, характер и сущность, родственно тому, что Сэмпсон называет ауратическими качествами носимой одежды, то есть формой материальной памяти, которая напрямую связана с жизнью владельца (Sampson 2020).

Располагать временем

Ряд фотографий Мерилла из этой серии следует характерным конвенциям погрудного портрета: к примеру, на одном из снимков мужчина представлен анфас со сложенными на груди руками (что позволяет отметить чистоту его ногтей); он смотрит прямо в объектив камеры (ил. 5). Портрет композиционно устроен таким образом, что задний план сильно размыт, мы можем лишь различить контуры металлического контейнера с надписью «EFMM» («Estrada-Ferro Madeira-Mamore»), то есть «железная дорога Мадейра — Маморе», между тем как на первом плане — исполненная глубокого достоинства человеческая фигура. При взгляде на нее вспоминается утверждение Тины М. Кэмпт, что «повседневность не равна обыденному пассивному поведению, а тишина — отсутствию издаваемых звуков и речи» (Camp 2017: 4). В фотосерии есть еще один портрет человека в такой же позе, который, по-видимому, также является выходцем из Индии. Нельзя исключать, что Мерилл мог пытаться установить расовые или национальные типологии, подобно тому как Зандер хотел классифицировать социальные типы, используя одну и ту же фиксированную формулу. Как было тогда принято, фотограф сосредотачивает внимание на лице, поскольку считалось, что именно черты лица и форма головы являются внешними признаками скрытых качеств характера и личности в целом. Мужчина на снимке одет в рубашку из плотной хлопчатобумажной ткани с едва заметными полосами; поверх

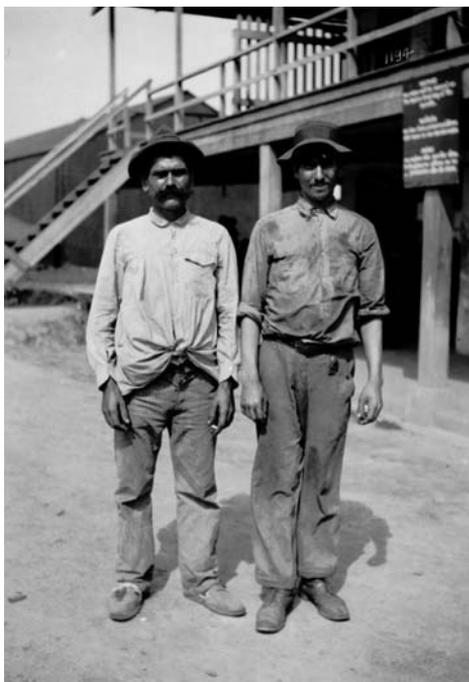
нее — полосатый жилет, на голове — тюрбан, по-видимому, указывающий на его принадлежность к сикхам, в ушах — золотые серьги-кольца, скорей всего индийские. У него тщательно подстриженные усы и борода, и одежда слишком хороша, чтобы быть рабочей: опять-таки это может указывать на то, что он был заранее предупрежден о съемке. Создается ощущение, что мужчина прекрасно сознает, какое впечатление производит создаваемый им образ, и тем самым становится соучастником процесса репрезентации, демонстрируя перед камерой свою идентичность и самого себя. Позирование — это сознательное удержание себя в неподвижности перед фотографом. Как писал Ролан Барт, «я <...> позирую, я это знаю и хотел бы, чтобы и вы об этом знали» (Барт 1997: 6). Снимок дает осязаемое ощущение временной протяженности и, вместо того чтобы запечатлеть краткий и преходящий момент строительства железной дороги, требует от зрителя, по выражению Мэри Энн Доан, «досуга созерцания» (Doane 2006: 29). Я предлагаю пойти дальше и признать, что в случае рассматриваемых портретов «виденье становится формой труда». Моя позиция близка к точке зрения Карла Шуновера, поскольку труд заснятых людей как бы становится уделом зрителя, который должен быть внимателен и прилагать усилия, чтобы выступить в качестве ответственного наблюдателя. Когда Шуновер пишет о концепции неторопливого зрителя — что отчасти напоминает выдвигаемую Азулей идею «смотрения» фотографий, — он утверждает, что «замедление времени способствует более активной и политически ангажированной практике просмотра, ценной повышенной интенсивностью восприятия. Виденье становится формой труда» (Schoonover 2012: 66).

Согласно Марксу, капитализм затемняет и скрывает от нашего взгляда ценность труда. Тринадцать портретов Мерилла, напротив, выводят ее на первый план. Вместо того чтобы показывать тела моделей в качестве трудовых инструментов, они, фокусируясь на одежде, представляют время как процесс. Мы видим тела, отягощенные жизненным опытом; манера держаться и физическая форма рабочих формируют «действенный в бездействии» образ мужественности (Ibid.: 69). Демонстрируя столь часто скрываемую материальность труда, фотографии Мерилла идут вразрез с современными концепциями темпоральности, отдающими предпочтение прогрессу, линейным повествованиям и телеологии. Они побуждают зрителя сбавить темп и осознать ценность субъекта, находящегося в центре кадра. Для того чтобы привлечь внимание зрителя к индивидуальным физическим характеристикам и отличительным чертам своих моделей, Мерилл использовал камеру, более подходящую для традиционной

фотографии, поскольку, из-за длительной экспозиции, она требовала штатива (Ribeiro Moreira Neto 2014: 187). Вспомним, что Мартин Листер предлагает делать различие между «внутренним» временем и временем «самого» фотографического изображения. Первое относится к конкретному моменту экспозиции, связанному с технической работой камеры и той темпоральностью, которая вкладывается в снимок в момент его создания; второе — ко времени существования фотографии как физического объекта, к тому, как мы используем снимки и приписываем им определенные значения (Lister 2012). В нашем случае «внутреннее» время относится к ощущению временной длительности, присущей имевшимся у Мерилла небыстрым средствам производства. Время «само» фотографий говорит о трудоемком режиме восприятия, который требует повышенного внимания и эмоционального взаимодействия с их персонажами и, используя аффективные качества поношенной одежды, разрушает рамки линейного времени.

Вне времени

Буквальное замедление времени, обусловленное технологическими особенностями съемки, становится зримым на нескольких портретах: из-за длительности процесса их персонажи выглядят неуклюже и беспокойно, им явно не терпится уйти. Об ощущении уходящего времени свидетельствуют и их жесты: так, один человек держит в левой руке незажженную сигарету (ил. 6), ожидая, когда наконец можно будет закурить. Это придает портрету очевидную темпоральность, которая перекликается с предложенным Анри Бергсоном пониманием времени как длительности (*durée*), в которой «разнородные моменты проникают друг в друга» (Bergson 1910: 128). Оба человека на снимке кажутся несколько выведенными из равновесия, что подчеркивает их несходство. Мужчина слева сосредоточенно позирует: рубашка заправлена, спина выпрямлена (явно набрал воздуха в легкие), взгляд направлен на фотографа. Рабочий справа держится неуверенно и смущенно: возможно, его тревожит мысль о том, что перерыв заканчивается и что за этот бесполезный простой ему могут урезать зарплату. Фотографии чужого мира всегда увековечивают взгляд фотографа, но в этой статье мы исследовали связь между аффективной силой изношенной одежды — теми складками, сгибами, потертостями, пятнами, заплатками, переделками и несовершенствами, которые так ощутимо присутствуют на поверхности тела и становятся видимыми благодаря проницательному взгляду камеры Мерилла, — и задаваемой ею же

**Ил. 6**

Дана Б. Мерилл.
Двое рабочих с железной
дороги Мадейра — Маморе.
1910. Негатив на стеклянной
пластине, коллекция Даны
Мерилла, Музей Паулисты
© Public domain/Museu
Paulista (USP) olection

медлительностью, то есть более субъективным пониманием времени, существующим вне индустриальной производительности, образчиком которой является строительство железной дороги Мадейра — Маморе. Что поражает в этих портретах, так это самопрезентация героев Мерилла перед объективом камеры: создается впечатление, что все они приоделись по мере доступных им возможностей. Мужчины в основном либо чисто выбриты, либо с подстриженными бородами и усами, одеты в свежевystиранные, хотя и поношенные вещи, рубашки заправлены в брюки. Носитель преходящего человеческого опыта, поношенная одежда безымянных рабочих принимает участие в визуальной истории железной дороги и подлежит исследованию именно с этой точки зрения. В конечном счете портреты Мерилла устанавливают эмоциональный контакт между зрителем и героями снимков, делая зримыми, благодаря отдельным вестиментарным деталям, и культурную специфику этих редко учитываемых биографий, и индивидуальные жизненные пути.

Портреты Мерилла показывают, что повседневность запаздывает и отстает от исторических возможностей современности; эта задержка проявляется в поношенной одежде главных героев и медленном подходе к документированию, при котором ненадолго останавливается и ход времени, и странствия рабочих. Эллен

Сэмпсон пишет, что поношенная одежда — это и знак длительности времени, и фиксация того, как «преходящий телесный опыт становится явным и материальным в вещах, которые мы носим» (Sampson 2020: 6). Таким образом, в фотографиях Мерилла содержится некий парадокс: хотя они как бы замедляют модерность в силу технической ограниченности аппарата съемки, демонстрируемые ими тела в изношенной и обветшалой одежде, которую приходилось переделывать и приспособлять к жаркому и влажному климату и к условиям работы, свидетельствуют о движении времени, необратимо идущем только вперед. Аффективная притягательность этих портретов заключается не только в напряжении между категоризирующими тенденциями этнографической фотографии и изобразительными конвенциями портрета, но и в одновременном утверждении линейности и цикличности времени. Фотографии Мерилла заставляют усомниться в правдивости портрета, но также раскрывают неравномерность переживания времени с точки зрения зрителя (который может задержаться на этих изображениях, уделяя им столько времени, сколько захочет), фотографа (который получал компенсацию за свое время и мог свободно бродить и экспериментировать с различными ракурсами и длинными выдержками своей камеры) и фотографируемых (которые не были вознаграждены за потраченное время и, возможно, на самом деле его теряли, если учесть, что съемки могли проходить во время перерыва или в конце смены). Хотя портреты Мерилла побуждают зрителя к медленному просмотру, эта медлительность имеет привилегированный характер, и сам факт интерпретации этих изображений через сто лет после их появления чреват неравенством. Если бы персонажи этих снимков попытались промедлить, особенно в пределах рабочего дня, их, вероятно, обвинили бы в туеядстве, поскольку известно, что Персиваль Фаркуар был строгим управляющим и жестко регламентировал в том числе и временной режим строительства своей железной дороги.

Перевод с английского Марии Неклюдовой

Литература

Bart 1997 — Барт Р. Camera lucida / Пер., коммент. и послесл. М. К. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.

Adams 2004 — Adams B. Time. London: Polity, 2004.

Azoulay 2008 — Azoulay A. A. The Civil Contract of Photography. N.Y.: Zone Books, 2008.

Bergson 1910 — Bergson H. Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness / Transl. by F.L. Pogson. London: George Allen and Unwin, 1910.

Brown 2005 — Brown E. The Corporate Eye: Photography and the Rationalization of American Commercial Culture. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

Cooley 1914 — Cooley M. The Making of the Madeira-Mamoré // Herbert R. Rose Papers. 1914. January / John Hay Library, Brown University.

Doane 2006 — Doane M. A. Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary // Stillness and Time: Photography and The Moving Image / Ed. D. Green and J. Lowry. London: Photoforum and Photoworks, 2006. P. 23–38.

Eicher 2001 — Eicher J. Fashion of Dress // National Geographic Fashion / Ed. C. Newman, 17–23. Washington, DC: National Geographic Society, 2001.

Evans 2021 — Evans C. Clocks for Seeing: August Sander's City Youth Portfolio / unpublished article viewed December 2021.

Evans & Vaccari 2020 — Evans C., Vaccari A. Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities. London: Bloomsbury, 2020.

von Harthenthal 2017 — von Harthenthal M. W. Labouring Faces: Railway Portraiture and the Human Geographies of Amazonia, 1907–2017 / PhD Thesis. Meadows School of the Arts. Southern Methodist University, 2017.

Hartman 2019 — Hartman S. Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women and Queer Radicals. London: Serpent's Tail, 2019.

Felski 2000 — Felski R. The Invention of Everyday life // Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture. New York University Press, 2000.

Garb 2011 — Garb T. Figures and Fictions: Contemporary South African Photography. Göttingen: Steidl and V&A, 2011.

Green 2006 — Green D. Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image // Stillness and Time: Photography and The Moving Image / Ed. by D. Green and J. Lowry. London: Photoforum and Photoworks, 2006. P. 9–21.

Kravigny 1940 — Kravigny F. W. The Jungle Route. N.Y.: Orlin Tremeaie Company, 1940.

Lesser 2013 — Lesser J. Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present. Cambridge University Press, 2013.

Lister 2012 — Lister M. The Times of Photography // Time, Media and Modernity / Ed. by E. Keightley. London: Palgrave, 2012. P. 45–68.

- Neeleman & Neeleman 2014* — Neeleman G., Neeleman R. Tracks in the Amazon: The Day-to-Day Lives of Workers on the Madeira-Mamoré Railroad. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2014.
- Massey 2005* — Massey D. For Space. London: Sage, 2005.
- Massey 2013* — Massey D. Space / Social Science Bites podcast. 2013. January 2.
- Mida & Kim 2015* — Mida I., Kim A. The Dress Detective: A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion. London: Bloomsbury, 2015.
- Pinney 2008* — Pinney C. Introduction: «How the Other Half...» // Photography's Other Histories / Ed. by Pinney and N. Peterson. Durham: Duke University Press, 2008. P. 1–14.
- Pinney 2011* — Pinney C. Photography and Anthropology. London: Reaktion Books, 2011.
- Pratt 1992* — Pratt M. L. Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. London: Routledge, 1992.
- Roosevelt 1919* — Roosevelt T. Through the Brazilian Wilderness. N.Y.: Scribner, 1919.
- Sampson 2020* — Sampson E. Worn: Footwear, Attachment and the Affects of Wear. London: Bloomsbury, 2020.
- Sampson 2018* — Sampson E. Affect and Embodiment: Why Worn Things Matter // Fashion Unravelling Colloquium: Memory, Wear, and Imperfection in Dress. 2018. Saturday, September 29. www.youtube.com/watch?v=vLHE-9h55iI (по состоянию на 14.05.2021).
- Schivelbusch 1986* — Schivelbusch W. The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century. University of California Press, 1986.
- Schoonover 2012* — Schoonover K. Wastrels of Time: Slow Cinema's Labouring Body, the Political Spectator and the Queer // Framework: The Journal of Cinema and Media. 2012. № 66. P. 65–78.
- Stewart 2007* — Stewart K. Ordinary Affects. Duke University Press, 2007.
- Turner 2012* — Turner F. J. «The Significance of the Frontier in American History» [1893], The Frontier in American History. N.Y.: Dover Publications, 2012.

Примечания

1. По словам Азулей, «надо перестать рассматривать фотографию и начать смотреть ее. Глагол „смотреть“ обычно используется по отношению к чему-то происходящему в реальности или на киноэкране. Подразумеваемые им категории, такие как время и движение, должны снова стать частью интерпретации фотографического изображения» (Azoulay 2008: 23).

2. Дэвид Грин похожим образом пишет о продолжающейся серии фотографий Хироси Сугимото «Театры» как о «воплощении временной длительности» (Green 2006: 9).
3. По замечанию Дэнни Миллера, «одежда относится к числу самых личных позиций, и главным способом позиционировать себя в мире» (Miller 2010: 23).
4. Напротив, работавшие там инженеры, техники, врачи и медсестры, в основном приезжавшие из Северной Америки, известны по именам, а некоторые из них даже имели возможность оставить письменные свидетельства о своем пребывании в джунглях. Примером тому служит книга Крейвиньи «Дорога в джунглях» (1940) и послылавшиеся инженерами открытки, которые собраны в архиве Принстонского университета (the Madeira-Mamoré Expeditions Collection 1875–1914, Firestone Library, Princeton University).
5. Все эти детали отчетливо различимы, если через лупу изучать стеклянные негативы, хранящиеся в музее Паулиста (Сан-Паулу); я поступила именно так, используя при этом метод медленного рассматривания, похожий на подход из «Одежного детектива» (Mida & Kim 2015), чтобы определить вероятные материалы и способы производства одежды — в той мере, в какой это можно сделать на основе визуальных данных. Этот анализ был затем подкреплен изучением рабочей одежды, хранящейся в лондонском Westminster Menswear Archive.