

Куда идет «Троллейбус»? Социологический ресурс одной фотографии

Наталья Веселкова*

Работа с картинкой «самой по себе» в рамках «сильной программы» (так ниже) визуального анализа представлена как одна из точек входа в исследовании визуального, наряду с другими возможными порталами — фигурой автора, историей создания и бытования объекта. Известная фотография Роберта Франка «Троллейбус. Новый Орлеан. 1955» была выбрана Еленой Мещеркиной (Рождественской) для открытия рубрики «Визуальная социология» в первом номере журнала «ИНТЕР» в 2002 г. В настоящей статье на примере того же образа обсуждается специфика, условно, американского и российского взглядов, общим в них является внимание к сегрегации, различным — восприятие динамики и эмоционального ряда. Энергетику снимка и всей фотокниги «Американцы», частью которой он является, по сей день питает напряжение понятного и непонятного, американского и неамериканского. Воплощенные фотографом темы отчуждения и хипстеризма получают сегодня новое звучание так же, как и практики художественного прочтения (Дж. Кук, Дж. Дей, М. Хеннер) такого «гиперканонизированного» текста, каким, по выражению У. Т. Митчелла, стало анализируемое произведение.

Ключевые слова: визуальный анализ, Роберт Франк, фотокнига «Американцы», отчуждение, хипстеры, апроприация

В 2017 г. рубрика «Визуальная социология», как и весь журнал «ИНТЕР», отмечает свое 15-летие. Уже первый номер журнала в 2002 г. содержал необычную тогда вставку с фотографией «Троллейбус» Роберта Франка на полстраницы и небольшой аналитической зарисовкой Елены Мещеркиной (Мещеркина, 2002, с. 85). В этой статье я хотела бы вернуться к данному материалу с целью проявить ресурс снимка, предложив «Троллейбусу» проехать в аудитории Уральского федерального университета и продолжив затем обсуждение некоторых связанных с ним тем.

В приглашении к социологическому разговору о визуальном в «ИНТЕРе» было выдвинуто три важных тезиса: 1) научность как воспроизводимость за счет прозрачности всей процедуры анализа, 2) восприятие картинки как текста и 3) рассмотрение этого текста самого по себе. Последний пункт, по сути, задает «сильную программу» визуального анализа, утверждая самостоятельность картинки в духе У. Т. Митчелла (Mitchell, 2005; Митчелл, 2015). Как-то мне довелось участвовать в школьном семинаре, где младшеклассники обсуждали картину «Над городом» М. Шагала: они разглядывали репродукцию и делились тем, что видят и чувствуют. Смелость методики заключается в том, чтобы проводить занятия без всякого искусствоведческого предисловия¹. Здесь должна

* Веселкова Наталья, кандидат социологических наук, доцент УрФУ. vesselkova@mail.ru.

¹ С одним лишь условием — выбирать действительно достойные произведения. О том, что «Над городом» М. Шагала пользуется расположением детских педагогов, свидетельствуют и материалы сайта «booknik младший», однако там подход построен все же на том, «как говорить с детьми об искусстве» (Гершович, 2010).

быть 1, в режиме исправлений почему-то 2 Такова же, согласно «сильной программе», и установка исследователя — рассматривать визуальный объект сам по себе, не пряча голову «в песок контекста» (Ушакин, 2016²). При этом речь идет не об исключении какого-то элемента коммуникативной цепочки (автор, адресат, условия создания и использования) (см., напр.: Мещеркина, 2002; Мещеркина-Рождественская, 2007), но о точках входа в начале анализа. Если, скажем, в традиционном искусствоведении принято «плясать от печки» — художественной школы, биографии художника и истории создания шедевра, а со «смертью автора» все внимание переместилось на фигуру зрителя-читателя, то в данном случае «порталом» становится сама картинка. В выигрыше оказываются те, кто ничего не знает об объекте, на них не давят предыстории, каноны и контексты. Сказанное не означает, что восприятие теперь парит в свободном полете; как и всегда, оно форматировано габитусом зрителя, и без панциря познаний именно эти его социокультурные характеристики («суждения вкуса», сказал бы П. Бурдьё) выходят на первый план.

Рассматривая «Троллейбус» Р. Франка на занятии Е. Мещеркиной в 2000 г., мы со слушателями курсов Центра социологического образования ИС РАН видели это изображение впервые. И поскольку дело происходило в стенах Института социологии, идея социальной стратификации не преминула быстро явиться в обсуждении. В 2017 г. студентам магистратуры УрФУ (философия, социология) фотография тоже не знакома, и так же одним из первых возник тезис (не)равноправия. «Дети, женщины и чернокожие» находятся все вместе и в этом плане равны, — рассуждают магистранты, но тут же отмечают, что «тогда еще не было равноправия»; звучит слово «апартеид», образ определяется как «сильный пример расовой сегрегации». Место и время идентифицируются однозначно как США 30–60-х гг. XX в.

Е. Мещеркина фиксирует расположение афроамериканцев в «хвосте» транспорта как возможный акцент анализа, однако в целом дает более широкий ракурс «социальной дифференциации» по критериям не только расы, но и пола, возраста и статуса, упоминая о принципиально возможном, но на практике ограниченном равенстве шансов (Мещеркина, 2002, с. 85–86). Как и Е. Мещеркина, магистранты подчеркивают контрастную графичность фотографии, но описывают свое впечатление через «инь и янь», а не стратификацию, причем «белого» им видится больше.

«Троллейбус. Новый Орлеан, 1955» — довольно известный образ. Один из 83 кадров, составляющих фотокнигу «Американцы», с 1959 г. он присутствует на обложке почти каждого из ее многочисленных изданий. Для американцев, похоже, он говорит, если не вопиет, именно о расизме. Закодированное по данной теме фото фигурирует в исследовании Александра Нестеренко и Зои Смит (Nesterenko, Smith, 1984)³. Марита Штуркен и Лиза Картрайт в своем пособии по визуальной культуре также выбирают для разбора именно «Троллейбус» и акцентируют в нем расовую сегрегацию. «Власть этого образа обусловлена не только его статусом фотосвидетельства, но также и мощным воскрешением в памяти жизненных битв» (Sturken, Cartwright, 2001, p. 18–19). Авторы уверены, что у современного зрителя образ возбуждает сильные эмоции по поводу того, что вот-вот произойдет на американском Юге, ведь Франк побывал там накануне того, как законодательство о сегрегации, политика и социальные нравы начнут радикально меняться под воздействием борьбы за гражданские права. Мысль о скором крушении расистских устоев приходит на ум и историку Джорджу Коткину. На лице черного

² Из фейсбук-комментария (21.12.2016) по поводу редакторской позиции в сб. «Письма войны» (ср.: Голубев, Ушакин, 2016, с. 9, 13).

³ Студентам университета (n=103): предъявляли 8 фотографий по числу тем из книги Франка и просили определить, что они сообщают об американской жизни. Далее просили вообразить набор фотографий о жизни, как они ее видят, и набор фотографий, описывающих идеальную американскую жизнь — что бы они сообщали? Сформированные на основе интервью 15 позитивных и 15 негативных утверждений затем оценивались участниками (n=26) по методу Q-сортировки.



пассажира ученый видит безысходность и боль, во взгляде — едва ли не страх, тогда как щеголеватый мальчик в галстучке-бабочке благословлен своим достатком и белым цветом кожи (Cotkin, 1985, p. 30–31; 2015, p. 112). Очевидно, что эти контрасты не из памяти сегодняшних российских студентов, хотя они и узнают сходство и безошибочно США соответствующего периода. И если для американских исследователей легендарны антирасистские «битвы», то в российской аудитории возникло предположение (несущее следы текущей медийной повестки), не мигранты ли это на снимке, недавно прибывшие в страну и подавленные сложностями обустройства?

Эмоциональный ряд, который считают магистранты, совсем не отмечен волнением: «скучающие лица», «взгляд понурый», «ребенок плачет» — напряжение и вместе с тем рутина повседневной жизни, в которой нет «экшена». Лица людей кажутся однообразными в силу их подчиненности общему безрадостному настроению. Американские авторы, напротив, усматривают большие различия в выражении лиц пассажиров, в зависимости от расы, социального класса и т. п. Таким образом, если позволить себе обобщения по поводу американского и российского взглядов⁴, оба фиксируют «американское» и расизм, но в первом случае дискриминация воспринимается как предвестие скорых перемен, во втором — просто как часть общей стратификационной матрицы.

Более общим критерием оказывается динамика (грядущие изменения), точнее, ее наличие или отсутствие. Вторая тема «Троллейбуса», коллективное путешествие по жизни (по М. Штуркен и Л. Картрайт; согласно Л. Байер, это сквозная идея всей книги (Baier, 1981)), по данному критерию варьирует в восприятии еще сильнее, чем расовая стратификация. Общественный транспорт распознается сразу — трамвай либо поезд, а вот троллейбус не назвал никто. (В недавнем итальянском издании «Американцев» «Троллейбус» в подписи превратился в «Трамвай» (см. рис. 1)). Е. Мещеркину неочевидность



Рис. 1. Разворот книги «Gli americani. Contrasto» (2008) с фотографией Роберта Франка «Троллейбус. Новый Орлеан, 1995 год». Фото автора⁵

⁴ На уровне предварительных гипотез, для уточнения и проверки которых, конечно, понадобятся систематические сравнения в рамках специального исследования.

⁵ С благодарностью к сотрудникам Центра фотографии «Март» в Екатеринбурге А. Берковичу и Р. Зориной.

и вероятная неважность конкретного средства передвижения и, очень любопытно, возможность его воображаемого «продления» вперед и назад по горизонтали приводят к выводу об уместности метафоры «социальности в ее нью-орлеанском воплощении» (Мещеркина, 2002, с. 86), но без движения, или путешествия. Не говорили о путешествии и студенты. Возникшее было предположение о туристической экскурсии не получило развития по причине уж слишком скучающих лиц, не характерных для жадных до впечатлений туристов.

Ощущение статичности, возможно, исходит от спокойных поз пассажиров. Размытые, но не смазанные отражения-блики по верхнему краю также свидетельствуют о том, что машина стоит. Наконец, расположение кресел и находящихся в них людей говорит о направлении справа налево, т. е. словно бы в прошлое. Экзистенциальная динамика интерпретации М. Штуркен и Л. Картрайт явно противоречит статике, которая бросается в глаза российской аудитории. Впрочем, прочтение специалистов можно заподозрить в обусловленности утвердившейся трактовки книги в целом. Чтобы разобраться в этом, перейдем от картинки к другим звеньям коммуникативной цепочки: как и в рамках какого комплекса изображений создавался интересующий нас снимок, какой аудитории предлагался и каким образом воспринимался.

Американское под вопросом

Как показывает анализ публикаций, посвященных фотокниге «Американцы», восприятие отдельных кадров и всей книги исполнено противоречий, среди которых важную роль играет напряжение *понятого и непонятого, американского и неамериканского*.

Если фотография и считалась когда-то заведомо «понятым» механическим отпечатком реальности, то во второй половине XX в. ситуация кардинально меняется, в немалой степени благодаря С. Сонтаг. В серии эссе для «Нью-Йоркского книжного обозрения» (составивших в 1977 г. сборник «О фотографии») она говорит о разнообразии и своевласти фотографии, обращаясь в т. ч. и к Франку. Тогда же выходит статья американского социолога, фотографа и музыканта Г. С. Беккера, провозгласившая сродство фотографии и социологии (Becker, 1974), где «Американцам» отводится роль не просто исследования, но открытия культурных тем, модальных личностей, социальных типов и атмосферы характерных социальных ситуаций. По своей значимости фотокнига ставится вровень с анализом американских институтов у Токвилля и культурных тем у М. Мид и Р. Бенедикт (подробнее см.: Becker, 1995). Все эти истолкования не мешают, однако, Дж. Куку в целом ряде статей уже в 1980-х со вкусом смаковать непрозрачность «Американцев»: не способные больше шокировать, они остаются раздражающе непонятными, непередаваемыми в «рациональную, т. е. словесную» форму (Cook, 1982). У. Т. Митчелл посвящает немало страниц рассуждению о том, что данные образы и не могут быть однозначно поняты (Mitchell, 2005).

В более поздних текстах можно встретить прямо противоположные указания на «бескомпромиссную ясность» визуальных высказываний Франка (Harris, 2011, р. 94). Времени ли это работа, когда завершение исторической эпохи дарует ясный взгляд на нее, или усердие критиков, стараниями которых достигнуто, наконец, внятное прочтение фотографий мастера? (Я склоняюсь к тому, что размятый до полной податливости материал бросает особый вызов — сквозь наслоения стереотипных трактовок пробиться к жизни образов, которая теперь неустраима сплетена со всей этой критикой и рецепцией в виде изданий, выставок и аукционов).

Колебание *понятого — непонятого* взаимосвязано с воспринимаемыми коннотациями *американского — анти-/неамериканского*. Несмотря на предыдущие успехи



Франка⁶, книга сначала не получила поддержки в США и впервые была напечатана в 1958 г. во Франции его другом Робером Дельпиром. К тому моменту Дельпир уже выпустил работы таких именитых фотографов, как Р. Дуано, А. Картье-Брессон и Дж. Роджер, которые напоминали документальные кейс-стади о парижанах, балинезийцах и нубийцах, — издатель, по мнению Дж. Лэдда (Ladd, 2012), питал явную слабость к антропологии⁷. Вот в какой ряд вписались «Американцы» Франка, а подзаголовки и подобранные Аленом Боске выдержки с критическими описаниями американской жизни из У. Фолкнера, С. де Бовуар, Дж. Стейнбека и др. придали изданию «особый антропологический аромат» (Ladd, 2012; Day, 2011, p. 59).

Критики отмечают, что тексты сделали книгу менее «американской», иные прямо заявляют об ее антиамериканской направленности (Cook, 1982; Sweetman, 1985, p. 199; Campbell, 2003, p. 205). В появившейся все же спустя год американской версии вместо подзаголовков и цитат было только короткое предисловие Джека Керуака (культовый роман которого «В дороге» (1957 г.) считают весьма созвучным «Американцам» Франка). Однако и в таком виде книга весьма скандализовала публику, прежде всего специалистов из числа редакторов фотожурналов. Упреки относились и к технической стороне (неправильное расположение фигур, размытый фокус и «пьяные горизонты», высокая зернистость), и к содержательной. Казалось, автор выпятил все уродливые проявления, как если бы американцы только и делали, что гоняли пиво, использовали автоматы и размахивали флагом, будучи напыщенными, эгоистичными и нетерпимыми, погрязшими во власти золотого тельца, кошунственными и нечувствительными⁸.

Сам Франк еще до издания книги словно отвечал на будущие нападки: да, его взгляд очень личный, поэтому многие грани упущены, однако важно схватить то, что невидимо для других, надежды ли ноты при этом звучат или печали. Упоывая на визуальное воздействие образов, фотограф полагал объяснения вообще ненужными. В итоге в «аутентичном современном документе», каковым автор считал свое детище (Frank, 1958), возмущенные американские граждане усмотрели клеветнические нападки на их патриотизм и добропорядочность (Baier, 1981, p. 55).

Слава настигла «Американцев» на рубеже 1960–1970-х гг. и в дальнейшем все возрастала, дойдя до «гиперканонизации» (Mitchell, 2005, p. 276). В такой ситуации первоначальное неприятие легко принять за недалекое злопыхательство. Во избежание подобного упрощения следует помнить, что вызов был брошен не только национальной гордости, но и вере в светлые гуманистические идеалы. Вопреки У. Уитмену⁹

⁶ Из многократно описанных достижений этого периода назовем только участие в престижной выставке 1955 г. «Семья человеческая», для которой Э. Стайхен взял целых семь фотографий Франка (Alexander, 1986), и поддержку фонда Гуггенхайма, где Франк стал первым иностранным грантополучателем.

⁷ Для понимания общей интеллектуальной атмосферы, интереса к по-новому открываемой культуре Другого немаловажно, что в том же 1958 г. во Франции выходят «Социология Алжира» П. Бурдьё и «Структурная антропология» К. Леви-Стросса, несколькими годами ранее появилась книга Леви-Стросса «Печальные тропики» о Бразилии. Робер Дельпир, и сам ставший сегодня легендарной фигурой, сотрудничает с Франком с начала 1950-х гг. В 1952 г. Дельпир посвятил ему весь декабрьский выпуск культурного обозрения «Neuf» — 28 фотографий Франка из Перу и Боливии в сопровождении текста Жоржа Арно. В 1956 г. Дельпир поместил снимки Франка и еще двух фотографов в книгу очерков Арно «Индейцы не мертвы» (Alexander, 1986, p. 15; Glenn, 2011, p. 263; Day, 2011, p. 59).

⁸ Так, в вольном изложении, выразился один из редакторов журнала «Популярная фотография» Л. Барри (An Off-Beat View..., 1960).

⁹ Значимость уитменовского гуманизма для американской культуры прекрасно показал Ч. Райх в своей знаковой книге «Зеленая поросль Америки» (Reich, 1970), где он возвещает — одновременно с более известной у нас работой М. Мид о взаимодействии поколений — появление нового «типа сознания».

и, в фотографии, А. Стиглицу, пишет С. Сонтаг, люди вроде Франка выполняли подспудную задачу «показать, что Америка все же могила Запада» (Сонтаг, 2013, с. 69). Неудивительно поэтому, что и в 1980-х участники упоминавшегося исследования в американском университете видели в «Троллейбусе» и других характерных образах Франка в основном негатив (Nesterenko, Smith, 1984).

В условиях растущего признания «Американцев» многие стали объяснять невиданный дотоле взгляд на США иностранным происхождением автора. Крайним проявлением выступают статьи Дж. Кука, эмигрировавшего из Европы примерно в одно время с Франком: фотокнига говорит не о политике, расовых проблемах или бедности, но о культуре, которой, на взгляд европейца, в Штатах практически нет, как нет истории и связи с местом (Cook, 1982). Перебирая подобного рода антиамериканские коннотации, Кук доводит их до предела, к которому другие комментаторы не приближаются, однако «взгляд чужака», отравленный (или приправленный) декадентским эстетством европейца, за манерой Франка все же закрепился.

Вразрез с этой тенденцией, Джордж Коткин не считает видение Франка специфически европейским. Специалист по американской интеллектуальной истории, Коткин одним из первых показал, что книга выразила нечто очень американское, став такой же квинтэссенцией экзистенциального духа битников-хипстеров (Cotkin, 1985)¹⁰, как проза Дж. Керуака и публицистика Н. Мейлера.

Так привнесенное это настроение или сугубо американское, взгляд извне или изнутри? Известно, что данной работой Франк порвал со стандартами американских глянцевого журналов, равно как и сентиментальностью «Семьи человеческой» Э. Стайхена, однако фотокнига стала классикой не только благодаря разрывам и новациям, но и в силу глубинной связи со значимыми явлениями национальной фотографии. В первую очередь это относится к «Американским фотографиям» Уокера Эванса, а также грандиозному фотопроекту «Стандарт ойл», так что в «Троллейбусе», по наблюдению Дж. Дея, слышны отзвуки образов Эстер Бабли об автобусной поездке через всю страну, сделанных ею для данной компании в середине 1940-х гг. В то же время Франк совершенно их переписал, так что реальность Америки оказалась «гораздо более сложной и неоднородной, чем могла изобразить “Стандарт ойл”» (Day, 2014, p. 60).

Примечательна оценка, которую Дж. Дей дает женщине, сидящей в передней части троллейбуса. Она смотрит на фотографа и нас с нескрываемым подозрением и неудовольствием, а черные волосы, темное пальто и надменный взгляд напоминают злую ведьму из суперпопулярного в те годы голливудского фильма «Волшебник из страны Оз» (1939 г.) (Day, 2011, p. 115–116). Не берусь судить, насколько вероятной была бы подобная ассоциация среди современных американских студентов, а в УрФУ эту даму сравнили с «Неизвестной» Крамского. Общим в том и другом случае можно считать выражение надменности, расхождение же красноречиво иллюстрирует разность культурно-исторических контекстов восприятия. Различия пролегают и внутри аудитории: идея с картиной Крамского принадлежит студентке магистратуры Веронике (50 лет) и получила поддержку старшей части аудитории (включая меня), двадцатилетних же сравнение оставило равнодушными, возможно, потому, что в период их ученичества репродукция «Неизвестной» уже не входила в школьные учебники.

Если верно, что картинка хочет, чтобы на нее смотрели (Mitchell, 2005), то «Троллейбус» должен быть вполне удовлетворен. И сам он снова и снова взирает на нас из многочисленных изданий книги, журнальных статей и антологий, интернет-публикаций и экспозиций. В 2009 г. 50-летие американского издания было ознаменовано выставкой

¹⁰ Указывая на различия между хипстерами и битниками, Коткин тем не менее употребляет эти слова как взаимозаменяемые; подобным образом будем далее использовать понятие «хипстеры».



«Глядя внутрь: «Американцы» Роберта Франка» и выходом одноименной книги (Looking In..., 2008; Harris, 2011, p. 95). По представленным там фрагментам пленки можно видеть рождение «Троллейбуса»: фотограф снимал запруженные людьми улицы Нового Орлеана, когда, обернувшись, сделал этот кадр, отмечает куратор Сара Гриноу (Inside Photographer...). В 2017 г. минуло 70 лет с тех пор, как 22-летний Франк прибыл в Нью-Йорк со своим портфолио, сегодня продолжается мировое турне «Роберт Франк: книги и фильмы, 1947–2016». Оно призвано приблизить шоу, как именуется данное событие, к зрителям в 50 университетах, школах искусств, музеях и других некоммерческих организациях (Robert Frank..., 2017). Роль каталога взяла на себя «Зюддойче цайтунг», газета с читательской аудиторией в 1,43 млн человек, на первой полосе которой замер неизменный «Троллейбус» (Estrin, 2016). В России более скромная выставка прошла в 2012 г. в московском Мультимедиа Арт Музее (Мусвик, 2012).

Будто возражая против постмодернистского растворения авторства, подобные мероприятия составляют собственную констелляцию, конденсируя плотность и связность жизнедеятельности художника. Утрамбовывая контексты, они не дают разлететься значениям. В логике Сонтаг это хорошо, однако воцарившись в столь плотном окружении, как в кругу большой семьи, «Троллейбус» снова никуда не едет. Очевидно, что классический статус произведения препятствует большому разбросу креативных трактовок. Кроме того, утвердившееся понимание «Американцев» как поворотного пункта в истории фотографии, социальной критики и ностальгии предполагает сугубо ретроспективное отношение. Забронзовевший набор значений определенно нуждается в дебанализации, для чего я хочу предложить «встряхнуть» такие связанные с книгой темы, как отчуждение, хипстеризм и апроприация.

Актуальное: отчуждение, хипстеризм и апроприация

Общепризнанно, что работа Франка портретирует *настроения одиночества и отчуждения*. Это состояние в послевоенный период охватило и Старый, и Новый Свет, вылившись, по М. Мусто, в настоящий бум концепций отчуждения в 1960-е гг. В американской версии, в отличие от европейской, оно понималось в индивидуалистическом ключе, как проблема приспособления отдельного человека к существующему порядку (Мусто, 2013). В социологии классикой «американского отчуждения» стала статья Мелвила Симана 1959 г. (Seeman, 1959), в фотографии — книга Франка того же года издания. Американские студенты и десятилетия спустя находили в образах Франка все составляющие модели Симана: бессилие, бессмысленность, «безнормность», изоляцию и самоустрашение (Nesterenko, Smith, 1984)¹¹, что свидетельствует как о тревожащей актуальности данных явлений, так и убедительности визуального языка, найденного в «Американцах» для выражения отчуждения, — глубокие тени и контрасты, показ людей сквозь окна, двери и отражения (см., напр.: Kennedy, 2016, p. 70–71).

В четко выписанных клетках окон троллейбуса не только чернокожий мужчина с бесприютным взглядом выглядит, словно заключенный в тюрьме. По наблюдению Дж. Коткина, белые персонажи снимка, как и альбома в целом, такие же узники, поработанные черствой консьюмеристской реальностью (Cotkin, 1985, p. 31). Вообще, ироническое истолкование Франком американского патриотизма, консьюмеризма и т. п. не позволяет отнести произведение всецело к «индивидуалистической» версии отчуждения, скорее оно соединяет европейскую и американскую интеллектуальные традиции, как

¹¹ Ссылаясь на работу Симана 1959 г., авторы ошибочно приводят выходные данные статьи по отчуждению Дуайта Дина 1961 г.: Dean D. G. Alienation: Its meaning and measurement // American Sociological Review. 1961. № 26 (5). P. 753–758. (Nesterenko, Smith, 1984, p. 577).

их разводит М. Мусто (Мусто, 2013). Пожалуй, именно тема отчуждения дает ключ к пониманию столь разного позиционирования, когда одни видят в работе Франка прежде всего социальную критику в духе «критического реализма» (Sweetman, 1985, p. 196–199, 202), другие, напротив, акцентируют глубоко личный взгляд и относят Франка наряду с Уильямом Кляйном и Ральфом Евгением Митъярдом к «субъективному повороту» в фотографии (Mortenson, 2014). В целом же категории (само)отчуждения — (само)освоения отсылают нас к внимательному современному прочтению марксизма (см., напр.: Коряковцев, Вискунов, 2016) и социологическому потенциалу этих категорий.

По сути, Франк запечатлел мироощущение «американского экзистенциалиста-хипстера» 1950-х (Мейлер, 1992) с его отчуждением от мейнстрима и поисками аутентичности; *хипстеризм* оказывается социальным символом эпохи. Жажда подлинности знакома и современным молодым. Тогда же, в разгар холодной войны, она питалась остро ощущаемой реальностью «мгновенной смерти от атомной бомбардировки, или сравнительно быстрой смерти от рук Государства... или медленной смерти от конформизма», приводившей к существованию «лишь в настоящем, безграничном настоящем, которому неведомы ни прошлое, ни будущее, ни память, ни расчет» (Мейлер, 1992).

Еще одно принципиальное отличие «тех» хипстеров — идеализирующее восхищение аутентичностью афроамериканцев — доносит уже название процитированного эссе Н. Мейлера «Белый негр» (Мейлер, 1992). Герои Дж. Керуака не просто любят боп и дорогу, они хотели бы «обменяться мирами со счастливыми, искренними, восторженными неграми Америки» с их полнотой жизни, дабы не оставаться отчаявшимися, разочарованными «белыми» (Керуак, 2013, с. 257, 256). У Франка эта установка, по мнению Коткина, в высшей степени роднившая его с названными писателями, реализуется в показе афроамериканцев исполненными сексуальной жизненной силы, глубоких чувств и подлинности (Cotkin, 2015, p. 111), тогда как белые холодны и чопорны. А то и в буквальном смысле безлики, как сидящий впереди троллейбуса пассажир с головой, смазанной оконными бликами¹².

На этом фоне современные хипстеры кажутся утратившими всю экзистенциальную начинку, от переживания близости смерти до увлечения джазом. Аутентичность теперь балансирует между индивидуальностью и имитацией (Schiermer, 2014), а стремление выделиться оказывается таким расхожим и реализуется столь однотипно, что, по мнению наших студентов, превращает сегодняшних хипстеров в мейнстрим. Тем не менее хипстеризм на слуху и все больше привлекает внимание социальных ученых. Как рассматривают данное явление? Соблазну пойти по проторенной дорожке субкультурного подхода датский социолог Бьорн Ширмер противопоставляет аргументы о том, что это ненастоящая субкультура (Schiermer, 2014, p. 168). Виктор Вахштайн также старательно отделяет «хипстерский урбанизм» от «субкультуры», под которой понимается следование модному стилю (Хипстерский урбанизм..., 2016).

Слабо поддаются хипстеры и традиционному структурно-функциональному определению; однако Ширмер выводит все же следующее описание: молодежь около 20–35 лет, белые представители среднего класса, участники джентрификации рабочих, этнических или каких-нибудь районов в больших западных городах, обычно голосуют за левых, изучают гуманитарные науки, работают в «креативной индустрии», кафе, барах, музыкальных и модных магазинах (Schiermer, 2014, p. 170). У Самюэля Грина это тоже «двадцати с чем-то» лет космополитичные горожане, понятием «хипстеры» он оперирует, говоря о феномене московской «Болотной» (Greene, 2013, p. 48). Востребованной аналитической категорией оказывается вкус, понимаемый по Бурдьё как социальная конструкция,

¹² Франк не боится нарушать запрет «правильной» съемки на «обрезание» голов, поэтому его персонажи нередко красуются «безголовыми» (Baier, 1981; Mitchell, 2005, p. 284–287).



участвующая в воспроизводстве стратификации (Grief, 2010). В данном ключе хипстеры предстают подгруппой современной мелкой буржуазии, неолиберальными антрепренерами на переднем крае городского культурного производства, продвигающими, словами уже нашей студентки, искусство «жить на лайте».

В целом в текущих публикациях хипстеры населяют три пересекающиеся предметные области: стиль жизни и потребление, джентрификация и вообще урбанистика и политика. Обращений к хипстеризму первой генерации, способных, на мой взгляд, существенно обогатить социологический анализ, практически не наблюдается.

Итак, множество нитей связывают «Американцев» не только с прошлым, но и с настоящим, как в реалиях жизни, так и попытках их научного и художественного осмысления. К последним относятся художественные практики апроприации¹³. Еще в начале 1980-х стремление постичь образы Франка привело Дж. Кука к прорисовыванию одной за другой всех 83 фотографий, составивших нечто вроде детской раскраски (Cook, 1983; 1982; 1986)¹⁴. В 2012 г. европейский фотограф Мишка Хеннер взбудоражил заинтересованную общественность дерзко «уменьшенными» «Американцами». Обложка, формат и название «Less Américains» имитируют самое первое, французское издание Франка («Les Américains»), а вот картинки потеряли изрядную долю изображения: исчезли тела людей, часть ландшафтов и предметов, оставлены лишь отдельные детали. Заслуживает внимания «Автомобильная песенка» Вуди Гатри («Riding In My Car», 1944 г.) в качестве саундтрека, как и само перелистывание получившейся книжки, поспешность которого в видеоролике Хеннера (Henner, 2012a; 2012b) пародирует размеренное листание оригинала (см., напр.: Robert Frank..., 2013). В 2014 г. вышли в свет «Открытки с дороги: «Американцы» Роберта Франка» — уже вторая книга Джонатана Дея, где британский автор пытается прочувствовать сегодняшнюю Америку, ступая по следам мастера. «Открытки» соединяют собственные фотографии и прозу Дея с анализом образов Франка¹⁵.

Реакция прессы на последние проекты настолько напоминает первоначальную рецепцию «Американцев», что порой кажется, будто намеренно разыграна грандиозная историческая реконструкция. И Дея, и Хеннера ругают за то, что посягнули на святое, каковым теперь выступают не национальные идеалы и каноны фотографии, а их прочтение Франком. Преобразованные посредством стирания образы Франка превращаются у Хеннера в сюрреалистические загадки, пишет колумнист «Гардиан» (O’Hagan, 2012), воспроизводя неявным образом представление об имманентной понятности фотографии.

Сам Хеннер точно так же, как когда-то Франк, мнит, будто своими конструкциями показывает нечто, ранее не замеченное зрителями. Данное утверждение из интервью с молодым фотографом следует в материале «Нью-Йорк таймс» (Baker, 2012) «La Nouvelle-Orléans», где от старого доброго троллейбуса остались в прямом смысле рожки — два прямоугольника в верхней части, да ножки — три фрагмента металлической обшивки, вырезанные в виде деталек паззла, внизу (рис. 2).

¹³ По сравнению с жестом Шерри Левин приведенные здесь опыты Кука и Хеннера выглядят невинной забавой (их можно соотнести как жесткий и мягкий варианты присвоения), а фотографии Дея вообще не являются апроприацией, однако я сочла возможным рассмотреть их вместе, чтобы заострить внимание на трудном взаимодействии с канонизированным образом.

¹⁴ Не имея разрешения на публикацию работ Франка, Н. Кэмпбелл вынужденно использует подобного рода картинок просто как эрзац-копии. Его воспроизведение «Metropolitan Life Insurance Building — New York City» (Campbell, 2003, fig. 2, p. 219) довольно похоже на рисунок того же кадра, сделанный Дж. Куком (Cook, 1982, fig. 27), но отличается большей детализацией и штриховкой.

¹⁵ Аналитику Дж. Дея частично воспроизводит из своей предыдущей книги (Day, 2011), а название содержит аллюзию на высказывание Франка в его фотокниге 1989 г. «The Lines of My Hand», где он называет фотографии открытками отовсюду.

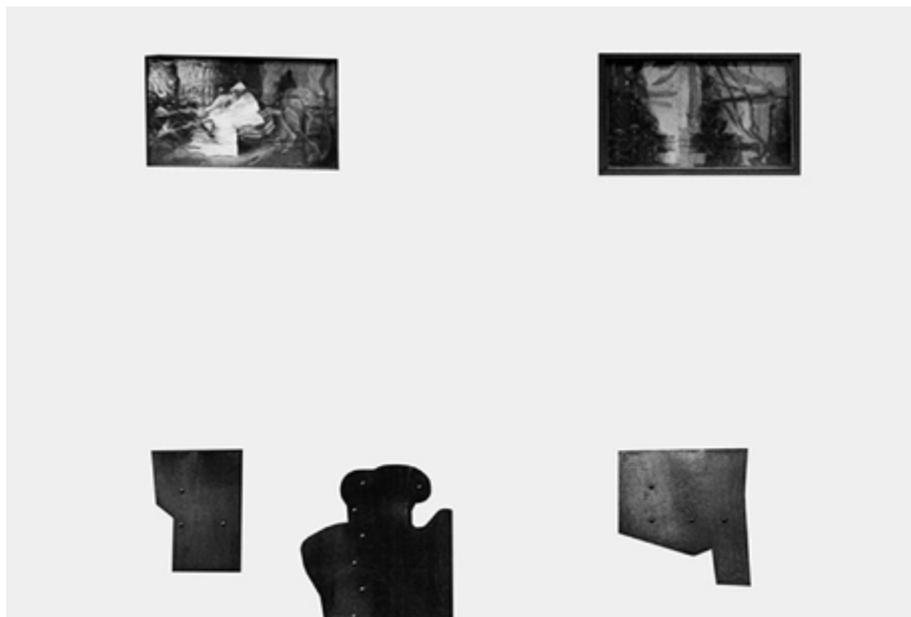


Рис. 2. Фотография «La Nouvelle-Orléans» из фотокнижки «Less Américains» (2012). Автор: Mishka Henner¹⁶

В таком изображении, говорит Хеннер, возникает «совершенно новое значение» (Baker, 2012), и в лучшей позиции здесь снова будет тот, кто не знаком с исходными образами (O’Nagan, 2012). Полагаю, данный тезис стоит уточнить. Во-первых, основной ресурс и притягательная сила любой художественной апроприации заключается как раз в манифестируемых отношениях родства с оригиналом, знакомство с которым, стало быть, предполагалось изначально. Во-вторых, выделенные в «Троллейбусе» фрагменты замечаются зрителями и в исходной фотографии. Скажу больше, Хеннер практически исполнил мою мечту, перенес акцент на расквартированные по верхнему краю блики. Магистранты во время обсуждения упоминали эти расплывчатые узоры, но тогда все внимание узурпировали пассажиры и само транспортное средство. Высказался по поводу бликов и Митчел, считая их отражениями какого-то действия за спиной фотографа (Mitchell, 2005, p. 280–282). Вместе с тем надо признать, что в конкуренции за внимание верхняя лента фреймов выигрывает все же в преобразованном варианте картинки.

Троллейбус Дея стал цветным, наполнился воздухом и объемом (Day, 2014, p. 59). Только в сравнении понимаешь, насколько у Франка он плоский, не взирая на присутствие дальних планов. Вагон Дея показан изнутри, точнее, зритель оказывается среди пассажиров, что помогает оценить накал отчужденности у Франка.

* * *

Погружение в историю одной фотографии с акцентом на ее социальной и социологической рецепции дает почву для размышлений о мутациях и устойчивости образа, настроек зрения, ценностных прерогатив и т. п. Социологи склонны рассматривать изображение само по себе в силу доминирующего интереса к современному восприятию, которое и становится главным контекстом и, в конце концов, предметом исследования.

¹⁶ Фотография публикуется с разрешения автора.



Признание самодостаточности картинка задает сильную программу визуального анализа, выступая в то же время всего лишь одной из возможных точек входа, за которой ожидают внимания другие элементы коммуникативной цепочки — авторство, адресация, бытование объекта.

Литература

- Гершович А. Почему они летают? // booknik младший. 05.02.2010. URL: <http://family.booknik.ru/articles/detyam-ob-iskusstve/pochemu-oni-letayut/> (дата обращения: 31.05.2017).
- Голубев А., Ушакин С. Экс-позиция письма: о правилах чтения чужой переписки // XX век: письма войны. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 8–21.
- Керуак Дж. В дороге / Пер. В. Когана. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2013.
- Коряковцев А., Вискунов С. Марксизм и полифония разумов. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016.
- Мейлер Н. Белый негр. Беглые размышления о хипстере // Вопросы философии. 1992. № 9. С. 131–145. URL: <http://ec-dejavu.ru/h/Hipster.html> (дата обращения: 31.05.2017).
- Мещеркина Е. Субъектив камеры // ИНТЕРакция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация. 2002. № 1. С. 84–86.
- Мещеркина-Рождественская Е. Визуальный поворот: анализ и интерпретация изображений // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 28–42.
- Митчелл У.Т. Чего на самом деле хотят картинки? / Пер. Д. Потемкина // Художественный Журнал. 2015. № 94. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60> (дата обращения: 31.05.2017).
- Мусвик В. Место встречи // FotoFond. 02.11.12. URL: http://fotofond.ria.ru/territory_of_the_expert/20121102/549552130.html (дата обращения: 31.05.2017).
- Мусто М. Еще раз о марксовской концепции отчуждения // Альтернативы. 2013. № 3. URL: <http://su0.ru/MXz1> (дата обращения: 31.05.2017).
- Сонтаг С. О фотографии / Пер. В. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Хипстерский урбанизм: как сделать жизнь в малых городах интересной // Соль. 26.07.2016. URL: <https://salt.zone/radio/2608> (дата обращения: 31.05.2017).
- Alexander S. The criticism of Robert Frank's «The Americans» [Master of Art Thesis]: University of Arizona, 1986. URL: <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/277059> (дата обращения: 31.05.2017).
- An Off-Beat View of the U.S.A.: Popular Photography's Editors Comment on a Controversial New Book. Reviews of «The American» // Popular Photography. 1960. № 5 (46). P. 104–106.
- Baier L. Visions of Fascination and Despair: The Relationship between Walker Evans and Robert Frank // Art Journal. 1981. № 1 (41). P. 55–63.
- Baker S. Erasing «The Americans» // The New York Times. 28.02.2012. URL: <https://6thfloor.blogs.nytimes.com/2012/02/28/erasing-americans/> (дата обращения: 31.05.2017).
- Becker H. S. Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context // Visual Sociology. 1995. № 1–2 (10). P. 5–14.
- Becker H. S. Photography and sociology // Studies in the anthropology of visual communication. 1974. № 1 (1). P. 3–26.
- Campbell N. «The look of hope or the look of sadness»: Robert Frank's dialogical vision // Comparative American Studies. 2003. № 2 (1). P. 204–211.
- Cook J. Robert Frank's America // Afterimage. 1982. № 8 (9). URL: <http://jnocook.net/frank/rfa.htm> (дата обращения: 31.05.2017).
- Cook J. The Robert Frank Coloring Book. Chicago: Artists Book Works, 1983. URL: <http://jnocook.net/frank/rfcolor1.htm> (дата обращения: 31.05.2017).
- Cook J. Robert Frank: Dissecting the American Image // Exposure. 1986. № 1 (24). URL: <http://jnocook.net/frank/frank.htm> (дата обращения: 31.05.2017).
- Cotkin G. Feast of Excess: A Cultural History of the New Sensibility. New York: Oxford University Press, 2015.

- Cotkin G. The photographer in the beat-hipster idiom: Robert Frank's *The Americans* // *American Studies*. 1985. № 1 (26). P. 19–33.
- Day J. *Postcards from the road: Robert Frank's The Americans*. Bristol: Intellect, 2014.
- Day J. *Robert Frank's The Americans: The Art of Documentary Photography*. Bristol: Intellect, 2011.
- Dean D. G. Alienation: Its meaning and measurement // *American Sociological Review*. 1961. № 26 (5). p. 753–758.
- Estrin J. Robert Frank, Valuing the Image Over the Object // *The New York Times*. 5.02.2016. URL: <https://nyti.ms/2qAahb2> (дата обращения: 31.05.2017).
- Frank R. A Statement // *U. S. Camera Annual*. 1958. P. 115.
- Glenn C. W. Frank, Robert // *The Grove encyclopedia of American art* / Ed. by J. M. Marter. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 263–265.
- Greene S. A. Beyond Bolotnaia: Bridging old and new in Russia's election protest movement // *Problems of Post-Communism*. 2013. № 2 (60). P. 40–52.
- Grief M. The Hipster in the mirror // *The New York Times*. 12.11.2010.
- Harris D. *The Americans at 50: A review of the exhibition and related publications of «Looking In: Robert Frank's The Americans»* // *Photography and Culture*. 2011. № 1 (4). P. 93–101.
- Henner M. *Less Américains* // *Vimeo*. 2012a. URL: <https://vimeo.com/36580564> (дата обращения: 31.05.2017).
- Henner M. *Less Américains* // *Lensculture*. 2012b. URL: <https://www.lensculture.com/projects/86-less-americains> (дата обращения: 31.05.2017).
- Inside Photographer Robert Frank's *The Americans*. Narrated by Sarah Greenough. [s. a.]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mHtRZBDOgag#t=153.787066> (дата обращения: 31.05.2017).
- Kennedy L. *Afterimages: Photography and US Foreign Policy*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Ladd J. Master of the Photobook: Robert Delpire's Long and Legendary Influence // *Time*. 9.05.2012. URL: <http://time.com/3788403/robert-delpire/> (дата обращения: 31.05.2017).
- Looking In: Robert Frank's «The Americans» 50th Anniversary Celebration of Iconic Book of Photographs Premieres at National Gallery of Art, Washington; Travels to San Francisco and New York in 2009 // National Gallery of Art. Release. 14.02.2008. URL: <https://www.nga.gov/content/ngaweb/press/exh/0263.html> (дата обращения: 31.05.2017).
- Mitchell W. J. T. *What do pictures want?: The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Mortenson E. The Ghost of Humanism: Rethinking the Subjective Turn in Postwar American Photography // *History of Photography*. 2014. № 38 (4). P. 418–434.
- Nesterenko A., Smith C. Z. Contemporary interpretations of Robert Frank's *The Americans* // *Journalism Quarterly*. 1984. № 3 (61). P. 567–577.
- O'Hagan S. Mishka Henner's erased images: art or insult? // *The Guardian*. 23.05.2012. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/23/mishka-henner-less-americains> (дата обращения: 31.05.2017).
- Reich Ch. A. *The Greening of America*. New York: Random House, 1970.
- Robert Frank — *The Americans* (book) // *YouTube*. 2.10.2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8-01NkUGBO8> (дата обращения: 31.05.2017).
- Robert Frank: Books and Films, 1947–2017. A Two Week Pop-Up Show. 18 February — 3 March 2017, Berkeley // *Steidl*. URL: <http://su0.ru/USyl> (дата обращения: 31.05.2017).
- Seeman M. On the meaning of alienation // *American sociological review*. 1959. № 6 (24). P. 783–791.
- Sturken M., Cartwright L. *Practices of Looking: Images, Practices and Politics* // *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 10–44.
- Sweetman A. *Photobookworks: the critical realist tradition* // *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook* / Ed. by J. Lyons. Rochester, New York: Gibbs M. Smith, Inc. Peregrine Smith Books; Visual Studies Workshop Press, 1985. P. 187–205.
- Schiermer B. Late-modern hipsters: New tendencies in popular culture // *Acta Sociologica*. 2014. № 2 (57). P. 167–181.